



PERSPECTIVAS Y DESAFÍOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN IBEROAMÉRICA

**MEMORIAS DEL COLOQUIO IBEROAMERICANO
SOBRE INVESTIGACION MUSICAL IBERMÚSICAS 2015**

**Yael Bitrán Goren
Cynthia Rodríguez Leija
(COORDINADORAS)**

Primera edición, 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Secretaría General Iberoamericana
Instituto Nacional de Bellas Artes

Yael Bitrán Goren y Cynthia Rodríguez Leija / Coordinación
Abigail López Palacios / Diseño y formación
Fabián A. Guerrero Estrada / Corrección de estilo

© Del contenido, de sus autores

D. R. © 2016 de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes /
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco,
delegación Miguel Hidalgo, 11560. Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas
de esta edición son propiedad
del Instituto Nacional de Bellas Artes
de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,
la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito
de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN INBA: 978-607-605-423-9

Hecho en México



**PERSPECTIVAS
Y DESAFÍOS DE LA
INVESTIGACIÓN MUSICAL
EN IBEROAMÉRICA**

MEMORIAS DEL COLOQUIO IBEROAMERICANO
SOBRE INVESTIGACION MUSICAL IBERMÚSICAS 2015

6 **PRESENTACIÓN**
Sergio Ramírez Cárdenas

8 **INTRODUCCIÓN**
Yael Bitrán Goren

PERSPECTIVAS Y DESAFÍOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN IBEROAMÉRICA

9 **ARGENTINA**
Pasado y presente de la investigación musical en Argentina
Héctor Luis Goyena

25 **BRASIL**
Desafios musicais: entre a democratização do acesso ao conhecimento e a internacionalização da pesquisa
Maria Alice Volpe

51 **CHILE**
Perspectivas de la musicología en Chile (1952-2015)
Juan Pablo González

83 **COLOMBIA**
Investigación musical en Colombia: contextos, institucionalización y producción
Carlos Miñana Blasco

105 **COSTA RICA**
La “cultura de la investigación” y lo “sonoro de lo social-cultural” en Costa Rica: una aproximación
Susan Campos Fonseca

119 **MÉXICO**
121 *Maestría en Música de la Universidad Veracruzana: identidad y desarrollo*
Emil Awad Abed

129 *Investigación musical: la experiencia mexicana*
Yael Bitrán Goren

145 *Conservatorio de las Rosas*
Luis Jaime Cortez

- 149 *Investigación musical en la Universidad Nacional Autónoma de México*
Roberto Kolb
- 159 *Dos lustros ya suenan. Una reflexión sobre los primeros diez años del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras*
Rodrigo Sigal
- 167 **PARAGUAY**
La investigación musical en Paraguay: una reseña
Rodolfo Elías
- 191 **PERÚ**
Intelectuales orgánicos de escenas musicales. Apuntes acerca de las dinámicas actuales de las investigaciones de las músicas practicadas en el Perú
César Camilo Riveros Vázquez
- 215 **URUGUAY**
Definiendo, reconociendo, historizando la investigación musical: puntos de vista desde Uruguay
Ernesto Donas
- 227 **PARTICIPANTES**

PRESENTACIÓN

El Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas, Ibermúsicas, se origina con un amplio proceso de reflexión y elaboración que se prolonga casi dos años, en los cuales se llevaron a cabo reuniones, seminarios y el III Congreso Iberoamericano de Cultura, realizado en Medellín, Colombia, con la música como su temática central. En ese proceso participaron representantes de instituciones culturales y académicas, así como artistas y promotores vinculados a la gestión y producción musical. A partir de ello se gestó una amplia visión acerca de las necesidades de comunicación y colaboración en los diversos ámbitos que forman el sector de la música en nuestra región, lo que permitió elaborar las líneas originales que darían cimiento al Programa.

La creación de Ibermúsicas fue aprobada por los jefes de Estado y de gobierno de Iberoamérica en la cumbre de Asunción, Paraguay, en noviembre de 2011, iniciando sus acciones en diciembre del mismo año, a partir de la reunión fundacional celebrada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Al momento de la edición de este libro, 11 países integran Ibermúsicas: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay.

En los inicios de las acciones de Ibermúsicas se adoptaron tres líneas de trabajo: *a)* el desarrollo de un portal web que, además de ir dibujando el panorama de la realidad musical en nuestra región, fuera una herramienta útil para la comunicación entre los músicos, promotores e instituciones, capaz de aportar en la creación de redes de trabajo e intercambio en el ámbito musical; *b)* el impulso a la movilidad de los artistas iberoamericanos en la región, a través de ayudas a músicos y festivales de todos los géneros musicales; *c)* el impulso a la creación de música contemporánea, a partir de residencias creativas de compositores procedentes de los países miembros del programa. Estas líneas se han desarrollado a través de la emisión de convocatorias, las cuales se han ido perfeccionando en el transcurso de estos años, atrayendo a más de 20 mil artistas a participar en ellas.

Poco a poco han ido surgiendo otras acciones, como los concursos de composición para orquesta y para banda sinfónica, música coral, música de cámara, así como los que se han impulsado conjuntamente con los programas Iberescena e Iberorquestas Juveniles. Asimismo, se lanzó un concurso de composición de canción popular, que ha dado origen a la primera producción discográfica de Ibermúsicas.

Las acciones de corte académico se iniciaron en 2015 con el 1er. Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical, realizado en la Ciudad de México en el mes de octubre, en el que se presentaron las ponencias que dan pie a la presente edición. El tema general del coloquio fue “El estado del arte de la investigación musical en los países de Iberoamérica”, con la participación de 14 investigadores de nueve países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Paraguay, Perú y Uruguay. El éxito de esta experiencia llevó al Comité Intergubernamental de Ibermúsicas a plantear su consolidación y convocar a una segunda edición del coloquio a desarrollarse en La Habana, Cuba, en 2016.

Dentro de las propuestas y conclusiones a las que se llegó en el Coloquio destaca el reconocimiento de que la vinculación entre los investigadores de la región es una necesidad insoslayable, proponiendo la creación y desarrollo de redes de comunicación y la organización de futuras reuniones para profundizar en las diversas temáticas que se esbozaron en las ponencias presentadas. Asimismo, se definieron cinco áreas esenciales que se deben transformar en ejes de trabajo para la comunidad de investigación musical iberoamericana: investigación musical, estrategias de cooperación, democratización del acceso al conocimiento, internacionalización de la producción del conocimiento y gobernanza y empoderamiento.

La edición del presente libro forma parte de las acciones de Ibermúsicas para fortalecer los procesos de reflexión sobre las músicas iberoamericanas y las artes sonoras que se crean y desarrollan en nuestros países. Inicia también un programa de ediciones públicas que, estamos seguros, aportará a la discusión y a la consolidación de los procesos de conocimiento y difusión de nuestro universo musical iberoamericano.

Sergio Ramírez Cárdenas

Presidente del Comité

Intergubernamental de Ibermúsicas

Agosto de 2016

INTRODUCCIÓN

En octubre de 2015 se reunió en la Ciudad de México, por primera vez, un contingente de representantes de los nueve países miembros de Ibermúsicas para hablar sobre investigación musical. El Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical, organizado por el CENIDIM, permitió el intercambio de ideas en cuanto al quehacer investigativo en América Latina, lo que nos permitió intercambiar puntos de vista no sólo en cuanto a temáticas e intereses de investigación, sino a políticas culturales, condiciones materiales y de infraestructura en las que se desenvuelve esta actividad.

Si bien el desarrollo, en cuanto a investigación musical, es desigual, encuentros como éste permiten comenzar a encontrar las conexiones y puntos de convergencia que en un futuro posibiliten el desarrollo de proyectos conjuntos. Este Coloquio, y esta publicación, expanden el diálogo más allá de los asistentes, a las comunidades nacionales que enseñan, investigan, planean y difunden la música; es un puente que responde a una urgente necesidad planteada por todas y todos los participantes de este Coloquio: la colaboración entre los países con miras al fortalecimiento de la investigación musical latinoamericana. En este libro quedan en evidencia las coincidencias, que a pesar de nuestras distintas realidades, nos unen como países latinoamericanos, y las enormes carencias que juntos podemos contribuir a subsanar.

Para el CENIDIM, y personalmente para mí, fue un privilegio acoger a mis colegas de diversos puntos del continente y convivir intensamente durante tres días. Su presencia, sus ideas, su entusiasmo y su colaboración en este libro, hacen de ese sueño de cooperación musical iberoamericana una realidad, que si bien incipiente, conforma un primer paso hacia una red de países que juntos trabajen en favor de la música, con el apoyo de Ibermúsicas. Mi más sentido agradecimiento a cada uno(a) de los(as) colaboradores(as) en el Coloquio y este libro. Espero que su contenido sea iluminador y alentador de nuevos proyectos y realidades.

Yael Bitrán Goren
Directora del CENIDIM
Agosto de 2016

A stylized map of South America is centered on a solid blue background. The map is rendered in a light blue color, with the country of Argentina highlighted in a vibrant pink. The word "ARGENTINA" is written in large, bold, white, sans-serif capital letters, positioned over the right side of the map.

AR GEN TINA

COLOQUIO IBEROAMERICANO SOBRE INVESTIGACIÓN MUSICAL: PASADO Y PRESENTE DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN ARGENTINA

La finalidad de este trabajo es ofrecer un panorama sintético de la historia y el desarrollo de la investigación musical en la República Argentina hasta el presente, considerando los organismos de investigación musical, la labor educativa para la formación musicológica, las publicaciones y las colaboraciones factibles de realizar entre los países iberoamericanos.

* Licenciado en Música, especialidad en Musicología y Profesor Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica, Argentina.

ORGANISMOS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Desde fines del siglo XIX, existió en Argentina un interés de varios estudiosos por dedicarse a indagar en algunos aspectos de la historia musical del país y por rescatar la música de tradición oral. De esta etapa precientífica destacan los trabajos de Arturo Berutti, Ventura Lynch y Juan Bautista Ambrosetti, aunque a comienzos del siglo XX se encaró la investigación musical de manera metódica y sistemática. De esa forma, el músico Manuel Gómez Carrillo realizó en 1917, un plan para la recopilación de la música nativa de la provincia de Santiago del Estero. Pero el verdadero iniciador de la musicología en Argentina fue Carlos Vega, que en 1931 creó el Gabinete de Musicología Indígena en el Museo de Historia Natural, hoy Museo Argentino de Ciencias Naturales de la ciudad de Buenos Aires. Ese mismo año, Vega efectuó el primer viaje de investigación de campo, y con los documentos obtenidos se iniciaron los archivos sonoro y fotográfico, así como la colección de instrumentos musicales de lo que, con los años, se denominaría Instituto de Musicología. Con su prolongada labor etnomusicológica, Vega logró el primer estudio histórico y sistemático de todas las canciones y danzas folclóricas argentinas. Además, consciente de la importancia de contar con estudiosos preparados para recoger y analizar la música de tradición oral en particular, Vega contribuyó a la formación de investigadores de Argentina¹ y de varios países latinoamericanos, entre los que se contaron Bolivia, Perú, Uruguay y Venezuela (ver fotografía 1).²

En 1978, como homenaje a su fundador, fallecido en 1966, el organismo fue denominado Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”³, que depende en la actualidad de la Dirección Nacional de Investigación Cultural del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación. Su acción específica es la investigación musical de las diversas músicas que se producen en Argentina y otros países del continente americano.

Si bien, en sus comienzos, el organismo centró sus estudios principalmente en el campo de la música de tradición oral,⁴ a partir de la década de los años 80 se incrementaron los trabajos de música popular⁵ y de musicología histórica.⁶ Las tareas de investigación de la institución comprende una División científica que se organiza en dos áreas con sus respectivos archivos.

¹ Isabel Aretz, Silvia Eisenstein, Montserrat Campmany, Mario García Acevedo y Juan Pedro Franze, entre otros.

² En el interior de Argentina, en esos años, otros musicólogos también iniciaron tareas investigativas. En 1948, en la provincia de Mendoza, Francisco Curt Lange comenzó a dirigir el Departamento de Musicología, dependiente del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. Ese Departamento, que tuvo corta vida, editó entre 1949 y 1954 la *Revista de Estudios Musicales* en la que se publicaron artículos de diversos estudiosos de América. Asimismo a partir de las décadas de 1930 y 1940, Alberto Rodríguez y Julio Viggiano Esain en las provincias de Mendoza y de Córdoba, respectivamente, realizaron recopilaciones y estudios de la música tradicional de esas provincias.

³ www.inmcv.gob.ar

⁴ Vega y Aretz realizaron mayoritariamente recolección y análisis de música tradicional en comunidades rurales criollas. Los viajes de estudio e investigación de la música de los grupos aborígenes fueron desarrollados, a partir de los años 60, por Jorge Novati y posteriormente por Irma Ruiz.

⁵ Carlos Vega trabajó durante más de 30 años sobre los orígenes del tango, investigación que, al morir, quedó inconclusa. En el 2007 el Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina publicó *Estudios para los Orígenes del Tango Argentino*, libro que contiene todo el material que sobre el tema había escrito Vega. En 1980, el Instituto Nacional de Musicología publicó *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920*. Vol. I, realizado por un grupo de musicólogos bajo la dirección de Jorge Novati.

⁶ En 1986 se editaron *La música nacional argentina: influencias de la música criolla tradicional en la música académica argentina* y *Los García, los Mansilla y la música*, ambos libros resultado de trabajos de investigación de Juan María Veniard, y en 2012 se editó *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*, de Silvina Mansilla y Vera Wolkowicz.



Foto 1:
Carlos Vega con sus discípulos del año 1946.
De pie: Mario García Acevedo (Argentina),
Lauro Ayestarán (Uruguay), Jorge Huirse Reyes (Perú)
y Luis Felipe Ramón y Rivera (Venezuela).
Sentados: Monserrat Campmany (Argentina),
Isabel Aretz (Argentina), Carlos Vega, Silvia Eisenstein
(Argentina) y Julia Elena Fortún (Bolivia).



Foto 2:
Escena de documentación de campo:
el investigador Jorge Novati y un ejecutante
mapuche de trutruka. Viaje del Instituto
Nacional de Musicología "Carlos Vega"
N° 73, Quila Quina, Neuquén, 1966.
Foto: Irma Ruiz.



Foto 3:
Escena de documentación de campo: bailarines
de cueca. Viaje del Instituto Nacional de Musicología
"Carlos Vega" N° 147, Pocito, San Juan, 1992.
Foto: Héctor Luis Goyena.

SECCIÓN DE ETNOMUSICOLOGÍA

El Archivo de Etnomusicología está integrado por diversos materiales provenientes de las investigaciones de campo que, como se dijo, se realizan sin interrupción desde 1931: documentos sonoros, escritos, fotográficos, filmicos y videos. El sonoro está compuesto por 1 693 discos históricos grabados en el campo principalmente por Carlos Vega e Isabel Aretz, discos que han sido restaurados y digitalizados. Con posterioridad también han trabajado y aportado materiales otros investigadores.⁷

Asimismo, conforman dicho archivo cintas magnetofónicas, casetes analógicos, casetes DAT y archivos de audio digital.

Los materiales fueron obtenidos en comunidades rurales criollas de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela y de los siguientes grupos indígenas: chiriguano, chorote, chulupí, mapuche, mbyá, pilagá, q'om, selk'nam, tehuelche y wichí, de Argentina; cavina, chacobo, chiriguano, guarayo, moxos y sirionó, de Bolivia; mapuche, de Chile; secoya, de Ecuador; angaité, ayoreo, chulupí, guaná, lengua, maccá, q'om y sanapaná, de Paraguay; asháninka, bora, mashco, orejón, piro, shipibo y yagua, de Perú.

Desde la creación del Instituto a la fecha se han llevado a cabo 205 viajes de investigación.

SECCIÓN DE MÚSICA ACADÉMICA ARGENTINA

El Archivo de Música Académica Argentina posee un alto valor patrimonial. Contiene más de 4 000 partituras de compositores argentinos desde finales del siglo XIX hasta la fecha, procedentes de fondos documentales familiares ingresados por donaciones. El corpus configura un rico objeto de estudio para investigadores, ya que incluye documentación conexas referida a la actividad de los músicos representados. Comprende recortes periodísticos, programas de mano, fotografías, correspondencia y grabaciones en distintos soportes, entre otros materiales.

Los subfondos más valiosos son los que corresponden a los compositores Alberto Williams, Arturo Berutti, Pascual de Rogatis, Ángel Lasala, Esteban Eitler y Washington Castro, entre otros.

A partir de 1997, se instituyó el Fondo de Documentación de la Música Académica Argentina (FONDOMA) que ha permitido ingresar a la base de datos del Instituto catálogos de compositores argentinos, los que se incrementan día a día por el aporte que hacen los propios creadores.

Asimismo, el Instituto cuenta con un Museo de Instrumentos Musicales con un fondo museográfico de características únicas en Argentina, compuesto por 480 piezas, en su mayoría instrumentos musicales provenientes sobretudo de los ambientes criollo y aborigen del territorio argentino y de otros países sudamericanos.

⁷ Silvia Eisenstein, Jorge Novati, Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo, Héctor Luis Goyena, María Mendizábal, Miguel Ángel García, Elizabeth Roig, Alejandra Cragolini, Graciela Restelli y Norberto Pablo Cirio.

También forman parte de este patrimonio, algunos otros objetos y equipos de grabación de sonido utilizados antiguamente en los viajes de campo por los investigadores de la Institución. Lamentablemente, en el presente no se cuenta con una sala de exhibición, pero los instrumentos se conservan en condiciones museológicas apropiadas, en contenedores especialmente contruidos para su preservación. El organismo cuenta además con una biblioteca especializada en música y una fonoteca (en formación) constituida con los registros comerciales editados en Argentina. En la actualidad se realizan tareas de catalogación, ordenamiento, carga de registros en su base de datos y digitalización. Está integrada por aproximadamente 90 000 discos en distintos soportes.

JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA

Desde 1984, el Instituto creó una tribuna internacional para la discusión de la investigación científica de su especialidad: las Jornadas Argentinas de Musicología, que a partir de 1990 se realizan conjuntamente con la Asociación Argentina de Musicología. Estas reuniones se llevan a cabo en forma bianual en Buenos Aires u otras ciudades provinciales y suele contar con la participación de prestigiosos musicólogos procedentes de diferentes países como invitados especiales.

El Instituto difunde los resultados de sus investigaciones en publicaciones científicas⁸ y de divulgación y cursos. Desde 1997 edita anualmente la *Revista Música e Investigación*, donde se encuentran trabajos de investigación musical producidos tanto por estudiosos argentinos como de otros países.

Otro de los organismos de investigación musical en Buenos Aires es el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Fue creado en 1966 por disposición testamentaria de Carlos Vega⁹ que dirigió una carta al rector de la Universidad en la que señalaba su deseo de entregar a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, en carácter de donación, libros, documentos, obras publicadas e inéditas, cartas, papeles personales, derechos y otros elementos para la formación de un Instituto de Musicología en la mencionada Facultad. Vega falleció el 10 de febrero de 1966 y el 14 de abril se inauguró el Instituto que lleva su nombre.

⁸ Aparte de las ya citadas, pueden nombrarse: Actas de las III, VIII y IX Jornadas Argentinas de Musicología; Temas de Etnomusicología (Núms. 1 y 2), 1984; Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena: *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina*, (libro y CD), 2ª edición, 1993; Héctor Luis Goyena y Alicia Giuliani: *Música tradicional de la provincia de San Juan*, (1 CD), 1999; Norberto Pablo Cirio: *Santo Rey Baltazar Música y memoria de una tradición afroargentina*, (1 CD), 2011. *Antología del tango rioplatense*. vol. II 1920-1935. *Selección sonora* (3 CD audio y libro-folleto), 2014; Hernán Gabriel Vázquez (transcripción-edición): *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*, (libro y DVD), 2015; Héctor Luis Goyena y Norberto Pablo Cirio (editores): *Danzas y canciones argentinas. versiones orquestales de registros de campo* por Carlos Vega y Silvia Eisenstein, 2016.

⁹ www.uca.edu.ar

Tuvo 12 miembros fundadores, integrados por egresados de la carrera de Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pero en el transcurso de los años, su planta se redujo al mínimo y recién a partir de 1977 en que publicó el primer número de su Revista, comenzó a tener un mayor número de investigadores estables y desarrollar proyectos de investigación. Asimismo, un grupo de destacados estudiosos aportaron sus contribuciones como miembros invitados,¹⁰ además de graduados y estudiantes de la Facultad que colaboraron *ad honorem* en diversos proyectos y actividades propuestas por el Instituto.

Sus publicaciones son numerosas, destacándose la *Revista de investigación anual* que ha tenido continuidad, habiéndose editado hasta el año 2015, 29 números, a los que se agregan además, Cuadernos de Estudios,¹¹ la Serie Tesis Doctorales, la Serie Temas¹² y los libros *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música* y *Estudios para los orígenes del Tango Argentino*, ambos de Carlos Vega.

Por su parte, una de sus últimas directoras, Diana Fernández Calvo, dio prioridad e incrementó las investigaciones sobre música colonial americana, lo que se vio reflejado en un importante número de publicaciones sobre ese tema.¹³

La institución cuenta con varios archivos. El Archivo de música académica argentina, que posee partituras de compositores argentinos, algunas manuscritas, procedentes de donaciones familiares. Entre ellas se encuentran las partituras y manuscritos de los compositores: Felipe Boero, Alfredo Pinto, Eduardo Grau y Guillermo Graetzer, entre otros. Asimismo, un Archivo de música colonial americana que comenzó a conformarse en 1988 al recibir la donación de Carmen García Muñoz de los negativos y positivos de las fotografías de los manuscritos obrantes en los Archivos catedralicios de Sucre y Lima. Asimismo, se hallan en este sector copias de otros repositorios iberoamericanos: Archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco, Archivo de Moxos, de Mina Gerais y los Códices de Martínez Compagnon y de Zuola. Un tercer archivo es el de Música tradicional, constituido con el material procedente de los viajes de investigación de campo que se efectuaron a partir de 1968. Muchos de estos viajes se realizaron a través de las cátedras de Folklore Musical Argentino y de Etnomusicología, pertenecientes a la Licenciatura en Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

¹⁰ Pueden nombrarse, entre otros, Coriún Aharonián (Uruguay), Antonio Corona Alcalde (México), Bernardo Illari (Argentina-Estados Unidos), Melanie Plesch (Argentina-Australia), Luis Antonio Rojas Roldán (México), Pola Suárez Urtubey (Argentina).

¹¹ Entre la Serie de Cuadernos de Estudios, destacan: Carmen García Muñoz, *Conjunto Pro-música de Rosario*, 1992; Guillermo Scarabino: *Alberto Ginastera. Técnicas y estilo (1935-1950)*, 1996; Guillermo Scarabino: *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del s. xx*, 2000; Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi: *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*, 2002.

¹² En la Serie Temas se encuentran: Silvia Malbrán: *Ritmo musical y sincronía*, 2008; Guillermo Scarabino: *Temas de Dirección Orquestal*, 2012; y Olga F. Latour de Botas, Héctor Luis Goyena, Iván Marcos Pelicarić: *El repertorio payadoril en el partido de dolores*, 2014.

¹³ *José de Orejón y Aparicio: La música y su contexto*, 2009; *Música dramática en el seminario de San Antonio Abad de cusco*, 2010; *La música en la vida del seminario de San antonio Abad de cusco (siglos xvii y xviii)*, 2012. *Los Villancicos para la fiesta de corpus christi en el cusco virreinal. Seminario de San Antonio Abad de Cusco*, 2013. Los cuatro libros con autoría de Diana Fernández Calvo.

El material recopilado incluye: cintas magnetofónicas, casetes analógicos y DAT, fotografías, diapositivas, videos, entrevistas, informes y detalle analítico de grabaciones.

El Instituto cuenta con una biblioteca de investigación y realiza actividades de extensión, Ateneos de investigación, conferencias y desde 2002 lleva adelante las Jornadas interdisciplinarias de investigación denominadas “Semana de la Música y la Musicología”, que ya alcanza la XII edición.

Un tercer organismo, el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IET),¹⁴ inició sus actividades a mediados de 2006 (aprobado por Decreto Nº 9242/05) y depende del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tiene como propuesta fundamental integrar investigación, docencia y transferencia a la sociedad en el campo de los estudios etnomusicológicos. Dispone de un fondo importante de materiales bibliográficos y fonográficos donados por Isabel Aretz y cuenta con un Área de Música Académica Argentina que efectúa tareas de relevamiento y ordenamiento, inventariando material donado o copiado de diversos archivos referentes a música escrita, grabaciones y documentos afines.

A lo largo del año cada equipo planifica, dicta y evalúa seminarios de especialización¹⁵ que están destinados a la formación continua y perfeccionamiento de los miembros internos, y también a la difusión, transferencia y perfeccionamiento en el área. Este Instituto tiene en preparación el primer número de la Revista digital: *Culturas Musicales*, revista de Investigación de los profesionales del IET.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), aloja al Instituto de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia “Dra. Isabel Aretz” (Idecrea).¹⁶

Isabel Aretz contribuyó a la creación del organismo que estuvo bajo su dirección hasta su fallecimiento en 2005. En el presente alberga y protege el patrimonio material, intelectual y artístico que donara Isabel Aretz. Comprende escritos, publicaciones, partituras manuscritas, documentos visuales y sonoros. Todos ellos, previa solicitud, pueden ser consultados por los estudiosos interesados. No cuenta con personal dedicado a la investigación musical ni realiza publicaciones afines. A pesar que uno de sus objetivos es la difusión de la obra de Isabel Aretz a través de exposiciones y seminarios dictados por los miembros de la institución o por invitados especiales, esta tarea actualmente no se realiza.

¹⁴ www.ietetnomusicologia.com.ar

¹⁵ Entre los investigadores de la Institución encargados de los seminarios se encuentran Blanca Elena Hermo, Luis Ferreira, Lucio Bruno Videla, Berenice Corti, Pablo Vicario y Norberto Pablo Cirio.

¹⁶ www.untref.edu.ar

INVESTIGACIÓN MUSICAL EN UNIVERSIDADES

Diversas universidades de la República Argentina, a través de los departamentos de música o secretarías de investigación, dependientes de las Facultades de Humanidades y Artes, promueven o realizan actividades y proyectos de investigación tanto en el área de musicología histórica como de etnomusicología, desarrollándolos con equipos constituidos por docentes y alumnos. Asimismo varias de ellas efectúan publicaciones afines.¹⁷ Las universidades y sus instituciones relacionadas con la investigación musical son:

- Universidad Nacional de las Artes (UNA). Dirección de Investigación del Damus (Departamento de Artes Musicales “Carlos López Buchardo”).
- Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Secretaría de investigación y producción.
- Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño.
- Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.
- Universidad Nacional de Litoral. Instituto Superior de Música. Secretaría de Investigación y Posgrado.
- Universidad Nacional de Quilmes.
- Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes.
- Universidad Nacional de San Juan. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes.
- Departamento de Música.

¹⁷ Algunas de las publicaciones son: Elena Dabul y Ana María Olivencia: *Música y Músicos en la Mendoza Contemporánea*, Universidad Nacional de Cuyo, 2012; Diego Bosquet et ál.: *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares en Mendoza*, Universidad Nacional de Cuyo, 2014; Diana Fernández Calvo (comp.): *Investigación musicológica: cinco estudios de caso*, Universidad Nacional de Quilmes, 2011; Omar Corrado: *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*, Universidad Nacional de Quilmes, 2012; Hernán Pérez: *Música de cine*, Universidad Nacional del Litoral, 2014; Silvina Mansilla (comp.): *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*, Universidad Nacional del Litoral, 2014.

INSTITUCIONES EDUCATIVAS QUE IMPARTEN CARRERAS UNIVERSITARIAS DE MUSICOLOGÍA

En el año 1959, el compositor Alberto Ginastera, decano fundador de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina,¹⁸ introdujo la disciplina musicológica por primera vez en Argentina, en el nivel universitario. Para ello buscó asesoramiento en las más prestigiosas instituciones musicales estadounidenses y europeas. En palabras de Ginastera: “La Facultad no formará músicos de una tendencia determinada, sino seres que se dedicarán libremente a la creación, a la investigación o a la enseñanza, de acuerdo a un mundo propio de valores interiores adquiridos mediante la formación de cada personalidad individual”.¹⁹

La Licenciatura en Música, especialidad Musicología y Crítica, se dictó entre los años 1959 y 2002. En este periodo fueron 75 egresados, aunque posteriormente no todos se dedicaron a la labor musicológica y muchos abrazaron, casi en forma exclusiva, la docencia. La licenciatura comprendía cinco años, con materias técnicas y de formación humanística comunes a las otras carreras de la facultad: composición, dirección orquestal, dirección coral y materias de la especialidad, como organología, etnomusicología, folklore musical argentino, música popular urbana, historia de la teoría musical, paleografía y seminario de musicología histórica.

En 1967 alcanzó su posgrado la primera doctora en Música de Argentina: Isabel Aretz, con su tesis “Música tradicional de La Rioja”. Posteriormente hubo otros tres doctores en musicología.²⁰

En el 2009 se volvió a instaurar el Doctorado en Música, con una carrera semiestructurada, de 240 horas presenciales, de las cuales 180 se cursan en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, y 60 en seminarios optativos a determinar. Muchos de los cursantes provienen de diversos países latinoamericanos. De este posgrado tres estudiosos ya han alcanzado el doctorado en el área de Musicología.²¹

En el año 2015 se implementó nuevamente la Licenciatura en Musicología, Crítica, Teoría y Cognición Musical. Su duración es de cinco años y se busca que el egresado adquiera una formación en:

1. El conocimiento de los fundamentos técnicos y teóricos disciplinares inherentes a la musicología histórica, la etnomusicología, la música popular urbana, la crítica musical y la teoría y la cognición musical.
2. La formación disciplinar en el diseño de mediciones en las áreas de la percepción y la recepción de la música.

¹⁸ www.uca.edu.ar

¹⁹ Alberto Ginastera: “Introducción a la Organización y Planes de estudio de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales”, programa de mano del Concierto de Navidad, Basílica del Santísimo Sacramento, 18-12-1959.

²⁰ Amalia Suárez Urtubey, Carmen García Muñoz y Eleonora Alberti de Kleinbort.

²¹ Julián Mosca, Silvia Herrer Ortega y Antonio Formaro.

La Universidad Nacional de las Artes (UNA)²² ofrece una especialización en musicología que se implementó a partir del año 2014 y que tiene por objetivo general desarrollar un espacio de formación, reflexión e investigación que comprenda y aplique críticamente las epistemologías, metodologías y técnicas del hecho musical y sus interdisciplinidades, a través de la práctica científica.

MODALIDAD DE CURSADO

La carrera tiene una duración de un año y medio, instrumentada en tres cuatrimestres. Consta de diez Seminarios de carácter presencial y un Taller de investigación destinado a la elaboración del Trabajo Integrador Final. Se cursan con una frecuencia de una vez por mes. Cada seminario se imparte en forma intensiva durante cuatro días consecutivos la tercera semana del mes.

Los seminarios y el taller cuentan con un apoyo pedagógico a distancia, mediante la utilización de la plataforma virtual de la institución.

Los seminarios son:

- Investigación Musicológica
- Música y Producciones Translingüísticas
- Música y Tecnología
- Antropología de la Música
- Etnomusicología
- Crítica Musical
- Teoría Musical y Cognición
- Estudios sobre Música Popular Urbana desde la Musicología
- Música como Industria Cultural
- Un Seminario a Elección Acreditado a la Especialización
- Taller Integrador Final

TERCIARIAS

El Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”,²³ dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, acoge la carrera de Etnomusicología. Se desarrolla en nivel terciario no universitario y fue iniciada en el año 1988. Concede los títulos de:

- Tecnicatura Superior en Etnomusicología-Etnomusicólogo (3 años)
- Profesor de Educación Superior en Música, con orientación en Etnomusicología (5 años)

El plan de estudios incluye, entre sus materias: Historia y Teorías antropológicas, Técnicas de análisis en Etnomusicología, Metodología de la investigación en Etnomusicología, Armonía, Transcripción musical, Etnomusicología Argentina y Latinoamericana, Organología Argentina y Latinoamericana,

²² www.una.edu.ar

²³ www.cmfalla.caba.infed.edu.ar



Foto 4:
Publicaciones sobre música colonial latinoamericana del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".



Foto 5:
Participación de dos payadores en una cátedra de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, 2012.
Foto: Héctor Luis Goyena.



Foto 6:
Una clase de práctica instrumental en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla", de la ciudad de Buenos Aires, 2015.
Foto: Héctor Luis Goyena.



Foto 7:
Algunos de los libros de investigación musical publicados por la Editorial Gourmet Musical.

Música popular urbana, Historia de la música, Prácticas instrumentales, Tango, Folklore y Literatura, Antropología y sociología de la cultura, Cine y fotografía antropológicos, Lenguas indígenas, Investigación de campo y Procesamiento de datos.

El Conservatorio de Música de Morón “Alberto Ginastera”²⁴ dicta la carrera de Musicología que también se desarrolla en nivel terciario no universitario y tiene una duración de cuatro años. Se inició en 1998, otorgando el título de Profesor en Música, con orientación en Musicología.

Materias: Introducción a la Musicología y Bibliografía, Etnomusicología, Folk-musicología, Organología, Historia de la música, Música popular urbana, Introducción a la Antropología, Filosofía y Estética de la Música, Acústica, Introducción a la Sociología, Transcripción musical. Otros organismos

El Fondo Nacional de las Artes (FNA) es un organismo autárquico que depende del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación y anualmente adjudica becas y subsidios para proyectos de investigación musical. Por su parte, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), en el área de las ciencias sociales, concede becas de investigación en música y previa evaluación de antecedentes, permite el ingreso a la carrera de investigador del organismo.

PUBLICACIONES

PERIÓDICAS

Junto con las revistas del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina que se edita desde 1977 y la del Instituto Nacional de Musicología, denominada *Música e Investigación* que se publica desde 1997, se encuentran *La Revista Argentina de Musicología*, publicada a partir de 1996 por la Asociación Argentina de Musicología (AAM) y la *Revista del Instituto Superior de Música* de la Universidad Nacional de Litoral que se edita desde 1989. Todas son de periodicidad anual y dan cabida a trabajos tanto de investigadores argentinos como extranjeros.

Existen dos publicaciones digitales: *4'33"*, revista en línea de investigación musical, que desde 2009 prepara el departamento de Artes Musicales “Carlos López Buchardo” de la Universidad Nacional de las Artes y *El Oído Pensante*, de frecuencia semestral destinada a promover la discusión en torno a los dilemas teóricos, metodológicos y epistemológicos de las investigaciones realizadas sobre diversas manifestaciones musicales. Se edita desde el año 2013 y cuenta con auspicio del Centro Argentino de información científica y tecnológica (CAICYT).

²⁴ www.cmmoron.bue.infed.edu.ar

LIBROS

A los institutos de investigación y las universidades que editan libros relacionados con la labor musicológica se agregan emprendimientos de editoriales privadas. Entre estas últimas destaca muy especialmente *Gourmet Musical*,²⁵ con un extenso y variado catálogo de libros con importantes trabajos tanto de investigadores argentinos como extranjeros sobre musicología histórica, música popular y etnomusicología.

CONTACTOS O INTERCAMBIOS CON OTROS PAÍSES IBEROAMERICANOS

La reciprocidad o los intercambios en investigación musical de Argentina con otros países del continente han sido muy escasos en el pasado. En los años 80, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, a través de un convenio con la Organización de Estados Americanos (OEA), realizó proyectos e investigaciones etnomusicológicas en Bolivia, Paraguay y Uruguay. Por su parte el Instituto de Investigación Musicológica de la UCA en el 2010 efectuó acuerdos con la Universidad Católica “Sedes Sapientiae” de Lima, Perú y la Universidad Católica de Ecuador, para investigaciones referentes a la música colonial americana.

En la actualidad es auspicioso el accionar de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS) en el que se encuentran inscritos investigadores de 10 países de la región. También el apoyo que ha iniciado Ibermúsicas a la investigación musicológica, conlleva nuevas posibilidades que permiten desarrollar diversas acciones de cooperación a nivel iberoamericano.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como ha podido apreciarse, la investigación musical en la República Argentina ha logrado un importante desarrollo y abarca un amplio campo de acción, no sólo a través de los establecimientos educativos y de las carreras de Musicología y Etnomusicología, sino también por intermedio de los institutos de investigación y de los departamentos de música universitarios que despliegan actividades y proyectos con equipos conformados por docentes y alumnos. Asimismo, la publicación de libros y de un considerable grupo de revistas especializadas, alientan la labor y permiten conocer y divulgar los trabajos. Por ello puede concluirse que el diagnóstico sobre la investigación musical en Argentina es altamente estimulante y positivo.

²⁵ www.gourmetmusicaediciones.wordpress.com/catalogo

BIBLIOGRAFÍA

Cámara de Landa, Enrique (comp.), 2014, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

Fernández Calvo, Diana y Héctor Luis Goyena, 2008, "Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Aportes Documentales para su historia", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XX (22), pp. 137-195.

García Muñoz, Carmen, 1993, "Formación de musicólogos: la formación del investigador y su entorno", *Revista Musical Chilena*, XLVII (180), pp. 29-36, julio-diciembre.

Mondolo, Ana María y Nilda Vineis, 2008, "Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Autoridades, cuerpo docente, egresados, carreras y planes de estudio", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XX (22), pp. 25-109.

Moreno Chá, Ercilia, 1988, "El Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, IX (9), pp. 79-103.

Restelli, Graciela Beatriz, 1997, "El Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'", *Revista Música e Investigación*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", I (1), pp. 131-141.

Travieso, Rubén, 2014, El museo de instrumentos musicales del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'", *Revista Música e Investigación*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", XIV (22), pp. 105-141.

Velo, Yolanda M. "El Museo de Instrumentos Musicales del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'", *Revista Música e Investigación*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", I (1), pp. 41-57.



BRASIL

DESAFIOS MUSICAIS: ENTRE A DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO AO CONHECIMENTO E A INTERNACIONALIZAÇÃO DA PESQUISA

Gostaria de agradecer o convite para proferir uma conferência sobre assunto tão relevante, complexo e oportuno. A amplitude e diversidade dos setores envolvidos num possível balanço sobre o estado atual da pesquisa musical no Brasil, no contexto da América Latina, é proporcional à abundância de temas, abordagens e soluções propostas pela comunidade ao longo das décadas. Tarefa de tamanha magnitude adquire ainda maior responsabilidade quando contemplamos esforços semelhantes realizados anteriormente, como os de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1968), Gerard Béhague (1982; 1991; 1992; 1992/3; 1998/2000; 1990/2006), Régis Duprat (1989; 1991; 1992; 1993; 2004; 2007; 2009), Coriún Aharonián (reunidos em 2012), Elizabeth Travassos (2003), Malena Kuss (2005), Luís Merino (2005) e também por mentes brilhantes como Omar Corrado (2004/5) e Juan Pablo González (1999/2001; 2009, 2013; 2014). Pronunciamentos importantes foram realizados ao longo de muitas décadas e desculpo-me antecipadamente se omito tantas outras contribuições importantes.

- Azevedo
The present state and potential of music research in Latin America (*CUNY 1968/ Perspectives in Musicology 1975*)
- Béhague
Folk and traditional music in Latin America: general prospect and research problems (*WM 1982*)
- Béhague
Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology (*Nettl & Bohlmann 1991*)
- Béhague
Recursos para o estudo da música urbana latino-americana (*RBM 1992/3*)
- Béhague
Boundaries and Borders in the study of music in Latin America: a conceptual re-mapping (*CUNY 1998/ LAMR 2000*)
- Béhague
La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva em Latinoamérica (*FCC 1990 / LAMR 2006*)
- Duprat
Evolução da Historiografia Musical Brasileira (*Opus 1989*)
- Duprat
Pesquisa histórico-musical no Brasil: algumas reflexões (*RBM 1991*)
- Duprat
O ensino musical e a Pós-graduação no Brasil (*Em Pauta 1992*)
- Duprat
América Latina: música, abismo e perspectivas (*ANPPOM 1993*)
- Duprat
Perspectivas para a Musicologia Brasileira (2004)
- Duprat A
pós-graduação em Música no Brasil (2007)
- Duprat
Antecedentes geopolíticos e tradições: a Musicologia Latino-Americana (*USP-RP 2009*)
- Aharonián
Hacer música en América Latina (org. 2012)
- Travassos
Balço sobre a etnomusicologia no Brasil (*Opus 2003*)
- Kuss
Western thought from a transcultural perspective: Decolonizing Latin America (*Enciclopedia 2005*)
- Corrado
Canon, hegemonía y experiencia estética (*RAM 2004/5*)
- Merino
Canon musical y canon musicológico desde la perspectiva de la música chilena (*RMCh 2006*)
- González
Musicología popular en América Latina (*AAM 1999/ RMCh 2001*)
- González
Musicología y América Latina (*USP-RP/ RAM 2009*)
- González
Pensar la música desde América Latina (2013)
- González
Música popular, musicología y educación en América Latina (2014)

Tabela I.
Antecedentes

Antes de dar prosseguimento, gostaria também de lembrar efeméride importante ocorrida aqui no México: em outubro de 1947 musicólogo brasileiro Luiz Heitor Corrêa de Azevedo -então membro do Conselho Internacional de Filosofia e Ciência Humanas da Unesco, recém-contratado para chefiar o setor de música daquele organismo internacional- esteve aqui na Cidade do México para participar da segunda Conferência Geral da Unesco. Fico muito contente de ter o privilégio de repetir o encontro do Brasil no México, após 68 anos, com intuito semelhante de estreitar laços e buscar formas de integração da pesquisa musical entre os diversos países.

Nas duas décadas seguintes à Conferência no México, Luiz Heitor ocupou diversos cargos comissionados na Unesco, de 1947 a 1965, como chefe do setor de música, fundador do Conselho Internacional de Música (1949) e depois chefe da seção de cooperação com as organizações culturais não-governamentais. Em 1967-1968, Luiz Heitor era professor visitante da Tulane University, New Orleans, Louisiana, EUA, e foi convidado a proferir a palestra inaugural do Programa de Doutorado em Musicologia da City University of New York, que ocorreu em 1968. Tal conferência, intitulada “The present and potential state of music research in Latin America” (1968) e publicada em *Perspectives in Musicology* (1975; Brook & Downes & Solkema, eds.), constituiu em um dos primeiros balanços, senão o primeiro, sobre o estado da pesquisa musical na América Latina. Recentemente recebeu tradução para o português na *Revista Brasileira de Música* (2014, volume comemorativo dos 80 anos da RBM). O balanço apresentado por Azevedo consistiu sobretudo de um levantamento bibliográfico com ênfase na musicologia histórica, os estudos de folclore e a etnomusicologia, nos diversos países da América Latina até a década de 1960, oferecendo um arrolamento dos principais assuntos abordados, autores e publicações por pesquisadores latino-americanos e latino-americanistas, mencionando ainda os principais acervos musicais. Somado ao contexto institucional do inter-americanismo musical, Azevedo alerta que a América Latina foi excluída ou mal representada nas enciclopédias, dicionários e histórias da música europeias até a Segunda Guerra Mundial, enquanto a pesquisa musical na América Latina se encontrava em franco desenvolvimento desde a década de 1930. A palestra de Azevedo apresentou um grande mapeamento da área, numa época de institucionalização da pesquisa musical na academia, e teve um teor diplomaticamente reivindicatório no que tange à construção do conhecimento e da autoridade do saber musicológico.

Diagnóstico semelhante da tendenciosidade do saber musicológico em contexto internacional, resultante do desequilíbrio do poder entre as comunidades científicas, foi corroborado em estudo recente pelo sociólogo Michel Nicolau, “The conditions of global discourse of diversity: Music Encyclopedias, Dictionaries and Ethnomusicology” (2010), que constatou distribuição desproporcional entre a origem dos autores colaboradores e as regiões culturais abordadas na *Garland Encyclopedia of World Music*. No volume sobre a América Latina e Caribe tem-se 71% de redatores com filiação institucional nos EUA e Canadá, contra apenas 23% residentes na América Latina e Caribe.

GARLAND ENCYCLOPEDIA OF WORLD MUSIC - VOL. 2 (1998):
SOUTH AMERICA, MEXICO, CENTRAL AMERICA AND THE CARIBBEAN

The United States and Canada	70.83%
<i>S.America, Mexico, C.America and the Caribbean</i>	22.92%
Europe	6.25%
Africa	0%
Australia and the Pacific Islands	0%
East Asia	0%
Southeast Asia	0%
Middle East	0%
South Asia	0%
Total	100%

Tabela 2.
Apud Nicolau
(2010, p. 163)

Remeto a este problema para manter em vista o jogo de forças em contexto internacional que a pesquisa musical latino-americana terá necessariamente que lidar quando se engaja, seja espontaneamente ou por pressão institucional, nas ações de internacionalização da universidade, que têm recebido bastante ênfase atualmente nas políticas públicas do Brasil e de outros países da América Latina. Embora aparentemente externos aos propósitos principais do Colóquio Ibermúsicas deste ano, os desafios -e até contradições- que se colocam entre as políticas públicas de democratização do acesso ao conhecimento e de internacionalização da pesquisa, em que estamos inseridos atualmente, permearão inevitavelmente nossas ações no sentido de estreitar laços e buscar formas de integração da pesquisa musical entre os diversos países latino-americanos.

Atualmente a questão da internacionalização da pesquisa passa pela desigualdade entre as comunidades científicas quanto ao acesso às novas tecnologias e aos sistemas de informação que comercializam o *corpus* bibliográfico -cuja autoridade foi legitimada pelas diversas instâncias institucionais internacionais- nas diversas bases eletrônicas de acesso restrito (pago). Reversamente, a internacionalização da pesquisa produzida na América Latina não se efetiva plenamente por diversos motivos, entre os quais o idioma (português ou espanhol) constituiria apenas uma barreira entre as muitas dificuldades institucionais, tecnológicas e comerciais. Reitero aqui uma proposição recente:

O que deve mudar no diagnóstico e na conduta, diante de nossos problemas latino-americanos, é a postura mimética tradicional diante da

“civilização tecnológica”. Urge assumir uma atitude crítica acérrima do que seja essa civilização que se denomina nova, libertária, eficiente, científica e redentora, só para os países centrais do sistema-mundo. Esse empréstimo de civilização tecnológica se consoma, ao mesmo tempo, sobre bases técnico-materiais e cultural-espirituais. Para fazer rodar o sistema, são requeridos dos grandes centros tecnológicos, vultosos recursos para a pesquisa. Não obstante sua capacidade imensa de acumulação de capitais, eles necessitam de toda a canalização mundial de recursos, inclusive e especialmente da periferia do sistema-mundo, enfim, da poupança mundial que lhes tem sido garantida até agora, pela desigualdade da distribuição da riqueza e pelo protecionismo comercial. [...] A rica diversidade cultural e musical necessita de ações de cooperação e intercâmbio estreito entre nossos países que, por sua identidade de problemas, formação e tradição, já apresentam os requisitos fundamentais para relações de reciprocidade. Urge atribuir prioridade às ações de articulação estreita com as entidades de pesquisa e similares em toda a comunidade mundial de fala hispano-lusitana, de modo a minimizar as assimetrias de interação com organismos supostamente internacionais vinculados à música nos diversos âmbitos de pesquisa, criação, divulgação e acessibilidade de informação. (Duprat & Volpe 2014)

Proponho, portanto, um debate sobre nossas atividades em relação a duas políticas públicas atuais, que se mostram necessárias e ao mesmo tempo divergentes entre si: a democratização do acesso ao conhecimento e a internacionalização da pesquisa. Essa divergência emerge de modo contundente quando as políticas de acesso ao conhecimento não são praticadas em regime de mutualidade entre as comunidades, as instituições e os mercados científicos e, infelizmente, isso ocorre com bastante frequência entre os hemisférios norte e sul.

Inspirada pelos meus mestres, especialmente Régis Duprat e Gerard Béhaque, tenho me ocupado dessas questões em alguns textos anteriores (Volpe 2003 / 2007; 2009; 2013; Duprat & Volpe 2014)

- Volpe
Uma nova musicologia para uma nova sociedade
(UEM-PR 2003 / MC 2007)
- Volpe
Musicologia Ibero-Americana: problemas teórico-conceituais e o impacto social da produção do conhecimento (USP-RP 2009)
- Volpe
Utopia, ideology, crisis, and challenges (Art 2013)
- Duprat & Volpe
Musicologia, centro e periferia no sistema mundo
(ARLAC-IMS 2014)

Tabela 3.
Posturas

Pensamento decisivo tem trazido o colega português Mário Vieira de Carvalho, com sua proposta de “sociologia do conhecimento musicológico”, pela qual nossa “primeira tarefa seria a de estudar as condições contextuais da produção do conhecimento musicológico e pôr em evidência como, também nesse campo, o discurso pretensamente *científico* e *objetivo* reflete, afinal, perspectivas histórico-sociais e ideologicamente situadas” e reconhecer “o fato de o conhecimento ser socialmente construído [...] e, pois, conflitivo” (Vieira de Carvalho 1999, p. 13)

Em pronunciamento anterior em que discuti a relação entre problemas teórico-conceituais e o impacto social da produção do conhecimento, alertei para a condição inevitável de que

Embora aparentemente distantes, os direcionamentos teórico-conceituais da disciplina guardam estreita relação com as configurações institucionais, em seus diversos níveis, as quais estabelecem prioridades, estratégias e campos de ação que irão determinar, em grande medida, a natureza do impacto social do conhecimento produzido pelas diversas comunidades geopolítico-culturais de especialistas. (Volpe 2009)

Nesta ocasião buscarei mapear as configurações institucionais que canalizam, em maior ou menor grau, o alcance e a permeabilidade do impacto social do conhecimento, seguindo políticas públicas que visam à inclusão social – vale dizer, melhorar a matriz de oportunidades às diversas classes socioeconômicas ou grupos socioculturais – e a democratização do acesso à informação, ao conhecimento, ao patrimônio e aos bens culturais.

A partir daqui vou discutir o caso brasileiro e os colegas de outros países estabelecerão as respectivas semelhanças ou diferenças.

A universidade brasileira tem adotado por algumas décadas uma interessante política de formação de pesquisadores, por meio da iniciação científica, que tem implementado com linhas de ação oriundas na pós-graduação que atingem a graduação (bacharelado e licenciatura) e também o ensino médio. As diversas agências de fomento do governo brasileiro, em nível federal e estadual, oferecem bolsas de estudo e pesquisa nos diversos níveis: Iniciação Científica Júnior (ensino médio), Iniciação Científica (ensino superior), Mestrado, Doutorado (no Brasil; Pleno no Exterior; Sanduíche; recentemente foi criada a bolsa de doutorado reverso) e Pós-doutorado (no Brasil, embora geralmente se faça no exterior); essas bolsas atendem aos cursos de pós-graduação *stricto sensu*. Algumas universidades, como a UFRJ, oferecem também bolsas de Iniciação à Docência e bolsas de Iniciação Artística e Cultural em nível de graduação (bacharelado e licenciatura). Nesta ocasião vale ressaltar que o Brasil oferece ainda uma modalidade de bolsa de estudos em nível de graduação (Bolsa PEC-G) e outra modalidade de bolsa em nível de pós-graduação (Bolsa PEC-PG) voltadas especificamente para alunos oriundos de “países em desenvolvimento da África, Ásia, Oceania, América Latina e Caribe” realizarem seus estudos em universidades brasileiras, públicas ou privadas, com todos os custos pagos do governo brasileiro (consórcio da CAPES, CNPQ e MRE). O programa, histórico e editais recentes podem ser con-

sultados no site do Ministério das Relações Exteriores em <http://www.dce.mre.gov.br/PEC/PECG.php> e <http://www.dce.mre.gov.br/PEC/PECPG.php>

No que tange à pós-graduação e o desenvolvimento da pesquisa, têm sido oferecidas recentemente 200 bolsas PEC-PG por ano para todas as áreas de conhecimento e a área de Artes/ Música também tem sido regularmente contemplada.

O crescimento vultoso dos programas de pós-graduação no Brasil, tanto na área de música como em áreas afins, especialmente nas ciências humanas e sociais, tem gerado um número substancial de teses e dissertações, eventos científicos e publicações. Apresento abaixo uma listagem dos programas de pós-graduação em música no Brasil, indicando a oferta de mestrado (acadêmico), doutorado e mestrado profissional.

Totalizam 15 Programas de Pós-graduação em Música espalhados por 11 estados brasileiros (de um total de 26 estados mais o Distrito Federal) de 4 regiões (de um total de 5 regiões). A maior parte dos PPGMS está concentrada na região sudeste do Brasil. Esta lista não inclui os programas de pós-graduação em áreas afins – como artes, história, sociologia, antropologia, letras, educação – que têm contribuído significativamente na formação de pesquisadores de música. O sistema de pós-graduação do Brasil em todas as áreas de conhecimento é apoiado, regulado e avaliado pela CAPES (<http://www.capes.gov.br>). Vale dizer ainda que o número de instituições que oferecem cursos de graduação em música é muito maior e inclui IES públicas e privadas. Os cursos de graduação de todas as áreas de conhecimento são regulados e avaliados por outro órgão governamental, o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP (<http://portal.inep.gov.br/>). De substancial importância são os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (Nível Técnico), com cursos de música e algumas escolas de excelência no ensino fundamental com propostas bastante coerentes para o ensino da música, como, por exemplo, o Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, (<http://www.cp2.g12.br>), cujos professores são praticamente todos com titulação de doutorado. Existem ainda um número incontável de escolas de música que oferecem cursos livres ou em nível técnico -essas escolas de música têm se mobilizado em torno de uma organização CAEM- Central de Apoio às Escolas de Música (<http://www.escolasdemusica.com.br>), que promove um congresso anual e outras atividades ao longo do ano voltadas para a capacitação profissional e empresarial, e uma melhor articulação do setor por meio de anúncio de empregos e localização de instituições por estado, cidade e curso. Isso mostra a iniciativa civil buscando soluções para a área; mostra ainda um espaço de atuação pelo qual a universidade não tem dado a devida atenção, embora contribua na formação de muitos profissionais que atuam nesse mercado. O governo brasileiro, por meio da CAPES, tem incentivado a criação de cursos de mestrado profissional, inclusive na área de música, e possivelmente esses cursos venham a interagir mais efetivamente com os diversos mercados de atuação profissional relacionados à música. Ressalte-se também que o ensino de música voltou no currículo obrigatório da educação básica do país com a Lei Federal Nº 11.769/ 2008 e o debate segue bastante acalorado e polêmico entre os diversos setores

UNIVERSIDADE	ESTADO	MESTRADO	DOCTORADO	MESTPROFISSIONAL
UFRJ *	RJ	M	D	MP*
UFBA	BA	M	D	MP
UNIRIO	RJ	M	D	MP
UFRGS	RS	M	D	-
UFMG	MG	M	D	
UFPB/J.P.	PB	M	D	
UFPR	PR	M	D	
USP	SP	M	D	
UNICAMP	SP	M	D	
UNESP	SP	M	D	
UNB	DF	M		
UFG	GO	M		
UFU	MG	M		
UFRN	RN	M		
UDESC	SC	M		

Tabela 4.

Programas de Pós-graduação em Música no Brasil (baseado em CAPES – MEC)

* O primeiro programa de pós-graduação do Brasil e o único que tem uma Linha de Pesquisa “História de documentação da música brasileira e ibero-americana”.

profissionais envolvidos, desde os músicos praticantes até os pesquisadores da área de educação musical.

A prioridade no desenvolvimento científico e tecnológico tem relegado as áreas de ciências humanas e sociais, letras, artes e música em plano secundário de investimento. Entretanto, as exigências de desempenho institucional, docência e pesquisa têm sido as mesmas. De qualquer modo, essas áreas têm demonstrado grande capacidade de crescimento e disputado espaço na universidade e nos órgãos de fomento.

A universidade tem compelido seus pesquisadores a um alto índice de produtividade (“publish or perish”) da parte dos professores e também os alunos. Do mesmo modo, os veículos de publicação científica têm sido submetidos a avaliações cujos critérios internacionais tangem primeiramente aos índices estatísticos de artigos publicados e o chamado “fator de impacto” (número de citações). A comunidade tem reclamado que esses critérios de avaliação não concernem ao conteúdo, a qualidade ou a originalidade dos artigos, mas aos aspectos externos resultantes sobretudo da gestão do periódico. Esse é um tema polêmico no mundo todo e não irei aprofundar nesta ocasião.

O Brasil tem tido um número considerável de periódicos musicais. Listo aqui os periódicos acadêmico-científicos da área de música, incluindo alguns poucos abrangentes de outras áreas das artes ou humanidades, que resultam numa lista de 39 títulos, mas que um levantamento mais exaustivo certamente localizaria um número um pouco maior. Excepcionalmente esta lista inclui também uma revista online (marcada com asterisco), que não tem o intuito de ser uma publicação restrita a textos científicos; pelo contrário, posiciona-se contra a academia; mas fica aqui listada devido à sua relevância nos campos da criação e do pensamento da música contemporânea atual no cenário brasileiro.

Se de um lado a política de internacionalização da universidade brasileira tem buscado elevar os índices de produtividade medidos pelas estatísticas das publicações tomando-se por parâmetro o mercado editorial científico internacional, por outro lado a política de democratização de acesso ao conhecimento tem enfrentado questões bem diferentes, de interesse nacional, e que muitas vezes colidem com aquele mercado editorial científico internacional.

As instituições brasileiras, em colaboração com outros países latino-americanos, têm procurado contornar este problema com algumas medidas: assinando as bases internacionais e construindo bases nacionais de acesso livre, seja adotando sistemas de informação já existentes, como o Open Journal System (<https://pkp.sfu.ca/ojs>) e o Latin Index (<http://www.latindex.org>), ou criando novas tecnologias. O Ibict - Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (<http://www.ibict.br>), que implantou a plataforma Seer- Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (<http://seer.ibict.br>), versão brasileira do OJS, e também o Banco Digital de Teses e Dissertações (<http://bdtd.ibict.br>) e o Livro Aberto (<http://www.ibict.br/livroaberto>).

- A Tempo (FAMES) ▶ <http://www.fames.es.gov.br/revistas>
 ISSN 2237-7425 (online) ▶ <http://www.fames.es.gov.br/revistas>
- Art Music Review (UFBA) ▶ <http://revista-art.com>
 ISSN 2317-6059 (impresa e online) ▶
- Art Research Journal (Associações da Área de Artes: ABRACE, ANPAP e ANPPOM) ▶ <http://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal>
 ISSN 2357-9978 (online) ▶
- Arteriais (UFPA) ▶ <http://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes>
 ISSN 2446-5356 (online) ▶
- Brasiliiana (Academia Brasileira de Música) ▶ <http://www.abmusica.org.br/>
 ISSN 1516-2427 (impresa) ▶
- Claves (UFPB) ▶ <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves>
 ISSN 1983-3709 (online) ▶
- DAPesquisa (udesc) ▶ www.ceart.udesc.br/dapesquisa
 ISSN 1808-3129 (online) ▶
- Debates - Cadernos do PPGMUS (UNIRIO) ▶ <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates>
 ISSN: 1414-7939 (impresa) e 2359-1056 (online) ▶
- Em Pauta (UFRGS) ▶ <http://seer.ufrgs.br/EmPauta>
 ISSN 0103-7420 (impresa) e 1984-7491 (online) ▶
- Ictus (UFBA) ▶ <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus>
 ISSN 2238-6599 (online) ▶
- InCantare (UNESPAR) ▶ <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare>
 ISSN 2317-417X (online) ▶
- Interfaces (UFRJ; Centro de Letras e Artes) ▶ <http://www.cla.ufrj.br/index.php/2013-06-07-14-47-23/revista-interfaces>
 ISSN 1516-0033 (impresa e online) ▶
- Linda* Revista sobre Cultura Eletroacústica (Nova Música Eletroacústica/Experimental - NME) ▶ <http://linda.nmelindo.com>
 ISSN [não tem] (online) ▶
- Modus (UEMG) ▶ <http://www.uemg.br/openjournal/index.php/modus>
 ISSN 1679-9003 (impresa) e 2446-6344 (online) ▶
- Música (USP) ▶ <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>
 ISSN 0103-5525 (impresa) e 2238-7625 (eletrônica) ▶
- Música e Cultura (Ass. Bras. Etnomusicologia - ABET) ▶ <http://musicaecultura.abetmusica.org.br>
 ISSN 1980-3303 (online) ▶

- Música e Linguagem (UFES) ▶ <http://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem>
ISSN 2316-3488
- Música em Contexto (UNB) ▶ <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>
ISSN 1980-5802 (impressa e online)
- Música em Perspectiva (UFPR) ▶ <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica>
ISSN 1981-7126 (impressa e online)
- Música Hodie (UFG) ▶ www.musicahodie.mus.br
ISSN 1676-3939
(impressa) e 2317-6776 (online)
- Música na Educação Básica (ABEM) ▶ http://abemeducacaomusical.com.br/revistas_meb
ISSN 2175-3172 (online)
- Música Popular em Revista (UNICAMP) ▶ <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop>
ISSN 2316-7858 (online)
- Musica Theorica (Ass. Brasileira Teoria e Análise Musical -TeMA) ISSN: ▶ <http://tema.mus.br/publicacoes>
a ser criado (online)
- Nupeart (UDESC) ▶ <http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/index>
ISSN 1677-1605
(impressa) e 2358-0925 (online)
- O Mosaico (UNESPAR) ▶ <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico>
ISSN 2175-0769 (online)
- OPUS (Ass Bras Pesq e Pós-grad Música - ANPPOM) ▶ www.anppom.com.br/revista
ISSN 0103-7412
(impressa) e 1517-7017 (online)
- Orfeu (UDESC) ▶ <http://revistas.udesc.br/index.php/orfeu>
ISSN: a ser criado (online)
- OuvirOUver (UFU) ▶ <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>
ISSN 1809-290X
(impressa) e 1983-1005 (online)
- Per Musi (UFMG) ▶ www.musica.ufmg.br/permusi
ISSN 2317-6377 (impressa e online)
- Percepta ▶ <http://www.abccogmus.org/journals/index.php/percepta>
(Ass. Bras. Cognição e Artes Musicais)
ISSN 2318-891X (online)
- Pesquisa e Música ▶ <http://pesquisaemusicacbm.blogspot.com.br>
(Conserv. Brasileiro Música)
ISSN 1981-0180 (online)
- Revista Brasileira de Música (UFRJ) ▶ <http://rbm.musica.ufrj.br>
ISSN 01037595 (impressa e online)

Revista Brasileira de Musicoterapia (União Bras. Assoc. Musicoterapia - UBAM) ISSN 2316-994X (online)	▶	http://www.revistademusicoterapia.mus.br
Revista da ABEM (Ass. Bras. Educação Musical) ISSN 2358-033X (online)	▶	http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem
Revista da Tulha (USP-RP) ISSN 2447-7117 (online)	▶	http://www.revistas.usp.br/revistadatulha
Revista do Conservatório de Música da UFPel ISSN 1984-350X (online)	▶	http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM
Revista Eletrônica de Musicologia (UFPR) ISSN 14-15-952X (online)	▶	http://www.rem.ufpr.br
Sonora (UNICAMP) ISSN 1809-1652 (online)	▶	http://www.sonora.iar.unicamp.br
Vórtex (UNESPAR) ISSN 2317-9937 (online)	▶	www.revistavortex.com

Tabela 5.

Lista de periódicos acadêmico-científicos da área de música publicados no Brasil (baseada no levantamento realizado junto à comunidade de editores, sob a coordenação de Fausto Borém, em agosto-outubro 2015, com acréscimos e atualizações da presente autora)

E mais recentemente foi criada a poderosa rede Scielo (<http://www.scielo.org>), que inclui atualmente os seguintes países: África do Sul, Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Espanha, México, Paraguai (em fase de implantação), Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. Como sabem, a rede Scielo iniciou desenvolvendo uma plataforma voltada à periódicos e recentemente criou outra para livros (<http://books.scielo.org>).

A política de acesso livre à informação tem norteado também as ações das bibliotecas e arquivos públicos. A Fundação Biblioteca Nacional (<http://www.bn.br>) tem liderado essas ações no Brasil. Foi uma das seis primeiras bibliotecas do mundo a ingressarem no projeto da Unesco World Digital Library (<http://www.wdl.org>) e tem disponibilizado enorme quantidade de documentos no site BN Digital (<http://bndigital.bn.br>), que abriga vários setores, como a Hemeroteca Digital Brasileira (<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>) e a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (<https://www.bn.br/acervo/musica-arquivo-sonoro>) que, além do catálogo online, tem procedido à digitalização do acervo, incluindo partituras musicais e gravações.

Um balanço sobre as publicações dedicadas à música no Brasil está além do escopo deste ensaio, portanto destacamos aqui apenas algumas fontes. A música brasileira conta com duas obras de referência: a *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* (Marcos Marcondes, editor geral; São Paulo, Art Editora / PubliFolha, 1977, 1998, 2000), que esteve por alguns anos disponível online mas que cessou esse serviço e atualmente só está disponível na versão impressa; e o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira* (Rio de Janeiro, Editora Paracatu, 2006), disponível em versão online em <http://institutocravoalbin.com.br/publicacoes-do-icca/dicionario-cravo-albin>. A Academia Brasileira de Música sustenta o projeto Bibliografia Musical Brasileira, <http://abmusica.org.br>, adotando a política de acesso livre e gratuito à informação, pelo qual oferece um banco de dados online, que reúne as informações dos textos sobre a música brasileira -erudita, tradicional e popular- publicados no Brasil e no exterior, e também a produção científica de brasileiros sobre música. São cadastrados: livros, folhetos, teses, catálogos, bibliografias, anais de congressos, resenhas críticas, artigos em periódicos e coletâneas e, excepcionalmente, importantes contribuições em suplementos literários de jornais, etc. São excluídas obras com finalidade didática exceto os manuais e artinhas do século XIX, de interesse histórico. A informação bibliográfica tem como modelo os padrões RILM, com algumas adaptações, acompanhada do resumo de conteúdo de cada item. As ferramentas de busca permitem que a pesquisa seja feita por autor, título, assunto, unitermo, período histórico focalizado, data ou época de publicação, e localização da obra em bibliotecas e arquivos.

A política científica de internacionalização da universidade brasileira tem sido implementada simultaneamente com as políticas públicas de democratização do conhecimento. Ambas políticas se inserem num contexto maior de políticas de inclusão social em espaços que estão além dos muros da universidade. Efetivamente, a universidade constitui apenas um dos elementos que formam a malha institucional na qual o ensino, a pesquisa e a prática da música estão inseridos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aharonián, Coriún (2012), *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. "The present state and potential of music research in Latin America" [Palestra inaugural do Programa de Doutorado em Musicologia da City University of New York em 1968]. In: Brook, Barry & Downes, Edward & Solkema, Sherman Van. (eds.). *Perspectives in Musicology*. New York: Norton, 1975, p. 249-269. "O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina" (tradução para o português de Maria Alice Volpe, Régis Duprat e Mário Alexandre Dantas Barbosa). *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 27 n. 1, p. 51-72, jan-jun 2014. Disponível em <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm27-1/rbm27-1-02.pdf>

Béhague, Gerard (1982), "Folk and traditional music in Latin America: general prospect and research problems". *The World of Music*, v. 2, p. 3-21.

Béhague, Gerard (1991), "Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology". In: Nettl, Bruno & Bohlman, Philip (orgs.). *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press, p. 56-68.

Béhague, Gerard (1992-1993), "Recursos para o estudo da música urbana latino-americana". *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 20, p. 1-24.

Béhague, Gerard (2000), "Boundaries and Borders in the study of music in Latin America: a conceptual re-mapping". [Palestra comemorativa dos 30 anos do Programa de Pós-graduação em Musicologia da City University of New York - Graduate Center, 1998]. *Latin American Music Review*, v. 21 n. 1, p. 16-30, Spring-Summer.

Béhague, Gerard (2006), "La problemática de la posición socio-política del compositor en la música nueva em Latinoamérica". [Palestra no III Foro de Compositores del Caribe, San Juan, Porto Rico, out 1990]. *Latin American Music Review* (The University of Texas at Austin), v. 27, n. 1, p. 47-56, Spring/Summer.

Claro Valdés, Samuel (2000), "Qué es y para qué sirve la musicología?" (*El Mercurio*, 3 out 1976, Suplemento Cultural), p. 21; "Influencia de la música en el hombre", p. 13; "Influencia de la música en el la sociedad"; p. 14-15. In: *Letras de música*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Corrado, Omar (2004-2005), "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología*, no. 5-6-, p. 17-44.

Duprat, Régis. “Evolução da Historiografia Musical Brasileira”. *Opus* (Revista da ANPPOM-Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), v. 1, p. 32-36, dez 1989. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/4/8>

Duprat, Régis (1991), “Pesquisa histórico-musical no Brasil: algumas reflexões”. *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 19, p. 81-90.

Duprat, Régis (1992), “O ensino musical e a Pós-graduação no Brasil”. *Em Pauta* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre), v. 4 n. 5, p. 12-23.

Duprat, Régis (1993), “América Latina: música, abismo e perspectivas”. In: *Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM*, Rio de Janeiro, p. 143-5.

Duprat, Régis (2004), “Perspectivas para a Musicologia Brasileira”. In: *Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá*. Ed. Massoni, p. 18-33.

Duprat, Régis (2007), “A pós-graduação em Música no Brasil”. In: Oliveira, Alda et al (org). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A Editora, p. 29-36.

Duprat, Régis (2009), “Antecedentes geopolíticos e tradições: a Musicologia Latino- Americana”. Comunicação ao III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto.

Duprat, Régis & Volpe, Maria Alice (2015), “Musicologia, centro e periferia no sistema mundo”. In Congresso da Associação Regional da América Latina e Caribe da Sociedade Internacional de Musicologia - ARLAC-IMS. Cuba, Habana, mar 2014, en: *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 28, n. 2, p. 237-246.

Figueiredo, Sérgio Luiz Ferreira de. “A pesquisa sobre a prática musical de professores generalistas no Brasil: situação atual e perspectivas para o futuro”. *Em Pauta* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre), v. 18, n. 31, p. 31-50, jul-dez 2007. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/7457/4645>

Figueiredo, Sérgio Luiz Ferreira de & Soares, José (2008), “Desafios da implementação metodológica de pesquisa em larga escala na educação musical”. *Opus* (Revista da ANPPOM-Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), v. 18, n. 1, p. 257-274. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/185/166>

González, Juan Pablo (2001), “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos” [Palestra inaugural da XIII Conferência da Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1999]. *Revista Musical Chilena*, ano LV, n. 195, p. 38-74.

González, Juan Pablo (2005), "The making of a social history of popular music in Chile: problems, methods, and results". *Latin American Music Review* (The University of Teas at Austin), v. 26, n. 2, p. 248-272, Fall/Winter.

González, Juan Pablo (2009), "Musicología y América Latina: una relación posible". [Palestra no III Encontro de Musicologia da Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2009]. *Revista Argentina de Musicología*, v. 10, p. 43-72.

González, Juan Pablo (2013), *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical / Santiago: Ediciones UA.

González, Juan Pablo (2014), "Música popular, musicología y educación en América Latina". In: *Sonidos y Hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos xx y xxi*. Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlshlegel (orgs.). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

Kuss, Malena. "Western thought from a transcultural perspective: Decolonizing Latin America". In: *Enciclopedia della musica: L'unità della musica*, 5 vols., edited by Jean-Jacques Nattiez. Italian edition (Torino: Einaudi, 2005), vol. 5, 32-62; French edition (Paris: Actes Sud, 2007), vol. 5, 68-102.

Merino, Luís (2006), "Canon musical y canon musicológico desde la perspectiva de la música chilena". *Revista Musical Chilena*, n. 205 p. 26-33.

Nicolau Netto, Michel. "The conditions of global discourse of diversity: Music Encyclopedias, Dictionaries and Ethnomusicology", *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 23 n. 2, p. 145-172, out 2010. Disponível em <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-06.pdf>

Oliveira, Alda *et al.* (orgs.) (2007), *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A Editora.

Travassos, Elizabeth. "Esboço de balanço sobre a etnomusicologia no Brasil". *Opus* (Revista da ANPPOM-Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), v. 9, p. 73-86, dez 2003. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/88/71>

Vieira de Carvalho, Mário (2000), "Sociology of Music as Self-Critical Musicology". [Comunicação ao XVI Congresso da International Musicological Society, Londres, 1997]. In: Greer, David. (ed.). *Musicology and Sister Disciplines – Past, Present, Future*. Oxford: Oxford University Press, p. 342-366.

Vieira de Carvalho, Mário. Prefácio (1999), In: *Razão e Sentimento na Comunicação Musical: Estudos sobre a Dialética do Iluminismo*. Lisboa, Relógio D'Água, p. 13-21.

Volpe, Maria Alice. "Uma nova musicologia para uma nova sociedade". *Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá "As perspectivas da música para o século xxi"* (2003), Maringá: Massoni,

2004, p. 99-110. Republicado em versão revisada “Por uma nova musicologia”. *Música em Contexto* (Universidade de Brasília), v. 1, p. 107-122, 2007. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/download/7326/5693>

Volpe, Maria Alice (2009), “Musicologia Ibero-Americana: problemas teórico-conceituais e o impacto social da produção do conhecimento”. Palestra no *III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*, Universidade de São Paulo, 4-7.

Volpe, Maria Alice (2013), “Utopia, ideology, crisis, and challenges”. *Art Music Review* (Universidade Federal da Bahia, Salvador), v. 25, p. 10-11. Disponível em <http://www.revista-art.com/utopia-ideology-crisis-and-challenges>

ANEXO: APARATO INSTITUCIONAL

ASSOCIAÇÕES DE PESQUISA DA ÁREA DE MÚSICA (ATIVAS)

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM
Fundada em 1988 <http://www.anppom.com.br/>

Anais ANPPOM (desde 1990). Disponível em
<http://www.anppom.com.br/anais>

Série Pesquisa em Música no Brasil. ANPPOM. 4 vols. Disponível em
<http://www.anppom.com.br/publicacoes>

Opus (Revista da ANPPOM; desde 1989). Disponível em
<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/index>

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL – ABEM

Fundada em 1991
<http://abemeducacaomusical.com.br/>

Anais dos encontros nacionais e regionais da ABEM. Disponível em
<http://abemeducacaomusical.com.br/>

Revista da ABEM. Disponível em
<http://abemeducacaomusical.com.br/publicacoes.asp>
Música na Educação Básica (ABEM)
Disponível em <http://abemeducacaomusical.com.br/publicacoes.asp>

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ABET

Fundada em 2001
<http://abetmusica.org.br/>

Anais dos encontros nacionais e regionais da ABET. Disponível em
<http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>
Música e Cultura (Revista da ABET). Disponível em
<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista>

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS - ABCM

Fundada em 2005

<http://www.abcoamus.org/abcm/>

Revista da ABCM.

Disponível em <http://www.abcoamus.org/abcm/index.php/revistaabcm>

Percepta (ABCM).

Disponível em <http://www.abcoamus.org/abcm/index.php/percepta>

Anais do Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais – SIMCAM.

Disponível em

<http://www.abcoamus.org/abcm/index.php/simcam/anais-dos-eventos>

APOIO FINANCEIRO: ÓRGÃOS DE FOMENTO À PESQUISA E PRODUÇÃO INTELLECTUAL (BIBLIOGRÁFICA E ARTÍSTICA) GOVERNO FEDERAL

Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT)

CNPq www.cnpq.br

Ministério da Educação (MEC)

CAPES www.capes.gov.br

Ministério da Cultura (MinC) <http://www.cultura.gov.br/>

Conselho Nacional de Cultura - CNIC – Lei Federal de Incentivo à Cultura por incentivo fiscal: Lei nº 8.313/91 “Lei Rouanet” http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm

Fundo Nacional de Cultura

Fundação Nacional das Artes - Funarte <http://www.funarte.gov.br/>

Fundação Cultural Palmares (Afro-)

Conselho Nacional de Política Cultural

GOVERNOS ESTADUAIS

Fundações de Amparo à Pesquisa (FAPs) em todos os estados brasileiros (ver <http://confap.org.br/news/informacoes-sobre-faps>), entre as quais destacamos as que têm investido com regularidade nas pesquisas em música:

FAPESP <http://www.fapesp.br>

FAPERJ <http://www.faperj.br>

FAPEMIG <http://www.fapemig.br>

FAP-DF <http://www.fap.df.gov.br>

FAPERGS www.fapergs.rs.gov.br

FAPESB www.fapesb.ba.gov.br

GOVERNOS MUNICIPAIS

Secretarias Municipais de Cultura

Estado de São Paulo – Lei Municipal de Incentivo à Cultura por incentivo fiscal: Lei Nº 10.923 de 1990

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei_de_incentivo/index.php?p=6

BIBLIOTECAS E ACERVOS DE MÚSICA / INSTITUTOS DE PESQUISA / BOLSA (BECAS) DE PESQUISA

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (MinC)
<http://portal.iphan.gov.br>

Fundação Biblioteca Nacional (MinC), Rio de Janeiro <http://www.bn.br/>

Fundação Casa de Rui Barbosa (MinC), Rio de Janeiro
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro www.ims.com.br

Instituto Cravo Albin, Rio de Janeiro <http://institutocravoalbin.com.br/>

Instituto Antônio Carlos Jobim, Rio de Janeiro <http://portal.jobim.org/>

Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro <http://www.mis.rj.gov.br/>

Museu da Imagem e do Som, São Paulo <http://www.mis-sp.org.br/>

Centro Cultural São Paulo <http://www.centrocultural.sp.gov.br/>

BIBLIOTECAS, ATIVIDADES ARTÍSTICAS E CULTURAIS, CURSOS, AÇÃO EDUCATIVA, PROGRAMAÇÃO: MÚSICA DANÇA TEATRO LITERATURA CINEMA

Discoteca Oneyda Alvarenga

http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes_Discoteca.html

<http://centrocultural.cc/discoteca/>

Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/>

Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Cidade de São Paulo

<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/PesquisaSimples.aspx>

Museu Villa-Lobos www.museuvillalobos.org.br

Museu Carlos Gomes, Campinas, SP www.ccla.org.br/museu-carlos-gomes

Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará – Acervo Vicente Salles
<http://bibliotecadomuseudaufpa.blogspot.com.br/2010/11/um-pouco-do-acervo-vicente-salles.html>

Arquivo Nacional www.arquivonacional.gov.br

Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro
www.acmerj.com.br

Arquivo Arquidiocesano de Mariana, MG: Museu da Música

Museu da Inconfidência de Ouro Preto, MG – Acervo de Manuscritos Musicais

Francisco Curt Lange <http://www.museudainconfidencia.gov.br>

Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo – Arquivo Mário de Andrade www.ieb.usp.br

Discoteca Pública Natho Henn - Porto Alegre www.ccmq.com.br/site/espacos-da-casa/espacos-da-discoteca-publica-natho-henn

CURSOS DE MÚSICA – NÍVEL TÉCNICO E CURSOS LIVRES

Aguardam senso. Lista selecionada:

Conservatório Brasileiro de Música <http://www.cbmmusica.edu.br>

Conservatório Dramático e Musical de Tatuí
<http://www.conservatoriodetatui.org.br>

Conservatório Pernambucano de Música <http://www.conservatorio.pe.gov.br>

Escola de Música de Brasília <http://www.emb.se.df.gov.br>

Escola de Música Villa-Lobos, Rio de Janeiro <http://www.villa-lobos.rj.gov.br>

Escola de Música do Estado de São Paulo “Tom Jobim” <http://emesp.org.br>

Escola Municipal de Música de São Paulo – Fundação Theatro Municipal
<http://theatromunicipal.org.br/formacao/escola-municipal-de-musica/>
Escola de Música da UFRJ www.musica.ufrj.br

Escola Portátil de Música <http://www.escolaportatil.com.br>

Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, Brasília
www.escoladechoro.com.br

CURSOS DE MÚSICA – NÍVEL SUPERIOR

Graduação: em todos os estados brasileiros, instituições públicas e privadas: ver dados em <http://portal.inep.gov.br>

Pós-graduação: ver Tabela 4 acima e dados em www.capes.gov.br

ORQUESTRAS PROFISSIONAIS

Aguardam senso. Lista selecionada:

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP

<http://www.osesp.art.br/home.aspx>

Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo <http://theatromunicipal.org.br>

Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html>

Orquestra Sinfônica Brasileira <http://www.osb.com.br>

Orquestra Sinfônica Nacional <http://www.centrodeartes.uff.br/osn-uff>

Orquestra Petrobrás Sinfônica <http://petrobrasinfonica.com.br>

Orquestra Sinfônica da UFRJ <http://www.musica.ufrj.br> ›

Conjuntos Estáveis

Orquestra Filarmônica de Minas Gerais <http://www.filarmonica.art.br>

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

<http://fcs.mg.gov.br/corpos-artisticos/orquestra-sinfonica-de-minas-gerais>

Orquestra Sinfônica de Porto Alegre <http://www.ospa.org.br>

Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília

<http://www.cultura.df.gov.br>

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas www.osmc.com.br

Orquestra Municipal de Jundiaí

<https://www.facebook.com/orquestramunicipaldejundiai>

Orquestra Sinfônica de Piracicaba

<https://www.facebook.com/sinfonicapiracicaba>

Orquestra Sinfônica de Barra Mansa www.musicanasescolas.com/osbm

Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa

<https://www.facebook.com/osmjp>

Orquestra do Estado de Mato Grosso <http://www.orquestra.mt.gov.br>

Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo

<http://www.soues.com.br/oses>

Orquestra Jazz Sinfônica, São Paulo www.jazzsinfonica.org.br

UFRJazz <http://www.musica.ufrj.br> › Conjuntos Estáveis

ORQUESTRAS JOVENS (VINCULADAS A ORQUESTRAS PROFISSIONAIS, ESCOLAS DE MÚSICA OU PROJETOS SOCIAIS)

Aguardam senso. Lista selecionada:

Orquestra Experimental de Repertório

<http://theatromunicipal.org.br/grupoartistico/orquestra-experimental-de-repertorio>

Orquestra Municipal Jovem de São Paulo

<http://theatromunicipal.org.br/formacao/nucleodeorquestrasdeformacao>

Orquestra Infanto-Juvenil de São Paulo

<http://theatromunicipal.org.br/formacao/nucleodeorquestrasdeformacao>

Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem

<http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=osbjovem>

Orquestra Jovem Petrobrás – Academia Juvenil OPES

<http://petrobrasinfonica.com.br/academia-juvenil>

Orquestra Jovem do Estado de São Paulo EMESP

<http://emesp.org.br/estude-conosco/orquestra-jovem-do-estado#.V03p0pErLIU>

Orquestra Filarmônica (jovem) do SENAI-SP

<http://www.sesisp.org.br/cultura/musica/orquestra-filarmonica-do-senai.htm>

Orquestra Sinfônica de Porto Alegre Jovem <http://www.ospa.org.br>

Orquestra Jovem Paquetá <http://www.ojp.org.br/osmusicos.html>

Neojiba (Núcleos Estaduais de Orquestras Infanto-Juvenis e Infantis da Bahia) <http://neojiba.org/> e <https://www.facebook.com/Neojiba-155438234502154/videos>

Orquestra Filarmônica Jovem de Piracicaba <http://www.filarmonicapiracicaba.com.br>

BANDAS

Inúmeras: aguardam senso. Informações sobre as bandas cadastradas na FUNARTE estão disponíveis em <http://www.funarte.gov.br/projetobandas>

CORAIS

Inúmeros: aguardam senso. Lista selecionada:

Associação de Canto Coral, Rio de Janeiro <http://www.acc.art.br>

Associação Coral da Cidade de São Paulo <http://www.coralsp.org.br>

Brasil Ensemble UFRJ

http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=70&Itemid=116

Coro de crianças da Orquestra Sinfônica Brasileira

<http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=criancas>

Canarinhos de Petrópolis – Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis

<http://www.canarinhos.com.br/>

EVENTOS CIENTÍFICOS PROMOVIDOS POR ASSOCIAÇÕES E UNIVERSIDADES

Para associações, ver lista acima. Demais: aguardam senso.

FESTIVAIS / CURSOS DE FÉRIAS / CONCERTOS

Aguardam senso. Lista selecionada:

Festival de Inverno de Campos do Jordão www.festivalcamposdojordao.org.br

Festival Internacional de Música de Londrina www.fml.com.br

Festival de Música em Trancoso <http://musicaemtrancoso.org.br>

Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga em Juiz de Fora <http://www.festivalmusicaantigajf.com.br/festival.html>

MIMO Festival – Etapa Educativa <http://www.mimo.art.br>

Ver também <http://www.festivaisdobrasil.net>

PUBLICAÇÃO DE INTERESSE PROFISSIONAL GERAL

Anuário VivaMúsica! “Catálogo com contatos profissionais de instituições e pessoas que atuam na música clássica brasileira. Cada edição apresenta um dossiê sobre temas de interesse profissional, como atividade orquestral, projetos sociais e educação musical nas escolas. Publicado de 1998 até 2013. Tiragem 8 mil exemplares, com distribuição no Brasil e em mais 79 países”. Última edição disponível online em <http://vivamusica.com.br/wp-content/uploads/2014/10/anuario-2013.pdf>



CHILE

PERSPECTIVAS DE LA MUSICOLOGÍA EN CHILE (1952-2015)

Las siguientes páginas ofrecen una breve historia y diagnóstico del estado actual de la musicología y etnomusicología en Chile, entendidas como disciplinas con trayectorias y perfiles definidos por comunidades académicas internacionales. Este diagnóstico contempla críticamente cuatro aspectos básicos de toda disciplina científica: formación, institucionalización, investigación y comunicación. Además considera la articulación de los intereses y necesidades locales de investigación con los intereses regionales o latinoamericanos, prestando atención a las plataformas que permitirían esa articulación. Para lograr este diagnóstico, es necesario considerar dos cosas: las condiciones locales que han influido en el desarrollo de la (etno) musicología en Chile, y el modo en que nuevas propuestas epistemológicas en humanidades y ciencias sociales han impactado el rumbo de la disciplina.¹

* Doctorado en Musicología en la Universidad de California.

¹ Este artículo es producto del proyecto Fondecyt 1140989 "Historia social de la música popular en Chile 1970-1990", y de la conferencia presentada por el autor en el primer Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical de IberoMúsicas (México, 10/2015) de la Pontificia Universidad Católica de Chile; y *Neuma* (2007), de la Escuela de Música de la Universidad de Talca.

PUBLICACIONES

Más de 90 artículos de investigación musical fueron publicados entre 2005 y 2015 por las tres revistas musicológicas editadas en Chile —*Revista Musical Chilena*, *Resonancias* y *Neuma*—. ² Se trata de artículos que, con muy pocas excepciones, están enfocados en la música compuesta, interpretada y/o escuchada en el país a lo largo de la historia y en sus distintas esferas étnicas y sociales. Lo mismo ocurre con la veintena de libros musicológicos publicados en Chile en el mismo período. Estas publicaciones permiten tomarle el pulso a la musicología chilena en el presente siglo tal como se practica y comunica en el país, considerando tanto la investigación en música chilena como la labor editorial musicológica en Chile. ³

Como en todas las naciones, en Chile existen una serie de particularidades geográficas, históricas, demográficas y políticas que han determinado las prácticas musicales desarrolladas en su territorio, mismas que han encauzado la actividad musicológica en el país. Con una minoritaria pero relevante presencia de pueblos originarios, especialmente mapuche, aymara y rapa nui que alcanzan cerca de un 8% de la población, la investigación musical etnográfica ha tenido mucho de qué ocuparse, en un proceso que también ha contribuido a darle valor y difundir el legado de los pueblos originarios. ⁴

Esta labor estuvo primero en manos de misioneros y etnógrafos, luego a cargo de historiadores, compositores-investigadores y más tarde, de antropólogos y etnomusicólogos, siendo reconocida institucionalmente desde comienzos de la década de los años 40, como veremos más adelante. La música campesina de raigambre hispana, por su parte, ha sido abordada principalmente desde los estudios del folclore literario y musical, sumándose el estudio de la religiosidad popular chilena, de fuerte sincretismo mariano. Esta área de estudio ha tenido altos y bajos en Chile, con aportes trascendentes y momentos de silencio, aunque en el presente se observa una tendencia modesta pero creciente de desarrollo. La importancia que el Estado le ha otorgado estos últimos años al fomento de la cultura de los pueblos originarios es una señal positiva que contribuye a reactivar la investigación etnomusicológica en el país. Los artículos de etnomusicología publicados entre 2005 y 2015 —la mitad por *Revista Musical Chilena* y la otra mitad por *Resonancias* y *Neuma*—, son los siguientes: (tabla 1)

Los principales vestigios de la música colonial en Chile están depositados en el archivo de la Catedral de Santiago, que conserva manuscritos desde el último tercio del siglo XVIII. Luego de ser abordado por historiadores, dicho archivo ha sido estudiado por distintos musicólogos desde la década de los años 60 a la fecha, pero aún conserva aspectos por revelar. Para períodos anteriores al siglo XVIII, ha resultado relevante el estudio de la actividad misional y educacional jesuita, por ejemplo, y también conventual, áreas de investigación de desarrollo reciente en el país.

² *Revista Musical Chilena* (1945) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; *Resonancias* (1997) del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; y *Neuma* (2007), de la Escuela de Música de la Universidad de Talca.

³ Ver presentación de Rodrigo Torres del número monográfico de *Revista Musical Chilena*, 63/212, 2009.

⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Demograf%C3%ADa_de_Chile [octubre 2015]

REVISTA MUSICAL CHILENA	RESONANCIAS	NEUMA
Canio, Margarita y Gabriel Pozo, "Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)", 68/222, 2014.	Mercado, Claudio, "De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas", 21, 2007.	Orellana, Marcela, "Yo soy como el viento /que mi verso desparrama: Mauricia Savedra, cantora popular", 6/2, 2013.
Chacama, Juan y Alberto Díaz, "Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica" 65/216, 2011.	Pedrotti, Ítalo, "Charango indígena y charango mestizo: dos universos en contraste y correspondencia", 16/30, 2012.	Soto, Ignacio, "El ideal mapuche en un mundo globalizado: una mirada reflexiva a la problemática de la investigación etnomusicológica en el ámbito de la música popular urbana", 6/1, 2013.
Díaz, Alberto, "En la pampa los diablos andan sueltos: demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana", 65/216, 2011.	Pérez de Arce, José, "El guitarrón chileno y su armonía tímbrica", 21, 2007.	
Díaz, Rafael, "La flauta traversa del Nuevo Mundo surgió en Tiwanaku, 67/219, 2013	Quevedo, María Isabel, "Las rezadoras de Puchaurán", 22, 2008.	
León, Mariana e Ignacio Ramos, "Sonidos de un Chile profundo: hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile", 65/215, 2011.		
Mamani M, Manuel, "Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno", 64/213, 2010.		

Tabla 1

Si bien la investigación en música colonial ha estado enfocada en Santiago, poco a poco surgen resultados de indagaciones en la llamada “periferia colonial” chilena. Asimismo, se ha buscado tanto la relación entre prácticas musicales evangelizadoras y las músicas de tradición oral vigente hasta la actualidad, como los vínculos con el Virreinato del Perú, del cual dependía parte importante de la actividad musical en Chile. Los artículos sobre música colonial publicados por *Revista Musical Chilena* y *Neuma* –en partes iguales– y por *Resonancias* entre 2005 y 2015, son los siguientes: (tabla 2)

La vigencia de la actividad musical desarrollada en conventos y seminarios, ha permitido proyectar los estudios sobre música colonial hacia el siglo XIX y principios del XX, estableciendo un discurso musicológico que le otorga cierta continuidad a las prácticas musicales vinculadas al mundo religioso en Chile; tanto institucionalizado como autónomo, y tanto urbano como rural.

La música republicana, o del siglo XIX, ha sido constantemente abordada por la musicología chilena gracias a la abundancia de partituras impresas, accesibles en archivos públicos y universitarios, y de información de prensa que la documenta, recibiendo una atención creciente de la musicología latinoamericana en general esta última década. Esto se debe a la prolongación de los estudios de música sacra colonial al siglo XIX, como hemos visto, pero también a la aparición de historias locales que ponen en valor figuras y repertorios del XIX que las historias nacionales dominantes habían pasado por alto. Los esfuerzos emprendidos por el Estado para la descentralización del país, se vinculan también al desarrollo de estas historias que contribuyen a construir memoria e identidad local, enriqueciendo nuestra visión del siglo XIX musical chileno. Es con la música republicana que las tres revistas abordadas muestran niveles más similares de artículos publicados entre 2005 y 2015: (tabla 3)

Los mayores índices de publicación de *Revista Musical Chilena* en relación con *Resonancias* y *Neuma*, se hacen más visibles con la música chilena de concierto o docta del siglo XX, área de investigación predominante entre los musicólogos chilenos activos en la actualidad, como veremos más adelante. Con un Conservatorio fundado en 1850 y reformado en 1928 para integrarse a la Universidad de Chile al año siguiente, la música docta chilena del siglo XX encontró un decidido impulso a partir de la modernización de la enseñanza instrumental y de composición en el país en la década de los años 30 y la creación del Instituto de Extensión Musical, en 1943. Bajo el amparo de este instituto se fundó la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Nacional, y se impulsó la difusión de la obra de los compositores chilenos contemporáneos, donde *Revista Musical Chilena (RMCh)* ha desempeñado un papel fundamental. Los artículos sobre música del siglo XX publicados por las tres revistas musicales chilenas entre 2005 y 2015 son los siguientes: (tabla 4)

REVISTA MUSICAL CHILENA	RESONANCIAS	NEUMA
Izquierdo, José Manuel y Víctor Rondón, "Las canciones patrióticas de José Bernardo Alzedo (1788-1878)", 68/222, 2014.	Alruiz, Constanza y Laura Fahrenkrog, "Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile", 22, 2008.	
Martínez, Gonzalo y José Miguel Ramos, "Nuevos antecedentes para el estudio del arpa en la periferia colonial chilena", 69/224, 2015.	Vera, Alejandro, "Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito Cifras Selectas de Guitarra de Santiago de Murcia", 18, 2006.	Fahrenkrog, Laura, "Aproximación a las prácticas musicales populares durante la colonia (Santiago de Chile, s. XVIII)", 4/2, 2011.
Palominos, Simón, "Entre la oralidad y la escritura: la importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacios de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad", 68/222, 2014.		Fahrenkrog, Laura, "Hablar sobre patrimonio musical en Chile: reflexiones", <i>Neuma</i> , 6/2, 2013
Vera, Alejandro, "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", 61/208, 2007		Vera, Alejandro, "Entre marginalidad y decoro: una aproximación al papel de la música en la constitución del Nuevo reino de Chile (1541-1700)", <i>Neuma</i> , 1/1, 2008
Vera, Alejandro, "Coro de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial", 64/ 213, 2010.		Vera, Alejandro, "El fondo de música de la catedral de Santiago: redescubriendo un antiguo corpus musical a partir de su re-catalogación", 6/2, 2013

Tabla 2

REVISTA MUSICAL CHILENA	RESONANCIAS	NEUMA
Castillo Didier, Miguel, "Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales", 64/213, 2010.	Guerra, Cristián, "Entre el olvido y la ruina. En torno a la canción Nacional Chilena de Manuel Robles", 20, 2007.	Castillo Didier, Miguel, "La agonía el instrumento rey en Chile", 5/1, 2012.
Guerra, Cristian, "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile", 62/209, 2008.	Guerra, Cristián, "El Himnario Evangélico de 1891: primer himnario protestante con música impreso en Chile", 18/35, 2014.	Castillo Didier, Miguel, "Presencia de Cavaillé-Coll en Chile", 6/2, 2013.
Guerra, Cristián, "La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso", 1845-1890", 60/206, 2006.	Izquierdo, José Manuel, "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transcripciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo xx", 28, 2011.	Izquierdo, José Manuel y Lía Rojic, "Henry Lanza: música, ópera, modernidad y religiosidad en la construcción cultural de la república chilena temprana (1840 – 1860)", 6/1, 2013
Marchant E, Guillermo J., "Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX", 60/206, 2006.	Peña, Carmen, "Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados", 15/29, 2011.	Merino, Luis, "El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico Las bellas artes. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile", 2/2, 2009
Merino, Luis, "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830", 60/206, 2006.	Peña, Carmen, "El piano de Leonor: una mirada a la interpretación musical de la heroína de Martín Rivas", 26, 2010.	
Merino, Luis, "Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile", 64/213, 2010.	Peña, Carmen, "Entre la ficción y la realidad. El aporte de la narrativa costumbrista de Alberto Blest Gana a la historiografía de la música decimonónica chilena", 19, 2006.	

Tabla 3

REVISTA MUSICAL CHILENA	RESONANCIAS	NEUMA
Bustos, Raquel, "Leni Alexander Pollack (1924-2005)", 61/207, 2007. Herrera, Silvia, "Reconstrucción de un relato musicológico para el compositor Roberto Falabella", vol. 68, núm. 221, 2014.	Díaz, Rafael, "El espacio-tiempo de la performativa musical mapuche: incidencia y resiliencia en la música chilena académica", 24, 2009.	Díaz, Rafael, "Estudios emocionales, de Roberto Falabella: la (trans) vanguardia de la tradición", 2/2, 2009.
Díaz, Rafael, "Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea: el caso de 'Cantos ceremoniales' de Eduardo Cáceres", 62/210, 2008.	Masquiarán, Nicolás, "¡Otra! ¡Otra! Luchas y tensiones en la oficialización de las músicas locales: el caso Concepción", 28, 2011.	Herrera, Silvia, "Una aproximación a la relación música-política a través de la cantata la fragua del compositor Sergio Ortega (1938-2003)", 4/1, 2011.
Fugellie, Daniela, "La música gráfica de León Schidlowsky: Deutschland, ein Wintermärchen (1979) como partitura multimedial", 66/218, 2012.		Martínez, Gonzalo, "El concepto de forma en la obra de Witold Lutoslawski", 1/1, 2008.
Fugellie, Daniela, "León Schidlowsky, Premio Nacional de Artes Musicales 2014: perspectivas de su trayectoria artística en Chile, Israel y Alemania", 69/224, 2015.		Masquiarán, Nicolás, "Largo ma con fuoco de cómo Concepción se construyó una orquesta", 5/1, 2012.
Grandela, Julia, "Miguel Letelier Valdés Premio Nacional de Arte en Música 2008", 63/211, 2009.		Ramos, José Miguel, "El corpus musical de la iglesia del hospicio de Talca: una aproximación a la actividad musical en la ciudad antes del Concilio Vaticano II", 3/3, 2010.
Herrera, Silvia, "Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio", 59/204, 2005.		
Herrera, Silvia, "Reconstrucción de un relato musicológico para el compositor Roberto Falabella", 68/221, 2014.		
Merino, Luis, "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", 60/205, 2006.		

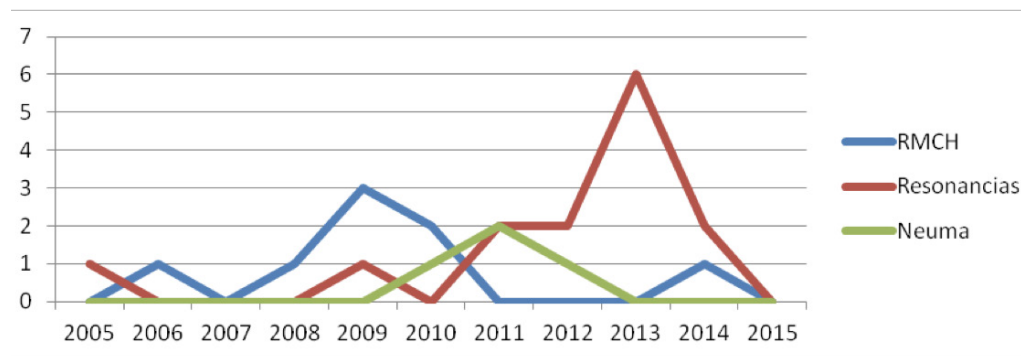
Tabla 4

Merino, Luis, "Carmen Luisa Letelier Valdés: su versátil contribución a la comunicación de la música chilena en el país y en el extranjero", 66/217, 2012.		
Niño, Nelson, "Gracias a la vida. Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca", 69/223, 2015.		
Peña, Carmen, "Fernando Rosas Pflingsthorn, Premio Nacional de Arte en Música 2006", 61/207, 2007.		
Peña, Carmen, "Juan Pablo Izquierdo Fernández: Premio Nacional de Artes Musicales 2012. Perfil de su quehacer en Chile", 67/220, 2013.		
Schumacher, Federico, "50 años de música electroacústica en Chile", 61/208, 2007.		

Esta preponderancia de la música del siglo xx en la musicología chilena está muy vinculada a la política editorial de la *RMCh* de fomentar las publicaciones sobre estos músicos y su obra, como hemos visto.⁵ De este modo, al mismo tiempo de publicar en forma constante monografías sobre músicos y música chilena del siglo xx, *RMCh* le dedica un número especial a cada Premio Nacional de Arte en música desde la creación de este premio y de la propia revista en 1945, generando una demanda por estudios biográficos de los músicos premiados, más estudios críticos y analíticos, y catálogos de la obra de los compositores que han recibido este premio. Sin embargo, esta firme tendencia de *RMCh* no se contradice con la baja presencia de la música del siglo xx entre los actuales tesis de posgrado en musicología en Chile, como veremos más adelante, lo que debería llevarnos a buscar nuevos incentivos para evitar un probable descenso a mediano plazo.

Las particularidades que presenta la música popular urbana en el país también han influido en el desarrollo de los estudios en música popular en Chile. Sin embargo, la preponderante atención otorgada al siglo xx por la musicología chilena, siglo de oro de la música popular en el mundo, y las dimensiones más bien acotadas del campo de las músicas de tradición oral y colonial en el país, también pueden haber influido en la temprana y sostenida atención brindada por la musicología chilena a esta área de estudios. En efecto, instalada en la musicología anglosajona desde la década de los años 70, la música popular ya empezó a ser estudiada por la musicología chilena en 1980, tendencia que se mantiene de manera creciente hasta la actualidad.

La música popular chilena es una música sin raíces africanas manifiestas, de bajos índices de mestizaje y sin géneros musicales que, de la mano de la industria musical, hayan permitido construir referentes comunes de identidad o hayan sido objeto de exportación. De este modo, el campo de la música popular en Chile se ha nutrido en gran medida de música popular europea, estadounidense, latinoamericana y del Caribe, generándose interesantes fenómenos de apropiación, resignificación y mezcla. Este hecho también ha permitido que musicólogos y tesis chilenos comiencen a incursionar en repertorios de otros países latinoamericanos, rompiendo el cerco nacionalista autoimpuesto por la musicología en virtud de la puesta en valor del patrimonio y del acceso a las fuentes.



Artículos de música popular publicados por *Revista Musical Chilena*, *Resonancias* y *Neuma* entre 2005 y 2015.

⁵ La *Revista Musical Chilena* fue fundada en 1945 en el contexto de un proceso de institucionalización de la actividad musical académica en Chile, liderado por la Universidad de Chile. Ver Cristian Guerra, "La *Revista Musical Chilena* en el siglo xxi", en *Revista Musical Chilena*, 69/223, 2015: 13-20.

Con tímidos comienzos en la década de los años 90, *Revista Musical Chilena* muestra cierta constancia a partir de 2006 en publicaciones sobre música popular, constancia coronada por un número monográfico en 2009 –continuado en 2010– a cargo de un grupo de jóvenes investigadoras, quienes coinciden en estudiar música popular desde la musicología y la historia.⁶ Sin embargo, fue el dossier sobre música y cuerpo convocado por *Resonancias* para 2013 (17/32), lo que produjo un aumento en los artículos sobre música popular urbana publicados por revistas chilenas de musicología.⁷ Los artículos de música popular publicados por las tres revistas entre 2005 y 2015 son los siguientes: (tabla 5)

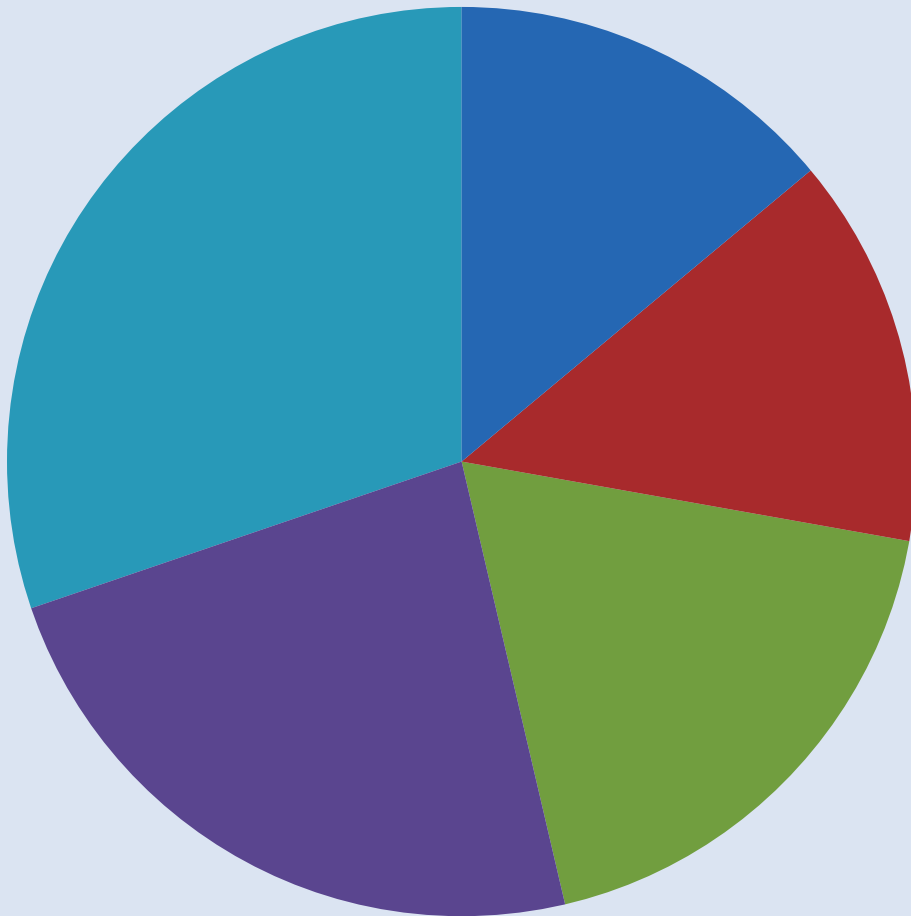
En síntesis, la música chilena docta, en su conjunto, ocupa un 56% de las publicaciones periódicas de la musicología en Chile durante la última década, seguida de la música popular con un 30% y la etnomúsica con un 14%. Estos porcentajes se desglosan de la siguiente manera: (gráfica 1)

Sin duda que las publicaciones especializadas son las que nos permiten realizar un diagnóstico informado del desarrollo y el estado de la actividad de investigación de una determinada área del conocimiento en una región en particular. De este modo, una revisión de los libros sobre música chilena publicados en el país durante los últimos diez años, nos permite afinar un poco más el diagnóstico sobre las tendencias actuales de la investigación musical en Chile, tal como lo presentan las tendencias de las revistas especializadas. Sin considerar autoediciones, periodismo, estudios literarios y biográficos, estudios sobre folklore ni recopilaciones, antologías o cancioneros, que fácilmente triplican las publicaciones netamente musicológicas, podemos identificar un universo de 20 libros de investigación musical publicados en Chile entre 2005 y 2015. En esta veintena de libros existe un virtual empate entre aquellos dedicados a la música docta chilena del siglo xx (33%) y los dedicados a la música popular chilena (29%). Los libros sobre etnomúsica y el siglo xix ocupan un honroso segundo lugar con un 24% y 14% respectivamente, sin libros publicados dedicados a la música colonial en la última década.

Si bien entre las publicaciones musicológicas chilenas imperan las editoriales universitarias –muchas veces de la misma universidad donde trabaja el autor–, también ha habido una notable apertura de editoriales independientes orientadas a la cultura, la historia y la sociedad que han incorporado títulos musicológicos a su catálogo. El interés de estas editoriales por la historia local y del tiempo presente, los estudios de género y por los problemas interdisciplinarios en general, ha favorecido la publicación de textos musicológicos en sintonía con esta renovación de las humanidades que llega a la musicología contemporánea. Los libros musicológicos chilenos publicados en el país entre 2005 y 2014 se desglosan de la siguiente manera, con un 47% dedicado a la música docta y un 53% a las músicas populares –urbana y etnomúsica–, proporción más pareja que en el caso de los artículos musicológicos revisados: (gráfica 2)

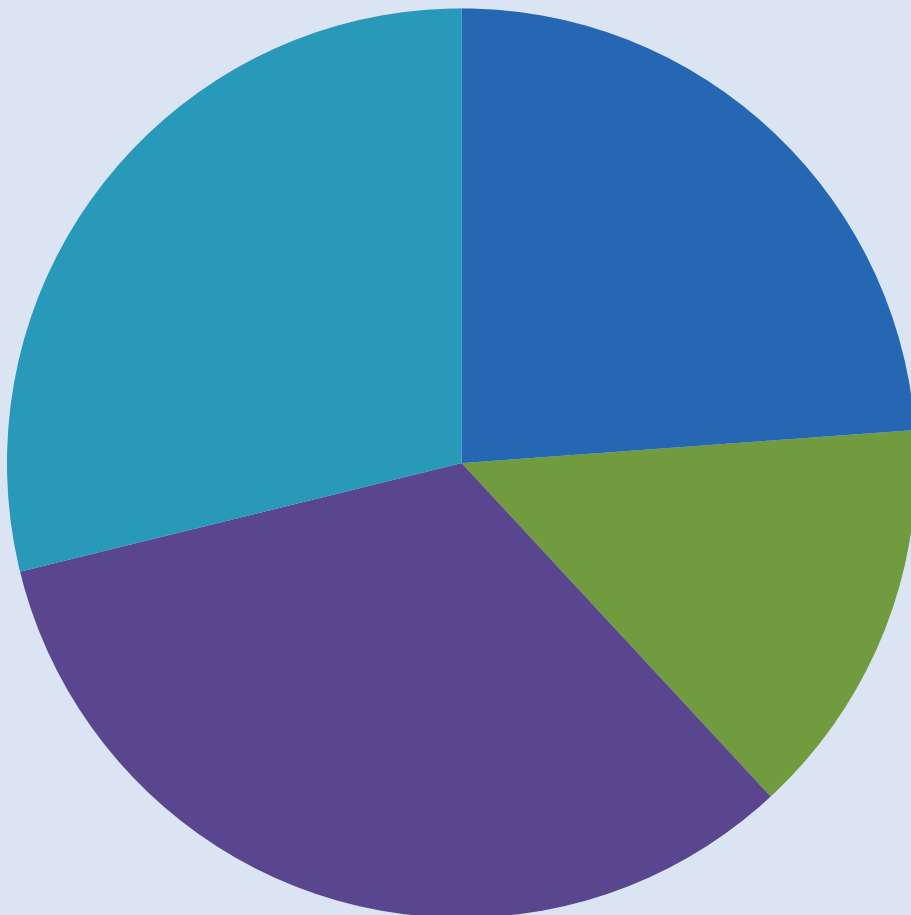
⁶ Ver presentación de Rodrigo Torres del número monográfico de *Revista Musical Chilena*, 63/212, 2009.

⁷ Ver introducción de Christian Spencer al dossier en *Resonancias* 17/32, 2013. El número anterior y posterior de esta revista también contribuyeron a aumentar los artículos sobre música popular publicados en Chile.



Gráfica 1

- 30% Popular
- 14% Etnomúsica
- 14% Colonial
- 19% Republicana
- 23% Siglo xx



Gráfica 2

- 29% Popular
- 24% Etnomúsica
- 0% Colonial
- 14% Republicana
- 33% Siglo xx

REVISTA MUSICAL CHILENA	RESONANCIAS	NEUMA
Becker, Guadalupe, "Rockeras en Chile: negación de la reivindicación", 64/213, 2010.	Albornoz, César, "La perspectiva LSD. Un enfoque para estudiar la música popular desde la historia", 25, 2009.	Carrasco, Edison, "Pobrecito mortal... O una pequeña tragedia popular", 5/2, 2012.
Donoso, Karen, "Por el arte-vida del pueblo: debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990", 63/212, 2009.	Becker, Guadalupe, "El Cuerpo en el Rock: gestualidad, poética e identidad. Dos casos del punk", 17/32, 2013.	González, Juan Pablo, "La mujer sube a la escena: estrellas de la canción en el Chile del sesquicentenario", 3/3, 2010.
Garrido, Francisco J y Renato Menare, "Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile", 68/221, 2014.	Becker, Guadalupe, "La performance femenina como evocación del Tabú", 28, 2011.	Menanteau, Álvaro, "La enseñanza académica de la música popular en Chile", 4/1, 2011.
Jordán, Laura, "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino", 63/212, 2009.	Chornik, Katia, "Música y tortura en centros de detención chilenos: conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet", 18/34, 2014.	Ramos, Ignacio, "Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973", 4/2, 2011.
Menanteau, Álvaro, "Jazz en Chile: su historia y función social", 62/210, 2008.	Farías, Martín, "¿Cómo suena la escena?: aproximación a la música en el teatro chileno actual", 16/31, 2012.	
Osorio, Javier, "Canto para una semilla: Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena", 60/205, 2006.	Jordán, Laura, "Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta", 18/34, 2014.	
Pinochet, Carla, "Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo xx", 64/213, 2010.	Karmy, Eileen, "También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena": apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo", 17/32, 2013.	
Rojas, Araucaria, "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989", 63/212, 2009.	Molina, Cristián, "A la vuelta de la esquina se baila tango": usos y discusiones en torno a la práctica del baile tanguero en la ciudad de Santiago (2000-2012)", 17/32, 2013.	

Tabla 5

	Paredes, Javier, "Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile", 17/32, 2013	
	Ruiz, Agustín, "Mediatización del cancionero tradicional chileno: ¿folklore musical o música popular?", 17, 2005	
	Solís, Felipe, "La reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas chilenas", 17/32, 2013.	
	Subiabre, Malucha, "Los salseros tienen fiesta": salsa, baile y escucha musical en Santiago de Chile a fines de los ochenta", <i>Resonancias</i> , 17/32, 2013.	
	Valdebenito, Mauricio, "Guitarra popular, urbana y chilena: 'Chile Lindo' y Humberto Campos", 16/30, 2012.	
	ValVilches, Freddy, "Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la canción latinoamericana", 15/29, 2011.	

SIGLO XX	
Bustos, Raquel, 2013, <i>La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno</i> , Santiago, Ediciones Universidad Católica	González, Juan Pablo y José Miguel Varas. 2005. <i>En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora</i> , Santiago, Pub. Bicentenario.
Díaz, Rafael y Juan Pablo González, 2011, <i>Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo xx</i> , Santiago, Amapola Editores.	González, Juan Pablo, 2013, <i>Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes</i> , Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado / Buenos Aires, Gourmet Musical
Farías, Martín, 2012, <i>Encantadores de serpientes. Músicos de teatro en Chile 1947-1987</i> , Santiago, Editorial Cuarto Propio	Uribe, Christian, 2008, <i>La intención develada. Estudios sobre música y construcción social</i> , Colección DIUMCE, N° 13, Santiago, U. Metropolitana de Ciencias de la Educación.
Farías, Martín, 2014, <i>Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1988-2011</i> , Santiago, Editorial Cuarto Propio	

Tabla 6

SIGLO XIX	ETNOMÚSICA	MÚSICA POPULAR
Izquierdo, José Manuel, 2008, <i>Cuando el río suena... Una historia de la música en Valdivia (1840-1970)</i> , Valdivia, Corp. Cultural Municipal de Valdivia.	Díaz, Rafael, 2012, <i>Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad</i> , Santiago, Amapola editores.	Díaz, Patricia, 2006, <i>El Canto Nuevo Chileno. Un legado musical</i> , Santiago, Editorial Universidad Bolivariana. Fariás, Martín y Eileen Karmy eds., 2014, <i>Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena</i> , Santiago, Ceibo.
Izquierdo, José Manuel, 2013, <i>El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)</i> , Santiago, Ed UC.	Díaz, Rafael, 2012, <i>La música originaria. Lecturas de etnomusicología</i> , Santiago, Ediciones Universidad Católica.	González, Juan Pablo y Claudio Rolle, 2005, <i>Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950</i> , Santiago/La Habana, Ediciones UC y Casa de las Américas.
Merino, Luis, et al., 2013, <i>Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país</i> , Santiago, RIL editores.	Pérez de Arce, José, 2007, <i>Música Mapuche</i> , Santiago, Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Cultura. Jean Franco Daponte, 2010, <i>El aporte de los negros a la identidad musical de pica, matilla y Tarapacá</i> , Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Uribe, Héctor, 2014, <i>Cancionero popular minero. Estudio y antología de música de tradición oral</i> , Santiago, Ril editores.	González, Juan Pablo, Claudio Rolle y Oscar Ohlsen, 2009, <i>Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970</i> , Santiago, Ediciones UC. Karmy, Eileen y Cristian Molina, 2012, <i>Tango viajero. Orquestas típicas en Valparaíso (1950-1973)</i> , Santiago, Mago Editores. Menanteau, Alvaro, 2006, <i>Historia del jazz en Chile</i> , Santiago, Ocho libros editores (segunda edición).

Tabla 7

Debido a la predominancia de las llamadas *ciencias duras* en los consejos y fondos nacionales de investigación como CONICYT y FONDECYT, que enfatizan la publicación de artículos en revistas indexadas por sobre los libros –que normalmente en las ciencias son de texto y de utilidad pedagógica–, las humanidades, incluida la musicología, han visto subvalorados sus libros –que en su mayoría son de investigación y/o reflexión teórica– en los índices de impacto académico. Sin embargo, algo se ha avanzado en estos últimos años, estableciendo una especie de indexación de los libros de humanidades y ciencias sociales. De este modo, se privilegian las publicaciones que hayan sido aprobadas por consejos editoriales y que tengan referato ciego, lo que podría excluir a la mayoría de los libros de investigación musical publicados en Chile entre 2005 y 2014. Incluso, publicaciones que han contado con fondos públicos, como los del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, no requieren en las bases de una editorial que se haga cargo de su curaduría, edición y comercialización. Esta política –o falta de ella–, al igual que ocurre con las producciones discográficas con fondos públicos, ha favorecido las autoediciones que quedan en su mayor parte en poder del autor, estando sin resolver los mecanismos para su difusión y circulación en la sociedad ni su ingreso al panteón académico nacional.

La permanente presencia de tribunas especializadas para dar a conocer los resultados de la investigación musical en Chile, y la consiguiente repercusión que estas publicaciones han generado en una comunidad de interesados, han constituido elementos de vital importancia para el desarrollo de la musicología chilena. Sin embargo, nada de esto sería posible si no hubiera existido una política sistemática de formación de musicólogos en el país, que se remonta a comienzos de los años 50, donde podemos encontrar los cimientos de la musicología profesional en Chile.

FORMACIÓN MUSICOLÓGICA

La renovación de la institucionalidad musical chilena producida a fines de la década de los años 20 con la reforma del Conservatorio y su incorporación a la Universidad de Chile, también trajo consigo un interés de carácter musicológico, definido en la época como “el cultivo de la especulación musical superior”.⁸ Dicho interés ha producido, desde comienzos de los años 50, la implementación y mejora de sucesivos programas de grado y de posgrado en musicología en las universidades chilenas, así como la implementación de ramos musicológicos y etnomusicólogos en carreras de pedagogía y licenciatura en música en el país.⁹

El primer programa de licenciatura con mención en musicología implementado por la Universidad de Chile en 1952 estaba formado por una malla de nueve cursos de nivel medio de conservatorio, más tres asignaturas llamadas extradisciplinarias. De allí se licenciaron los primeros musicólogos profesionales chilenos: María Ester Grebe, Raquel Bustos y Samuel Claro Valdés. En 1964 entró en vigencia un nuevo plan de estudios, con 21 asignaturas.

⁸ Raquel Bustos, 1988, “Génesis de la musicología en Chile”, en *Revista Musical de Venezuela*, 9/25, pp. 147-178.

⁹ Como en las universidades de La Serena, Católica de Valparaíso, Alberto Hurtado de Santiago, de Talca, de Concepción y Austral de Valdivia, por ejemplo.

Su malla curricular se ampliaba hacia cursos superiores de conservatorio, incrementaba el número de las asignaturas extradisciplinarias, e incluía ramos especializados en musicología histórica y etnomusicología. De ese programa surgió la segunda generación de musicólogos chilenos: Juana Corbella, Julia Inés Grandela, María Isabel Mena y Luis Merino.

El perfeccionamiento de la malla curricular continuó con el tercer plan de estudios, vigente entre 1978 y 1982, que ofrecía licenciaturas en musicología y etnomusicología con 26 y 31 ramos respectivamente. Como señala Raquel Bustos, con este programa se alcanzó el nivel más alto en la docencia musicológica en Chile, gracias a la presencia de un claustro académico de especialistas de prestigio internacional.¹⁰ Sólo hubo licenciados del plan de musicología, surgiendo los musicólogos Carmen Peña, Silvia Herrera, Rodrigo Torres y Juan Pablo González. Luego del cierre de esta licenciatura en 1982, la docencia musicológica quedó ligada a la etapa de especialización de cuatro semestres de una Licenciatura en Música de cinco años ofrecida por la Universidad de Chile. De allí surgieron tesis sobre música catedralicia, organología, jazz y educación musical.

El cierre de la Licenciatura en Musicología debido a los criterios economicistas impuestos durante la dictadura militar a la Universidad de Chile, interrumpió la posibilidad de ofrecer una formación musicológica completa a nivel de grado por 21 años en el país. Este nivel de enseñanza ha sido crucial en la formación de musicólogos en países como Chile, Argentina, Uruguay, Cuba o España, por ejemplo. Si bien el campo laboral y los puestos académicos para un musicólogo siguen siendo escasos en estos países, la docencia musical en la enseñanza secundaria constituye un enorme campo profesional para el musicólogo.¹¹

El Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica fue el que llenó el vacío en la formación musicológica de pregrado, bastándole implementar un área de especialización en musicología dentro de su Licenciatura en Música, donde se forman intérpretes y compositores. Esta nueva área de especialización surgió de cuatro acciones básicas: la orientación del núcleo central de la Licenciatura en Música hacia la musicología; la implementación de ramos específicos de la disciplina;¹² el desarrollo de actividades transversales, especialmente en relación con la música chilena y latinoamericana; y la suma de ramos impartidos por otras unidades académicas en el ámbito de la historiografía y la estética.

A 64 años de la formulación del primer programa de Licenciatura en Musicología en Chile, tanto la disciplina como el medio profesional del musicólogo han experimentado importantes cambios. Sin embargo, continúan vigentes dos problemas básicos, uno epistemológico y otro disciplinario: el desafío de articular ese particular punto de encuentro entre conocimiento

¹⁰ Bustos, 1988, "La musicología en Chile: la presente década", en *Revista Musical Chilena*, 42/169: 27-36.

¹¹ Debido a esto, en los años 90, en España se había ampliado considerablemente el número de matrículas en programas de grado en musicología en universidades como las de Oviedo, Valladolid y Complutense de Madrid.

¹² Los ramos específicos fueron siete: Introducción a la musicología; Musicología en América Latina; Organología; Notación; Modelos musicológicos I y II; Géneros musicológicos; y Metodología musicológica del I-IV, que culminaba con una tesina.

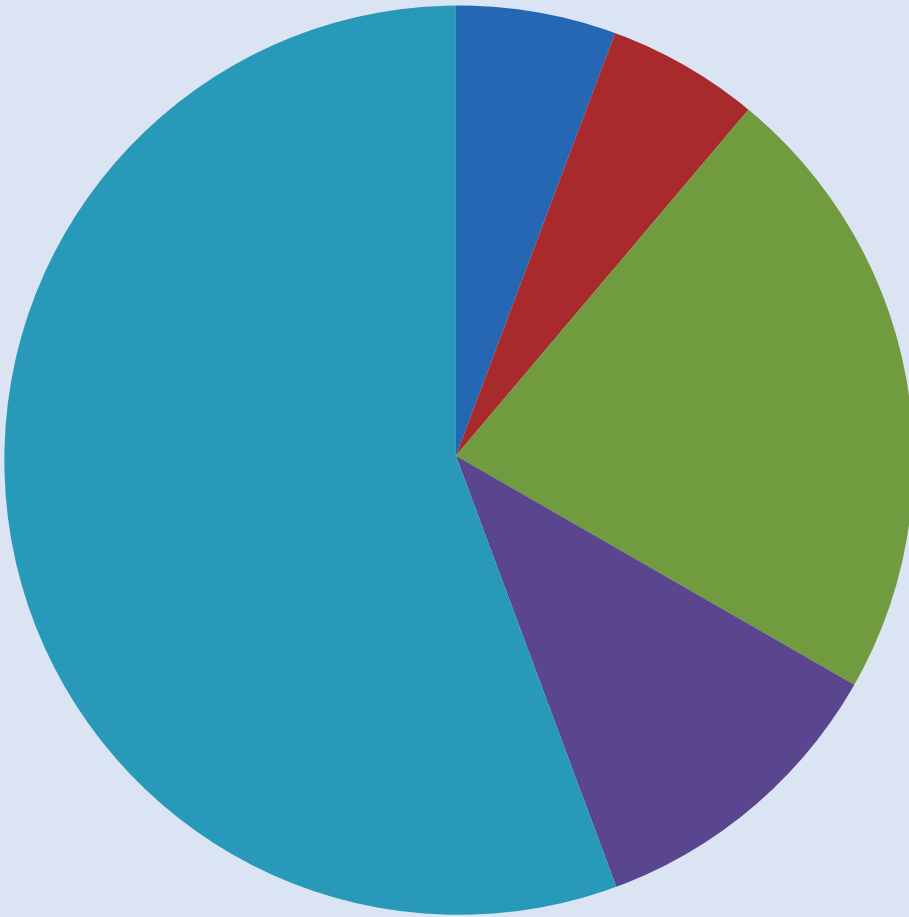
musical, histórico, cultural y social; y la inserción de la musicología en un campo profesional y disciplinario más amplio. Los tres programas de Magíster en Musicología que se ofrecen actualmente en el país, intentan avanzar en estos aspectos.

En los años 90 comenzaron a implementarse con fuerza los programas de Magíster en las universidades chilenas de acuerdo con modelos de formación interdisciplinaria desarrollados en Estados Unidos. Esto produjo que las licenciaturas se acortaran a cuatro años y que muchas de ellas dejaran de lado la tesis –de gran extensión– como requisito de graduación. Sería justamente en el Magíster donde debería realizarse esa tesis, que además reducía de las 400 o 500 páginas de las de las antiguas licenciaturas a poco más de 100. La idea era continuar con el trabajo de tesis en el doctorado, pero ante la ausencia de doctorados específicos en musicología en Chile, los interesados están optando por los doctorados en Historia y en Artes de la Universidad Católica, y en Estudios Latinoamericanos y en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, lo que contribuye a acrecentar el perfil interdisciplinario de la musicología practicada en el país.

Los tres programas de Magíster en Musicología que se ofrecen en Chile son: el Magíster en Artes, mención Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (1993); el Magíster en Artes, mención Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2007); y el Magíster en Musicología Latinoamericana (2014) de la Universidad Alberto Hurtado. Si bien los tres programas se ofrecen en Santiago, este último se imparte los días viernes y sábado, lo que ha permitido la participación de estudiantes y profesores de otras ciudades del país. Del mismo modo, la cercanía de Santiago con la ciudad de Mendoza y el desarrollo de vínculos internacionales de la Universidad de Chile, ha permitido la venida de estudiantes argentinos al Magíster de la UCh, al que también se han sumado estudiantes peruanos, colombianos y brasileños, entre otros.

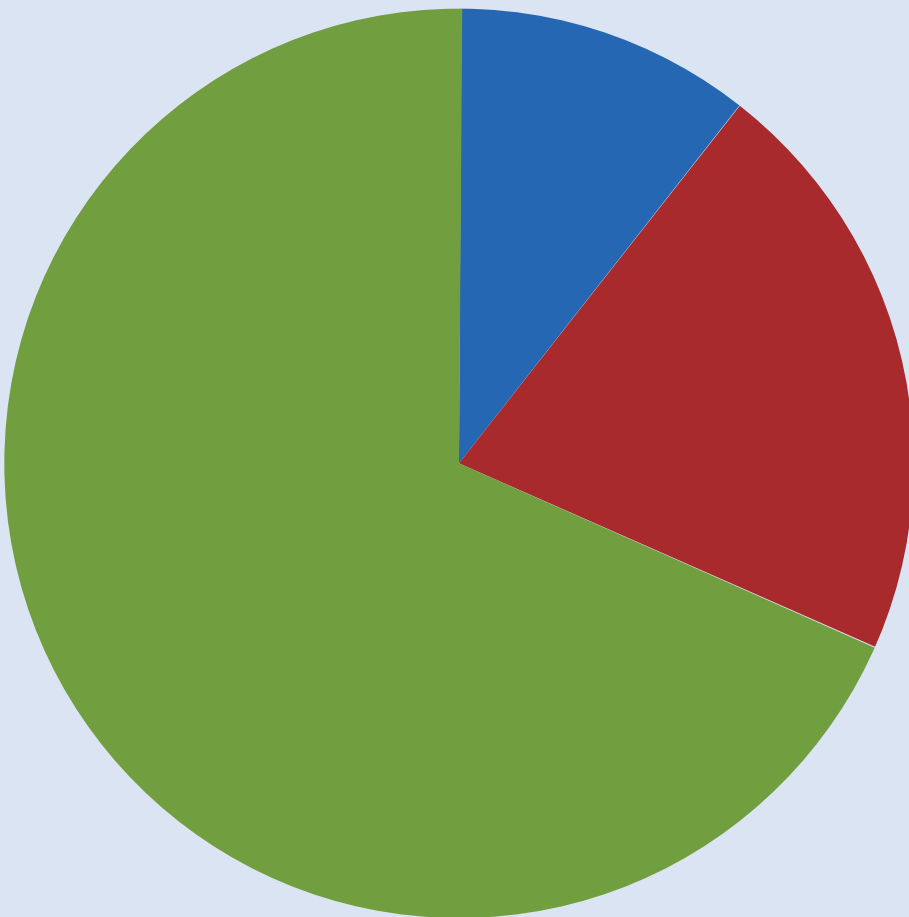
El Magíster que ofrece la Universidad de Chile se encuentra activo desde 1993 con postulaciones cada dos años y un promedio de 12 estudiantes por promoción. Junto con contribuir a restituir y renovar la enseñanza formal de la musicología en Chile, interrumpida desde 1982 como hemos visto, este Magíster ha tenido la virtud de integrar los enfoques histórico y etnográfico de la musicología, y transformar las disciplinas *extradisciplinarias* impartidas en la antigua licenciatura, en interdisciplinas, vinculando las humanidades y las ciencias sociales con la música en seminarios a cargo de especialistas y de grupos docentes de distintas disciplinas. Este Magíster ha debido enfrentar los desafíos que presenta la formación interdisciplinaria en musicología y la necesaria ecuación entre teoría y metodología que enfrenta la investigación musical.

Las tesis surgidas la última década del Magíster en musicología de la Universidad de Chile reflejan en diferente medida su enfoque interdisciplinario, en especial en la sociología y la antropología de la música, los estudios de género y literarios, así como la estética. En las tesis surgidas de este programa se observa una clara orientación hacia la música popular urbana (56%) segui-



Gráfica 3

- 56% Popular
- 5% Colonial
- 6% Siglo xix
- 22% Siglo xx
- 11% Etnomúsica



Gráfica 4

- 68% Música popular
- 11% Siglo xx
- 21% Etnomúsica

da por la música del siglo xx (22%), con bajos índices de tesis sobre música de tradición oral (11%), música colonial (5%) y del siglo xix (6%):¹³ (gráfica 3)

El Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica está dirigido a profesionales de las artes visuales, la música, el teatro y otras áreas afines del conocimiento, que buscan realizar creación artística o investigación teórica. El área musical se divide a su vez en composición, interpretación, musicología y tecnología. Al estar radicado en una Facultad de Artes, este Magíster le otorga especial importancia a la creación artística, desarrollando enfoques de Magíster orientados a la producción de obra. En su modalidad teórica, los interesados en musicología se enfrentan al rico ambiente proporcionado por estudiantes, profesores y materias de las artes visuales y el teatro, buscando además desarrollar los ejes histórico y antropológico de su disciplina. En sus ocho años de funcionamiento, se han terminado siete tesis en musicología referidas a música chilena: dos en música del siglo xix, dos en música del siglo xx y tres en música popular, continuando la tendencia de otros programas.

Al desarrollarse en una Facultad de Filosofía y Humanidades, el Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado, enfatiza la relación de la musicología con las humanidades de un modo lo más orgánico posible, tendencia fundamental para el desarrollo de la musicología actual. De hecho, el programa es multidisciplinario y está orientado a la formación de graduados provenientes de la música, las humanidades y las ciencias sociales para que afronten la investigación de aspectos históricos, sociales, culturales y/o artísticos de las músicas, los músicos, el público y las industrias musicales en Chile o en América Latina. Sin duda, el mayor desafío que tiene este magíster es poner en una misma sala a estudiantes con y sin formación musical formal, aunque estos últimos corresponden sólo a un 20% de los matriculados a partir de 2014, quienes de todas maneras se vinculan empíricamente con la música.

En 2015 había 19 tesis de musicología y etnomusicología en desarrollo en este Magíster, con orientaciones interdisciplinarias hacia la antropología y sociología de la música, el periodismo especializado, la historia, la estética y los estudios de género. De acuerdo con la tendencia imperante entre los Magíster de musicología en Chile, una gran mayoría se orienta hacia la música popular (68%), luego sigue la etnomúsica (21%) y la música del siglo xx (11%).¹⁴

Debido a que la UAH es una universidad nueva y con un claustro de musicólogos aún en formación, no hay tesis sobre música colonial ni del siglo xix, ya que no hay líneas de investigación en esas áreas en el Instituto de Música que imparte el programa. De todas maneras, estas áreas siguen siendo minoritarias en los tres Magíster en musicología en funcionamiento en el país, manifestando esa especie de “vuelta de tortilla” que ocurrió en la musicología en

¹³ También hay tesis sobre música y músicos de Colombia, Panamá, Brasil, Bolivia y Argentina y sobre didáctica de la música.

¹⁴ En mayo de 2016 ya se habían terminado tres de las tesis referidas a música popular.

Chile –situación generalizable a otros países latinoamericanos– en la década de los años 90, cuando la musicología histórica dominante empezó a compartir terreno en forma creciente con los estudios en música popular.

MUSICÓLOGOS

Los años 90 trajeron nuevos cambios en el escenario musicológico nacional, con la aparición de musicólogos chilenos formados en el exterior y la creación de la Sociedad Chilena de Musicología. Este fue el caso de Alfonso Padilla en Finlandia, Ruby Ried en Gran Bretaña, Gina Cánepa en Alemania, y Jorge Martínez y Rosalía Martínez en Francia. Al mismo tiempo, regresaban al país compositores-investigadores como Fernando García, Gustavo Becerra y Juan Orrego Salas, aunque solamente el primero de ellos se radicaría en Chile. De esta forma se reestablecieron vínculos interrumpidos con el exilio iniciado a raíz del Golpe de Estado de 1973 y se crearon nuevas relaciones que han fortalecido y diversificado la actividad musicológica en el país. Hacia 1995, el número de investigadores chilenos activos experimentaba un aumento, y los polos de desarrollo de la musicología se diversificaban, haciéndose necesaria y posible la creación de un espacio de encuentro e interacción entre los musicólogos chilenos. Es así como a finales de 1996 surgió el programa de la Sociedad Chilena de Musicología (SChM) con la activa participación de estudiantes y musicólogos de todas las promociones y universidades, proyecto que ha sufrido distintas vicisitudes a lo largo de estos años, pero que hasta 2015 había logrado realizar ocho congresos internacionales y cinco congresos de jóvenes investigadores en distintas universidades del país.¹⁵

Al menos 29 musicólogos y etnomusicólogos se encontraban realizando docencia especializada, investigando y/o publicando en Chile en 2015. Solamente seis de ellos son mujeres: un 20%. La gran mayoría poseen doctorados en Musicología, aunque también en Estética y Teoría del Arte, Historia y Estudios Latinoamericanos, enriqueciendo el enfoque interdisciplinario de la actividad musicológica en la región, como hemos visto. Casi todos han sido formados en los programas de grado y/o de posgrado ofrecidos en Chile, pero los doctorados en musicología son básicamente de España, Estados Unidos, Argentina y Finlandia.

Sus líneas de especialización pueden ser vistas desde distintos ángulos. A las corrientes musicales, como en las publicaciones y tesis –hasta el siglo XVIII, siglo XIX, siglo XX, etnomúsica y música popular– se pueden agregar estudios de género, música religiosa, instrumentos e historia local, que en la siguiente gráfica agrupamos como 'otros'.

En la tabla 6 figuran los 29 (etno) musicólogos en actividad en Chile en 2015 –incluidos dos extranjeros residentes (ER)–, con la institución en la que se desempeñan, la ciudad en que se encuentra y su(s) área(s) de especialización:

¹⁵ La primera directiva de la SChM, elegida por la Asamblea en noviembre de 1996, quedó formada por Juan Pablo González, presidente; Rodrigo Torres, vicepresidente; Cristian Guerra, secretario; Guillermo Marchant, tesorero; y Lina Barrientos, vocal.

Gráfica 5

- 13% Otros
- 34% Siglo xx
- 11% Siglo xix
- 8% Siglo xviii
- 19% Popular
- 15% Etnomúsica



Áreas de especialización de los musicólogos activos en Chile en 2015.

Gráfica 6

- 19% UCh
- 12% UC
- 16% UAH
- 19% Santiago
- 13% Valparaíso
- 6% Talca
- 6% Valdivia
- 3% Concepción
- 3% La Serena
- 3% Arica



Distribución territorial de los musicólogos chilenos.

INSTITUCIÓN	CIUDAD	MUSICÓLOGO	ESPECIALIZACIÓN
Universidad de Chile	Santiago	Dr. Luis Merino	Siglos XIX-XX
Universidad de Chile	Santiago	Dr. Víctor Rondón	Siglos XVII-XVIII
Universidad de Chile	Santiago	Dr. Cristian Guerra	Siglo XIX / Música religiosa / MPU
Universidad de Chile	Santiago	Dr. Jorge Martínez	Siglo XX
Universidad de Chile	Santiago	Dr. Rodrigo Torres	Siglo XX / MPU
Universidad de Chile	Santiago	Mg. Mauricio Valdebenito	Siglo XX / MPU
Pontificia Universidad Católica	Santiago	Dr. Alejandro Vera	Siglos XVII-XVIII
Pontificia Universidad Católica	Santiago	Dr. Daniel Party	Siglo XX / MPU
Pontificia Universidad Católica	Santiago	Mg. Carmen Peña	Siglos XIX-XX
Pontificia Universidad Católica / Universidad Alberto Hurtado	Santiago	Mag. Malucha Subiabre	Siglo XVIII / MPU
Universidad Alberto Hurtado	Santiago	Dr. Juan Pablo González	Siglo XX / MPU
Universidad Alberto Hurtado	Santiago	Dr. Juan Carlos Poveda	Siglo XX
Universidad Alberto Hurtado	Santiago	Dra. Lorena Valdebenito	Siglo XX / género / MPU
Universidad Alberto Hurtado	Santiago	Dr. Jacob Rekedal (ER)	Etnomusicología
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación	Santiago	Dr. Christian Uribe	Siglos XIX-XX / Guitarra
Escuela Moderna de Música	Santiago	Dr. Álvaro Menanteau	MPU / Jazz

Tabla 8

Museo Chileno de Arte Precolombino	Santiago	Lic. Claudio Mercado	Etnomusicología
Museo Chileno de Arte Precolombino	Santiago	José Pérez de Arce	Arqueomusicología
Independiente	Santiago	Dra. Raquel Bustos	Siglo xx / Género
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	Valparaíso	Dra. Silvia Herrera	Siglo xx
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	Valparaíso	Dr. Nelson Niño	Siglo xx
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	Valparaíso	Dr. Rafael Díaz	Etnomusicología / Siglo xx
Consejo de la Cultura	Valparaíso	Lic. Agustín Ruiz	Etnomusicología
Universidad de Talca	Talca	Dr. Gonzalo Martínez	Siglo xx
Universidad de Talca	Talca	Dr. José Miguel Ramos	Siglos XIX-XX
Universidad Austral	Valdivia	Dr. David A. Fernández (ER)	Siglos XVII-XVIII
Universidad Austral	Valdivia	Dr. Vladimir Barraza	Historia local
Universidad de La Serena	La Serena	Prof. Lina Barrientos	Etnomusicología
Universidad de Tarapacá	Arica	Prof. Manuel Mamani	Etnomusicología

Un 66% de los musicólogos activos en 2015 trabajaban en Santiago, donde además se concentra un porcentaje similar de la población del país. Las universidades de Chile, Católica y Alberto Hurtado son las que concentran un mayor número de musicólogos, las mismas que ofrecen los tres programas de Magíster en musicología vigentes en el país. El 34% restante de musicólogos se concentra principalmente en las universidades Católica de Valparaíso, de Talca y Austral. Les siguen las de Concepción, La Serena y Tarapacá en Arica.

A este grupo de 29 musicólogos vinculados a instituciones universitarias –con algunas excepciones–, se sumaba en 2015 una docena de estudiantes de doctorado en universidades españolas, inglesas, canadienses, francesas, alemanas y chilenas, y graduados de Magíster en musicología. Me refiero a Constanza Alruiz, José Manuel Izquierdo, Laura Jordán, Christian Spencer, Waleska Cabrera, Daniela Fugellie, Laura Fahrenkrog, Úrsula San Cristóbal, Franco Da Ponte, Eileen Karmy y Javier Farías, entre otros. Además, una decena de profesionales con formación musicológica y etnomusicológica trabajan en museos, archivos, docencia secundaria o como investigadores independientes. Todos ellos constituyen una cuarta generación de musicólogos chilenos que augura continuidad y desarrollo de la disciplina en el país.

INVESTIGACIÓN MUSICAL

La institucionalización de la investigación musical –requisito para hacer musicología– se logró en 1944 en Chile, con la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Este Instituto ayudó a consolidar los esfuerzos individuales en la investigación de música de tradición oral que venía desarrollando un grupo de compositores, folkloristas e historiadores, propiciando la recolección, estudio y proyección de música chilena de tradición oral, la creación de un archivo sonoro y una biblioteca especializada, y la publicación de materiales educacionales. En sus comienzos, el Instituto mantuvo un fructífero vínculo con la industria musical, destacándose la grabación con RCA Victor, en 1943, del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* y la radiodifusión de programas dedicados a la música de tradición oral de Chile y del mundo.

Este Instituto se amplió en 1946 hacia el Instituto de Investigaciones Musicales, donde se radicó el primer núcleo profesional de musicólogos y etnomusicólogos chilenos. Siempre bajo el amparo de la entonces llamada Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.¹⁶ La formación musicológica que empezó a entregar esta universidad desde 1952 no habría sido posible sin la existencia del núcleo de investigadores que agrupaba el Instituto. Sin embargo, a raíz de la reforma universitaria de 1968, se disolvieron los institutos de la Universidad de Chile, y el Instituto de Investigaciones Musicales se integró al Departamento de Música de dicha Facultad.¹⁷

¹⁶ Eugenio Pereira Salas, "El folklore musical y el Instituto de Investigaciones Musicales", *RMCh*, 13/68, 1959: 1-2.

¹⁷ Figuraban Samuel Claro, Luis Merino, Raquel Barros, Honoria Arredondo y Manuel Dannemann, entre otros. Luis Merino, comunicación personal 15/10/2015.

Si bien el grupo de trabajo del Instituto continuó funcionando durante los años 60, se empezaron a producir paulatinos alejamientos de musicólogos desde la Facultad de Ciencias y Artes Musicales a comienzos de los años 80, pilar hasta entonces de la musicología en el país. Dejaron la Facultad Samuel Claro y María Ester Grebe en 1982 y Raquel Bustos al año siguiente, quedando Luis Merino, quien había asumido la dirección de la *Revista Musical Chilena* a comienzos de 1973, y llegaría a ser decano de la Facultad en 1985. En un principio, estos alejamientos constituyeron un freno para el desarrollo de la disciplina, en especial de la etnomusicología. Sin embargo, a mediano plazo también tuvieron consecuencias positivas, pues generaron la contratación de nuevos musicólogos, impulsaron la creación de espacios para la musicología en otras instituciones, y motivaron el desarrollo de la investigación musicológica fuera del amparo universitario.¹⁸

Junto al archivo sonoro implementado por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical en la década de los años 40, que luego pasó a ser el Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la musicología nacional contaba con el Archivo de música de la Catedral de Santiago con más de 400 obras conservadas desde 1770 y con el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, creado en 1970. A estos archivos se fueron agregando el Fondo Margot Loyola, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; el Centro de Documentación de la Música Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; el Archivo del Teatro Municipal de Santiago, y el Archivo de Música Popular Chilena del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Recientemente están disponibles tres archivos más, el del Seminario Pontificio Mayor y de la Recoleta Dominica, ambos de Santiago, y el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, que conserva cerca de 700 partituras chilenas de salón, impresas y manuscritas.¹⁹ Por su parte, el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional cuenta con colecciones de partituras editadas del siglo XIX y XX de compositores doctos y populares de Chile y América Latina y fondos documentales de medio centenar de compositores chilenos.²⁰ El exitoso programa de pasantías implementado por su actual dirección, está permitiendo que estudiantes de musicología contribuyan a ordenar, salvaguardar y clasificar dicho material.

La disolución del núcleo de investigación musical activo en la Universidad de Chile entre comienzos de los años 40 y 80, fue en parte compensada por una nueva instancia de apoyo a la investigación musical que se había abierto en Chile a fines de los años 60. Me refiero al financiamiento que empezó a brindar el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) a proyectos de investigación musical presentados por académicos de universidades chilenas. Fue Samuel Claro quien abrió ese sendero con el mayor proyecto de musicología americanista impulsado desde Chile: la *Antología de la música*

¹⁸ En 1983 ingresó Juan Pablo González a incrementar la temporalmente reducida planta de musicólogos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

¹⁹ Ver Laura Fahrenkrog y Fernanda Vera, "Recently Catalogued Music Archives and Fonds in Santiago, Chile: A Contribution to the Dissemination of Written Musical Heritage of the Nineteenth and Twentieth Centuries", *Fontes Artis Musicae*, 63/2, 2016: 100-119.

²⁰ Cada fondo documental contiene partituras manuscritas, máster de grabaciones, cuadernos y documentos de distintos formatos o soportes que hayan sido creados, interpretados, reunidos y/o utilizados por un compositor en particular en el ejercicio de su actividad musical.

colonial en América del Sur, publicado por la Universidad de Chile en 1974. Esta obra es fruto del rescate, transcripción y estudio de manuscritos de los siglos XVI al XVIII depositados en ocho archivos sudamericanos. Cuarenta años más tarde, el Ensamble de Música Antigua de la Pontificia Universidad Católica terminó de grabar las 32 obras que forman la antología.

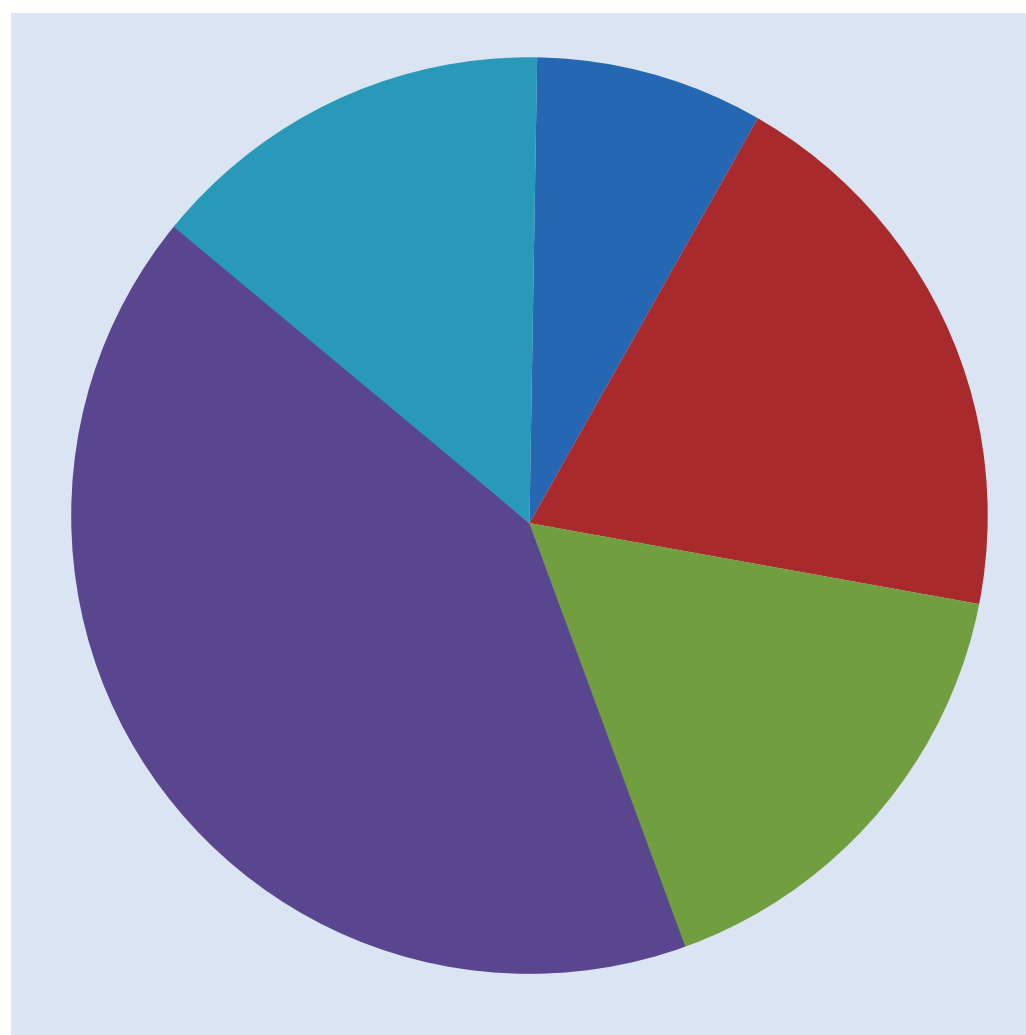
Desde 1982, Conicyt comenzó a canalizar su financiamiento a proyectos de investigación a través de su Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) que empezó financiando un centenar de proyectos anuales y ya acumulaba más de 15 mil en 2015, sosteniendo parte importante de la investigación científica que se realiza en las universidades y centros del país. Este fondo del Estado ha aportado al desarrollo de programas de doctorado nacionales y fortalecido líneas de investigación y redes de colaboración científica internacionales, además de apoyar la formación de nuevos investigadores. A partir de la *Antología de la música colonial en América del Sur*, sucesivos proyectos de largo aliento en investigación musicológica han sido apoyados por FONDECYT, entregando montos cercanos a los 100 mil dólares por proyecto para ejecutar en 36 meses.

Unos 20 proyectos musicológicos han sido beneficiados por este fondo estos últimos 30 años. Todas las músicas practicadas en Chile –de tradición oral, colonial, del siglo XIX, del siglo XX y popular– han sido abordadas en estos proyectos y en una proporción bastante equilibrada. En todo caso, a pesar de estar en minoría en número de investigadores, publicaciones y tesis, es en los proyectos FONDECYT donde se observa un predominio de la investigación en música colonial, un resabio, quizás, del primer proyecto aprobado de Samuel Claro. Estos proyectos participan de un fondo orientado al desarrollo de las ciencias y la tecnología, cuyos estándares de medición son muy altos, algo que ha beneficiado el desarrollo y los resultados de la musicología en Chile. De hecho, la formulación de un proyecto FONDECYT es utilizado como meta de cursos de metodología de la investigación en programas de pregrado y posgrado en Santiago.

Desde 2007, el Fondo de Fomento de la Música Nacional, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) incorporó la línea de investigación a sus proyectos concursables anuales, orientados principalmente a la creación, interpretación y producción musical. La línea de investigación se ha mantenido estable con variaciones menores a lo largo del tiempo, entregando unos 10 mil dólares por proyecto para ejecutar en 12 meses. En 2015 fueron seleccionados 16 proyectos –con 20 en lista de espera–. Al comparar los proyectos seleccionados con las publicaciones y las tesis en musicología desarrolladas en Chile, se observan algunas similitudes y diferencias. Una similitud es la preponderancia de la música popular (42%) y de la música del siglo XX (19%), aunque con esta última en un lejano segundo lugar, a diferencia de lo que sucede con las líneas de investigación y publicación de los musicólogos en ejercicio, como hemos visto. En este sentido, la predominancia de la música popular es similar a la de las tesis en musicología que se escriben en el país. Esto puede responder a que tanto las tesis como las postulaciones a este fondo corresponden a jóvenes que se inician en la investigación y que tienen más cercanía con la música popular como objeto de estudio, de acuerdo al perfil de académico-fanático que aparece ligado a estos estudios.

Gráfica 7

- 8% Siglo XIX
- 19% Siglo XX
- 17% Etnomúsica
- 42% Música popular
- 14% Otros



Una diferencia importante con las otras áreas de desarrollo musicológico en el país, es la mayor presencia de la etnomúsica (17%) en estos proyectos, que alcanzan una proporción cercana a la música del siglo XX. Esto puede ser causa de la política de descentralización del CNCA de dividir en partes iguales los fondos destinados a la Región Metropolitana que los destinados a las otras regiones del país. De este modo, si todas las tesis de musicología se escriben desde Santiago y un 66% de los musicólogos activos viven en la capital, la mitad de las postulaciones que llegan a la línea de investigación del Fondo de Fomento de la Música, lo hacen desde regiones distintas a la Metropolitana, donde las músicas de tradición oral parecen estar más vivas. Los proyectos aprobados abordan:

SIGLO XX	ETNOMÚSICA
Música y teatro	Altiplano andino
Música y cine	Cueca urbana
Biografía	Isla Robinson Crusoe
Repertorio: flauta dulce; música infantil; música electroacústica; ópera nacional	Cantoras del Maule
	Bailes religiosos

En música popular, finalmente, se observa una mayor variedad de aspectos a investigar en relación con las otras músicas, según la naturaleza interdisciplinaria de este campo de estudios, donde también se hacen presentes las historias locales y la construcción de memoria:

MÚSICA POPULAR	
Historia local	Industrias
Exilio	Audiencias
Biografía	Transcripción y edición de repertorio
Bandas	Estudios teóricos
Instrumentos	

PERSPECTIVAS FUTURAS

El desarrollo de la investigación musical depende de la existencia de personas motivadas y preparadas, pero también de una institucionalidad que acoja dicha investigación, le proporcione medios para su accionar y contribuya a difundir sus hallazgos y conclusiones ante una comunidad informada. En una primera instancia fue la Universidad de Chile la que respaldó de modo casi exclusivo esa labor, respaldo continuado por otras universidades chilenas tanto en la formación como en la investigación musicológica. Luego han sido los archivos musicales de instituciones religiosas, bibliotecas y universidades los que le han ofrecido al musicólogo materiales conservados y ordenados para indagar. Finalmente los fondos de investigación científica y de desarrollo artístico y cultural se han sumado a los fondos de investigación que les ofrecen las universidades a sus académicos para sustentar proyectos (etno) musicológicos de distintas dimensiones y alcances en el país. Al mismo tiempo, además de las revistas y editoriales universitarias que han sido las que principalmente difunden los resultados de toda esta investigación, algunas editoriales independientes han sumado títulos de investigación musical en sus colecciones.

El campo de acción de la musicología se ha ensanchado considerablemente estas últimas décadas, diversificando su quehacer investigativo, incrementando su capacidad interpretativa, y enriqueciendo su enfoque interdisciplinario. Sin embargo, el sesgo nacionalista que ha dominado la actividad musicológica en América Latina, nos ha impedido emprender tareas comunes que nos permitan abordar unidos el pasado y el destino común de nuestra región. La buena noticia es que este sesgo viene siendo roto con los programas de posgrado de musicología, que en forma creciente son instancias de intercambio y de diálogo para nuestra disciplina, y con organismos como Ibermúsicas que en un primer Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical (México, 10/2015) nos puso a dialogar justamente sobre los temas que nos complementan y unen.

Otras instancias de vinculación musicológica y etnomusicológica en la región la constituyen las sociedades internacionales de investigación, en este caso el *International Council for Traditional Music* (ICTM) y la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS.²¹ El ICTM posee representación en doce países latinoamericanos y del Caribe, aunque entre sus grupos de estudio todavía no hay ninguno que aborde la especificidad de nuestras músicas. Por su parte, la ARLAC/IMS, cuyo primeros dos congresos se realizaron en La Habana (3/2014) y Santiago de Chile (1/2016), agrupa a 80 musicólogos y etnomusicólogos de 10 países de la región –Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Uruguay y Venezuela– más España y Portugal.²² ARLAC/IMS cuenta con un primer grupo de estudio musicológico a nivel mundial enfocado en la música de América Latina: *Early Music and the New World / Música Antigua y Nuevo Mundo*.²³

Al sumarnos desde cada país a las redes brindadas por el ICTM, la ARLAC/IMS e Ibermúsicas, los musicólogos latinoamericanos vemos potenciadas nuestras oportunidades de integración desde plataformas académicas, artísticas, de la industria y de las políticas culturales sensibles a nuestra labor. A 64 años de su comienzo formal en Chile, la musicología se ha desarrollado con cierta holgura institucional y ha logrado romper el cerco metropolitano expandiendo su presencia en el país, logrando canalizar el interés por el cultivo de la “especulación musical superior”, surgido en plena etapa modernizadora de la institucionalidad musical chilena.

²¹ Las sociedades latinoamericanas de compositores, educadores musicales y estudiosos de música popular también constituyen instancias de integración musicológica en la región.

²² Ver sitio de ARLAC/IMS en www.arlac-ims.com [5/2016].

²³ Este grupo de estudio fue creado durante el primer congreso en La Habana (2014), y ha tenido sucesivos encuentros en Cartagena de Indias (2015) y Santiago de Chile (2016).



CO LOM BIA

INVESTIGACIÓN MUSICAL EN COLOMBIA: CONTEXTOS, INSTITUCIONALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN

Pretendo en este escrito dar cuenta de los contextos en los que se ha producido la investigación musical en Colombia, las instituciones en las que ésta se desarrolla y en las que se forman los investigadores, las políticas públicas de fomento y las publicaciones. Respecto a las publicaciones, en la última década se ha producido más de una decena de estados de la cuestión en campos específicos (música colonial, historiografía, etnomusicología, música popular, industrias culturales, formación musical, documentación...), la mayoría de los cuales se pueden consultar en la web. Por esa razón, y para no cargar de referencias el artículo, remito a ellos al final de este texto, pues incluyen los listados bibliográficos completos. Llama la atención el número elevado de estados de la cuestión en pocos años, tal vez fruto de un cambio generacional y de la llegada de nuevos investigadores –la mayoría con posgrado en el extranjero– que quieren revisar el campo y posicionar su voz críticamente, como hizo la generación anterior desde los años 80. Como todo balance personal, reconozco su sesgo y pido disculpas a los investigadores e instituciones por las omisiones y valoraciones inadecuadas, especialmente en un país en el que la producción académica se centra en Bogotá (36%, 2014) y Antioquia (16%, 2014), y en el que es difícil acceder a la producción regional.

CONTEXTOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN COLOMBIA

Por la misma época en que se institucionaliza la musicología en Alemania, en Colombia aparecen las primeras publicaciones musicales de carácter recopilatorio o historiográfico (p. e. José María Vergara y Vergara, 1867; Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte, 1879, o José Caicedo Rojas, 1880). Sin embargo, el inicio de la musicología como tal se produce en la confluencia de dos fenómenos políticos y socioculturales de gran envergadura: uno nacional, el periodo denominado la República Liberal (1930-1946), y otro internacional denominado el Panamericanismo. Un sector de las élites colombianas venía forjando una transformación del país en la que la cultura, y concretamente la música, debía ponerse al servicio de la política estatal y de un proyecto de nación.

Había una intención explícita de producir un conocimiento especializado que sirviera a la transformación y modernización integral del país (Gil, 2009; Bermúdez, 2006, 2011). Por su parte, el Panamericanismo tiene sus antecedentes en pensadores latinoamericanos (Simón Bolívar, 1826, Congreso Anfictiónico de Panamá),¹ pero son finalmente los EE.UU. los que van a utilizar la bandera de la unidad del continente americano para consolidar y legitimar su hegemonía. En 1889 se realiza en Washington la International Conference of American States, que derivará finalmente en la Unión Panamericana y luego en la OEA, creada en Bogotá en 1948. Los acuerdos multilaterales sobre aspectos comerciales, políticos y de seguridad, se complementaron con acuerdos de colaboración en el campo de las artes y la cultura. En Bogotá se publica el Volumen IV (1938) del *Boletín Latinoamericano de música* (1935-1946), que recoge la investigación de la época en el país. El panamericanismo musical tiene, pues, influencia en la vida musical (ciclos de conciertos), académicos y músicos invitados, así como en el estímulo a la investigación (Bermúdez, 2011).

El proyecto modernizador y liberalizador de los gobiernos liberales fue truncado por el giro conservador: el fenómeno denominado La Violencia (1948), y por el golpe de estado del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Después de la compleja década de los años 50, con el Frente Nacional (1959-1970) y en el marco internacional de la Guerra Fría (1947-1985), la Alianza para el Progreso (1961-1970) y los Cuerpos de paz (1961), la década de los años 60 va a ser una época de oro de la musicología histórica y los estudios sobre música popular y tradicional, bajo el liderazgo de Andrés Pardo Tovar (1911-1972), y del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales (CEDEFIM) del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia (1959-1966). Desde este centro, Pardo lideró no sólo la producción de musicología histórica (*La cultura musical en Colombia*, 1966), sino una serie de expediciones de campo en diferentes regiones del país con el apoyo de antropólogos y compositores del Conservatorio, en asociación con el Instituto Colombiano de Antropología y la Radiodifusora Nacional de Colombia, fortaleciendo los vínculos con la academia norteamericana (otra vez el Panamericanismo y la OEA) y con la recién fundada disciplina etnomusicológica (Bermúdez, 2012).

¹ Ya en 1915 el compositor colombiano Santos Cifuentes (1870-1932), había planteado en un breve artículo en Argentina la idea del americanismo musical: "Hacia el Americanismo musical: La música en Colombia" (*El Correo Musical Sudamericano*, sep. 22 de 1915).

El campo cultural va a institucionalizarse al interior del Ministerio de Educación con el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) en 1968, dentro del cual se va a crear el Centro de Documentación Musical (1973), que va a recoger las grabaciones anteriores y a iniciar nuevas expediciones. Este Centro registra también los ciclos de conciertos en la escena musical de la capital. La década de los años 70 va a oscilar entre el folclorismo liderado por Guillermo Abadía y sus seguidores en las regiones, y la militancia de la izquierda. A pesar de sus diferencias, ambos enfoques se complementaban y compartían al menos el reconocimiento de la cultura popular y una animadversión por el imperialismo norteamericano (Miñana, 2016).

El enfoque folclorista va a entrar en crisis y va a ser deslegitimado en el Encuentro Nacional de Folcloristas realizado en Medellín en septiembre de 1981 (Miñana, 2000). En el campo de la izquierda cultural se van a presentar tensiones internas, y tanto el movimiento indígena como la academia y el movimiento musical van a empezar a distanciarse al percibir que tanto la música como la investigación estaban siendo instrumentalizadas y perdían su autonomía. En este contexto surgen propuestas investigativas como la Investigación Acción Participativa (Orlando Fals Borda, 1972), que va a dar lugar a las primeras investigaciones de académicos y estudiantes universitarios en colaboración con los pueblos indígenas (por ejemplo, el trabajo con los tulle en el que participó el líder indígena Abadio Green, los trabajos de María Eugenia Londoño y su equipo con los embera-chamí y que fueron Premio de Musicología Casa de las Américas años después (Miñana, 2009).

En los años 80 hay en Colombia una fuerte represión y persecución a los movimientos sociales y a la izquierda. Se consolida el negocio de las drogas ilícitas. Se fortalecen relaciones internacionales sur-sur en el campo de la investigación y documentación musical, gracias al Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore INIDEF-OEA (1970) en Venezuela y al Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello (IADAP-CAB) en Ecuador (1976),² pero bajo la sombra de EE.UU. y España, respectivamente. Se incrementan los eventos y congresos, se inicia una formación especializada en etnomusicología y folclore en dichos institutos. Regresan algunos colombianos y colombianas que estudian musicología en Inglaterra y EE.UU. (Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque y Susana Friedman). Estos musicólogos retoman la tradición del CEDEFIM, participan en la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas (1978) en la Universidad Nacional de Colombia y van a liderar durante varias décadas la investigación musicológica en el país. Se fortalecen las universidades y se incrementa su cobertura; en ese contexto se empiezan a escribir tesis de pregrado sobre música, especialmente en el campo de las ciencias sociales, y hay un incremento significativo de las publicaciones, discografía y filmografía.

² Esta fue una iniciativa del Ministro de Cultura ecuatoriano en la Séptima Reunión de Ministros del CAB realizada en Bogotá del 27 al 29 de julio de 1976. En la ciudad de Pasto se creó en 1979 una filial del IADAP, filial que hoy continúa a cargo de la Universidad de Nariño (<http://iadap.udenar.edu.co/>). El Convenio Andrés Bello, firmado también en Bogotá en 1970, pretendió desarrollar una especie de panamericanismo cultural andino –hoy denominado “espacio cultural iberoamericano”–, ligado a la Organización de Estados Iberoamericanos OEI (1959) como contrapeso a la influencia norteamericana desde la OEA.

Los años 90 van a traer una reforma constitucional que reconoce los derechos culturales y la diversidad cultural y étnica. Se crea el Ministerio de Cultura, ministerio que no ha logrado articularse hasta hoy con el Ministerio de Educación, las universidades ni con Colciencias (organismo estatal para el fomento de la investigación creado en 1968), para consolidar una política de investigación y formación musical. Se implementan políticas neoliberales que venían desde los años 80 y neoinstitucionales (Estado evaluador y regulador de finales de los años 90), dando primacía al mercado (Ochoa, 2003; Miñana, 2004). A finales de los años 2000 se institucionaliza la investigación musical en las universidades a nivel de posgrado en precarias condiciones de financiación, con una oferta importante en el sector privado. Se fortalecen los grupos de investigación regionales y se abren oportunidades de recursos para algunos proyectos vinculados con el desarrollo regional y los fondos provenientes de las regalías de la minería. Regresa un número significativo de estudiantes y graduados en posgrado en el extranjero. Se reconoce la oralidad y otros saberes, se amplía el concepto de música a todo lo sonoro.³ El internet y las nuevas tecnologías abren nuevas formas de circulación de la música, del aprendizaje y la investigación.

En síntesis, la investigación musical ha estado con frecuencia al servicio de proyectos identitarios (de clase, de nación, regionales, étnicos) y de “movilizaciones musicales” (Ochoa, 2000). Al mismo tiempo, se ha vinculado con los contextos internacionales, con movilidad en varias direcciones. Durante todos estos años, la investigación musical ha estado también ligada a proyectos pedagógicos que, a su vez, suelen estar en función de los identitarios y políticos. Es muy fuerte el impacto de las condiciones políticas y sociales en la investigación musical, que se acentúa por la débil institucionalización, por la desarticulación de los organismos estatales, y por no haber políticas de Estado sostenidas ni sostenibles en torno al tema, a pesar de los esfuerzos de funcionarios interesados.

FORMACIÓN EN INVESTIGACIÓN MUSICAL

UNIVERSIDADES, INVESTIGACIÓN FORMATIVA Y POSGRADOS

La formación en investigación suele hacerse principalmente en el contexto universitario. Hasta finales del siglo xx, en las muy escasas universidades de investigación, las tesis de pregrado⁴ tenían muy buen nivel; algunas de ellas podrían equipararse hoy a una tesis de maestría e incluso de doctorado, especialmente en áreas de ciencias sociales y humanidades. En el campo de la formación musical en pregrado, y en las escuelas y conservatorios, más orientada a la práctica instrumental, la investigación musicológica no ha es-

³ Si bien esta ampliación ya se había dado desde varias décadas atrás en la composición musical y la etnomusicología, fueron los trabajos de Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*, 1966) y Murray Schafer (*The Tuning of the World*, 1977) los que dotaron de un instrumental teórico al análisis de todo lo sonoro.

⁴ En Colombia se utiliza el término pregrado para referirse a las licenciaturas (como ocurre con otros países como México). El término licenciatura en Colombia se usa únicamente para la formación universitaria orientada a la docencia (formación de maestros). En 1974 fueron los primeros graduados en carreras universitarias de cinco años orientadas a la formación de profesores de música con distintos énfasis (coros, instrumentos específicos, etc.), denominadas licenciaturas en música. No obstante, solo hasta los 90 se realizaron las primeras tesis o monografías como requisito de grado. Entre 2000 y 2010 se realizaron 323 tesis de licenciatura en música en la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá (Mojica, 2011).

tado muy presente en Colombia. Por esta razón, es más frecuente encontrar buenas monografías de ciencias sociales sobre fenómenos musicales hasta mediados de la década de los años 2000, la mayoría de las veces sin un análisis centrado en lo sonoro.

Algunos pregrados en música incorporaron énfasis en musicología (2003, Universidad del Valle en Cali, y luego otras como la Universidad Javeriana o la Corpas en Bogotá). Incluso institutos de investigación como el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, desde 1987, ofrecieron cursos de musicología a nivel de posgrado, pero que no conducían a un diploma ni exigían la elaboración de monografías.

Las reformas universitarias en el cambio de milenio propusieron centrar la investigación en los posgrados que, en el campo de la musicología, no surgirían sino hasta 2008. Desde ese año se han creado ocho maestrías en música, de las cuales cuatro son de investigación o, al menos, tienen la opción de investigación además de maestría profesional o en interpretación. Dos de esas cuatro son ofrecidas por universidades públicas en la capital. Obviamente, se pueden realizar tesis doctorales sobre música en ciencias sociales y humanidades, pero estos programas no cuentan con profesores especializados en el campo.

Todos los programas tienen exámenes de ingreso, exigen el inglés como segunda lengua, cuestan entre cuatro y diez millones de pesos por semestre (aproximadamente entre 1 300 USD –universidades públicas– y 3 500 –privadas–), son presenciales, aunque con horarios compatibles con actividades laborales (clases a primera hora en la mañana o a última hora en la tarde). La mayoría tiene una duración de cuatro semestres, además de la tesis o trabajo final. La tesis tiene peso muy diferente en cada maestría: cuatro créditos en EAFIT, ocho en la Javeriana, 24 en la Universidad Nacional. Los profesores de planta (tiempo completo y contrato indefinido) dedicados a la línea de musicología oscilan entre uno y tres. Los estudiantes que ingresan suelen contar con una trayectoria profesional. En su mayoría los egresados son o serán profesores universitarios.

En estos momentos se ha configurado una oferta significativa, aunque centrada en Bogotá y, en segundo lugar, Medellín. Todavía no se ha creado un doctorado en Musicología o en música, por lo que las personas interesadas deben hacer sus doctorados en ciencias sociales o humanidades, o en artes en general. Un fenómeno cada vez más significativo es la formación de posgrado en el extranjero. Desde los años 80, y sin financiamiento estatal (únicamente créditos blandos, o con becas de otros países), un número cada vez mayor de colombianas y colombianos están cursando maestrías y doctorados en musicología o etnomusicología, especialmente en España, EE.UU., Francia e Inglaterra; México, Brasil, Argentina y Chile, en América Latina.

NOMBRE	UNIVERSIDAD, CIUDAD Y FECHA DE CREACIÓN DE LA MAESTRÍA	LÍNEAS EN INVESTIGACIÓN MUSICAL (ENTRE PARÉNTESIS OTRAS LÍNEAS NO INVESTIGATIVAS)	CRÉDITOS	TESIS (CRÉDITOS)
MAESTRÍA EN MÚSICA	EAFIT. Medellín, 2008	Musicología histórica y teoría. Líder: Fernando Gil (Otras líneas: Instrumento y canto; Composición; Dirección)	36	Proyecto final (4)
MAESTRÍA EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS	Universidad Distrital. Bogotá, 2011	Estudios artísticos. Líder: Santiago Niño Estudios culturales de las artes	41	Proyecto investigación – creación (8)
MAESTRÍA EN MÚSICA	Universidad Javeriana, Bogotá, 2013	Musicología. Líder: Carolina Santamaría (Hoy bajo la dirección de Luis Gabriel Mesa Martínez). (Otras líneas: Educación musical, Interpretación, Dirección, Composición)	48	Trabajo de grado (8)
MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA	Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2013	Musicología histórica, música popular y etnomusicología. Líder: Egberto Bermúdez.	60	Tesis (24)

En la Universidad de Antioquia (Medellín) existe también una Maestría en Artes (2012) orientada a la creación y a la interpretación.

FORMACIÓN EN INVESTIGACIÓN POR FUERA DE LAS UNIVERSIDADES

Por fuera de las universidades se han dado algunos procesos investigativos, por ejemplo, en la década de los años 80, al interior de los institutos populares de cultura, como la EPA en Medellín, el IPC de Cali, el ICBA en Tunja, o la Academia Luis A. Calvo en Bogotá. En torno a estas academias o escuelas, así como algunos grupos de música y danza (por ejemplo, Canchimalos en Medellín, Nueva cultura o Yaki Kandru en Bogotá), se dieron algunos procesos investigativos orientados a lo que se denominó la “proyección folclórica”. Estas escuelas se movieron dentro del paradigma folclorista y en torno a las músicas regionales, pero sus profesores realizaban trabajo de campo con los estudiantes, registros sonoros, transcripciones y arreglos que eran incorporados rápidamente a los repertorios de los grupos. Varios profesores, músicos e investigadores de estas iniciativas derivaron hacia proyectos académicos más formales y constituyeron la base de programas de pregrado y posgrado en años posteriores, y de grupos de investigación, como fue la carrera de música en la Academia Superior de Artes de la Universidad Distrital en Bogotá o el grupo Valores musicales regionales, en la Universidad de Antioquia en Medellín.

Actualmente, el Ministerio de Cultura lidera un proyecto en torno a la formación de investigadores musicales, reconociendo a los sabedores locales y los procesos investigativos que se dan por fuera de la academia. Para el Ministerio, una política pública de investigación en artes y cultura debe ser mucho más democrática, incluyente y amplia que la usual en ámbitos como la física, las matemáticas o la ingeniería civil. Por otra parte, Colciencias promueve programas para incentivar la investigación científica y la experimentación de los jóvenes en las escuelas, como es el caso de Programa ONDAS⁵ y semilleros en los pregrados. ¿Por qué no promover la investigación musical en los niños, niñas y jóvenes con programas específicos? Por ello, desde hace cuatro años, el Ministerio impulsa un proyecto en el que se articulan sabedores y músicos locales (campesinos, indígenas, afrocolombianos, músicos urbanos) con investigadores profesionales en las universidades e investigadores extranjeros. Esta iniciativa se nutre, obviamente, de enfoques como la investigación-acción y la investigación colaborativa, enfoques que habían estado presentes en varios proyectos desde los años 80. Este proyecto, además, se liga con otro denominado Colombia Creativa: Promoción Bicentenario de Profesionales en Artes⁶, que se orientó desde 2008 a reconocer los saberes de los músicos que no estaban titulados para mejorar sus condiciones de vida. De esta forma, se pretende concretar la Ley de cultura (1997) con la investigación en el campo de la “etnocultura” y atender las demandas de las poblaciones indígenas y afrocolombianas para las que los conceptos convencionales de “arte” y de “investigación en artes” no siempre encajan en sus prácticas.

⁵ http://www.colciencias.gov.co/programa_estrategia/programa-ondas

⁶ <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/educacion-artistica/colombia-creativa/Paginas/default.aspx>

INSTITUCIONES QUE LLEVAN A CABO INVESTIGACIÓN MUSICAL

Como se muestra reiteradamente en los estados de la cuestión, la institucionalización de la investigación musical en Colombia ha sido y es muy débil. El Estado en su nivel central o en las regiones nunca ha creado un instituto o centro de investigación musical. La investigación se ha hecho principalmente por iniciativa individual de aficionados, coleccionistas o académicos. En las décadas de los años 30 y 40 los misioneros en regiones apartadas crearon unos centros de investigación lingüística y cultural, algunos de los cuales desarrollaron recopilaciones y estudios pioneros de música indígena, afrocolombiana y religiosa popular (por ejemplo en la región del Urabá en el norte, y en el Putumayo en el sur); algunos de estos trabajos fueron difundidos incluso en publicaciones internacionales. Una de las primeras historias de la música en Colombia fue realizada por un sacerdote, J. I. Perdomo Escobar (1913-1980). Hay que esperar a finales de los años 60 para que empiecen a crearse centros de investigación musical al interior de las universidades (CEDIFIM en la Universidad Nacional, luego Instituto de Investigaciones Estéticas), y hasta los años 80 para que se creen en las escuelas de música popular e institutos regionales de cultura.

DOCUMENTACIÓN

Todos estos centros e institutos crearon bibliotecas y fonotecas, así como colecciones de instrumentos musicales. De igual forma, el Instituto Colombiano de Antropología (hoy ICANH), Colcultura (hoy Ministerio de Cultura), el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, la Biblioteca "Luis Ángel Arango" del Banco de la República, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Piloto de Medellín, la Radiodifusora Nacional, entre otros, crearon fondos musicales, algunos museos de instrumentos, organizaron conciertos, realizaron publicaciones y editaron colecciones discográficas.

En estos momentos, además de los archivos nacional, regionales y eclesiásticos, destaco los fondos que se encuentran en la Biblioteca Nacional (a la cual se trasladó el fondo del Centro de Documentación Musical de Colcultura⁷ y copias de otros centros), la Biblioteca "Luis Ángel Arango", y la biblioteca de la Universidad EAFIT, universidad privada que compró o recibió donaciones de valiosos fondos de más de 30 coleccionistas antioqueños. Además de las bibliotecas universitarias y de conservatorios, hay otros centros de documentación importantes en el país, pero centrados en campos muy específicos o que se destacan por haber adquirido un fondo específico de un coleccionista, como la colección de discos de la Universidad Distrital.

⁷ La colección sonora de Colcultura, además de registros de campo de festivales y músicos de todo el país, incluye la grabación de conciertos sinfónicos y de cámara realizados en el Teatro Colón de Bogotá y en algunos otros escenarios. El Centro de Documentación Musical CDM en la Biblioteca Nacional ha liderado la capacitación y la creación de una red de centros de documentación musical en el país. En 1998, realizó un estudio denominado *Estado de la Documentación Musical en Colombia*. Según Jaime Quevedo, director del CDM, en la actualidad hay en el país 18 CDM, o bibliotecas especializadas; 16 de ellos se encuentran activos y dos inactivos. Ha publicado también textos para la estandarización de la información en dichos centros, y ha promovido las bases de datos en la web. Actualmente, con el apoyo siempre de una universidad pues no cuenta con investigadores en su planta, publica la revista digital *A Contratiempo. Música en la cultura*, en la cual –además de investigaciones sobre diversos temas– se promueve la divulgación del material documental que reposa en dicho centro. Está digitalizando numerosas partituras y colocándolas en línea para consulta de libre acceso en el portal de la Biblioteca Nacional.

El Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional ha recuperado archivos sonoros de investigadores extranjeros que vinieron a hacer su trabajo de campo a Colombia.

a. Grupos de investigación

En el año 2002, Colciencias creó el sistema de información en investigación en línea y desarrolló una serie de incentivos para que las universidades, las empresas y centros de investigación realizaran investigación, y para que los investigadores individuales se agruparan incorporando a estudiantes, especialmente de posgrado. Aunque muchos de estos grupos son más formales que reales, la estrategia ha servido de alguna manera para institucionalizar y visibilizar la investigación y a los investigadores, crear una base de datos de pares evaluadores, y para medir su productividad generando *rankings* y categorías.

En el campo musical, en el que la investigación poco interesa a las élites, a los líderes políticos, al mundo empresarial y a la filantropía, los grupos de investigación se han creado al interior de las universidades y de algunas academias o escuelas de música popular, especialmente las financiadas por el Estado. El ámbito universitario está organizado en torno a Acofartes, asociación de facultades de artes creada en el 2004 que reúne a 27 de ellas (el 95%). Diecisiete de las facultades en Acofartes cuentan al menos con un grupo de investigación registrado en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SCIENTI)⁸ de Colciencias. Las universidades de Bogotá y Medellín registran la mayoría de investigaciones, grupos registrados e investigadores (más del 50% en 2014).

El grupo más antiguo es el *Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional, creado en 1978 (luego llamado Música y músicos de Colombia en 2000 y, finalmente, en el 2005, Musicología en Colombia), que cuenta con el mayor volumen de producción nacional e internacional. En el año 2002, que se creó el sistema de información, se inscribieron siete grupos. La consulta del sistema en octubre de 2015 arroja 21 grupos en el campo musical, de los cuales solamente ocho lograron clasificarse: cuatro en la categoría C y cuatro en la D (habiendo categorías –de mayor a menor– A1, A, B, C y D). Un grupo, actualmente, suele estar conformado por mínimo tres profesores universitarios de planta, y varios estudiantes de posgrado o pregrado, lo cual nos permite estimar una cifra muy aproximada de unos 80 investigadores en música en el país registrados en el sistema, obviamente con diferentes niveles de formación y productividad, pero que publican con cierta regularidad y tienen proyectos financiados (Piracón y Miñana, 2011).

Es importante anotar que casi el 75% de los grupos (15 de 21), entre sus líneas de investigación incluyen la educación musical, bien sea inicial o universitaria. Varios de ellos no se limitan al campo musical, sino que abordan perspectivas interdisciplinarias con otras artes o con las ciencias sociales. Solo cinco de los 21 se dedican exclusivamente a la musicología histórica o a los estudios de música tradicional o popular, con lo que el número de investigadores se reduce significativamente.

⁸ <http://www.colciencias.gov.co/scienti>. Este sistema de información es una traducción y adaptación de la Plataforma Lattes brasileña <http://www.cnpq.br/web/portal-lattes/sobre-a-plataforma>

Al revisar las líneas de investigación de estos grupos se pueden encontrar por lo menos seis grandes tópicos. Uno de los más recurrentes es pedagogía o enseñanza de la música, sigue la *historia*. Un tercer tópico es *culturas tradicionales, "folklore", etnias y patrimonio cultural*. Es de resaltar que a diferencia de lo que sucede con otros grupos de artes, el área de música es tal vez la que más logra esa conexión con lo popular y lo tradicional. No más de dos grupos abordan las nuevas tecnologías y su repercusión en la música (Universidad de los Andes de Bogotá). Están también los que trabajan la música popular y los mercados. Uno de los grupos, en la sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia, se ha orientado a la historia audiovisual, produciendo investigaciones que se concretan en un documental sobre un compositor o intérprete colombiano.

Si bien hay grupos, como ya se dijo, en casi todas las Facultades de artes del país, destaco en Bogotá los de la Universidad Nacional de Colombia (musicología histórica, etnomusicología y música popular en el xx), la Pontificia Universidad Javeriana (pedagogía, música de las costas, música popular del xx y xxi, género, estudios culturales –Premio de Musicología de Casa de las Américas 2014–), la Universidad Distrital y la Universidad Pedagógica Nacional (industrias creativas, música y circuitos en Bogotá, estudios culturales de la música, pedagogía, cognición). En Medellín, el grupo Valores Musicales Regionales de la U. de Antioquia es el segundo con más antigüedad en el país y el único con una larga tradición de trabajo de grupo (premio de Musicología Casa de las Américas 1993, investigación colaborativa con indígenas, festivales y concursos regionales, músicas de tradición oral en Antioquia y en el Chocó, materiales pedagógicos y cancioneros) y el grupo de la U. EAFIT (teoría, música en Medellín, historia del xix y xx). En Cali, en la Universidad del Valle han trabajado especialmente la historia de la música regional y la obra y biografía de compositores de la región. En la región Caribe (Barranquilla, Cartagena) y especialmente en las ciudades grandes de todas las regiones (Ibagué, Bucaramanga, Pereira, Popayán, Pasto, etc.), se produce investigación musical, pero no muestra el mismo nivel de institucionalización y de producción que en Bogotá y Medellín.

La financiación de la investigación proviene hoy principalmente de las convocatorias públicas de Colciencias, de las internas de las mismas universidades, de las promovidas por las Secretarías de Cultura de las grandes ciudades, especialmente Bogotá,⁹ y de las convocatorias del Ministerio de Cultura.¹⁰ Recientemente se han abierto convocatorias de los recursos de regalías en varias regiones (impuestos a la minería); la investigación en este caso debe estar articulada a proyectos de desarrollo regional y de impacto a corto plazo, por lo que los temas culturales no suelen financiarse si no se vinculan a proyectos productivos, ambientales o de innovación. A pesar de lo anterior, algunos investigadores regionales han tenido la capacidad de negociación política con las autoridades locales para financiar proyectos y publicaciones en el campo de la investigación musical, como ha sido el caso de la Corp-oraloteca¹¹ y ASINCH¹²

⁹ El presupuesto de Bogotá para apoyar las artes es a veces mayor que el del Ministerio de Cultura.

¹⁰ Ver Ministerio de Cultura, 2009, *Doce años de historia. Programa Nacional de Estímulos Ministerio de Cultura 1998-2009*, Bogotá, 156 pp.

¹¹ <http://www.corporaloteca.com/>

¹² Asociación para las investigaciones culturales <http://asinch.com/index.php/quienes-somos/equipo.html>

en la Universidad Tecnológica del Chocó. Desafortunadamente, con el descenso dramático del precio de petróleo, estos recursos han sido reducidos notoriamente.

POLÍTICAS ESTATALES SOBRE INVESTIGACIÓN MUSICAL¹³

La Constitución Política de Colombia de 1991 en el artículo 70 manifiesta que “El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación”. En los artículos 71 y 72 reconoce la libertad de investigación y expresión artística: “La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades”.¹⁴ La Ley General de la Cultura Colombiana (Ley 397 de 1997, artículo 1º, numeral 10) establece que: “El Estado garantizará la libre investigación y fomentará el talento investigativo dentro de los parámetros de calidad, rigor y coherencia académica”. La Ley crea el Ministerio de Cultura que incluye dentro de sus objetivos “Investigar, valorar, preservar y difundir el patrimonio material e inmaterial y promover su sostenibilidad y su apropiación social¹⁵”.

Desde el sector educativo, la Ley General de Educación (Ley 115 de 1994) acoge el articulado constitucional en el Artículo 5º: “El acceso al conocimiento, la ciencia, la técnica y demás bienes y valores de la cultura, el fomento de la investigación y el estímulo a la creación artísticas en sus diferentes manifestaciones”.¹⁶ La Ley 30 de 1992 para la Educación Superior en Colombia define en el Artículo 12 que: “Los programas de maestría, doctorado y post-doctorado tienen a la investigación como fundamento y ámbito necesarios de su actividad... y dotar a la persona de los instrumentos básicos que la habilitan como investigador en un área específica de las ciencias o de las tecnologías o que le permitan profundizar teórica y conceptualmente en un campo de la filosofía, de las humanidades y de las artes”.¹⁷

En cuanto a la documentación artística, sólo la Ley General de Cultura dice en su Artículo 12: “El Ministerio de Cultura y el Ministerio del Interior, a través de la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, respectivamente, son las entidades responsables de reunir, organizar, incrementar, preservar, proteger, registrar y difundir el patrimonio bibliográfico, hemerográfico y documental de la Nación, sostenido en los diferentes soportes de información. Asimismo, las bibliotecas departamentales y regionales, y los archivos municipales, distritales y departamentales, podrán ser depositarios de su patrimonio bibliográfico, hemerográfico y documental”.¹⁸

¹³ Sigo aquí el documento oficial, República de Colombia. Ministerio de Cultura. Área de Música. *Documento de lineamientos. Política para el fomento de la investigación y documentación en artes y música*, 2011, p. 15.

¹⁴ http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf, consultado en dic. 10 de 2015.

¹⁵ <http://www.mincultura.gov.co/>

¹⁶ <http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-85906.html>, consultado en dic. 10 de 2015.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ http://www.sinic.gov.co/SINIC/Sipa_Conceptos_Comite_Tecnico/ley%20397%20de%201997.pdf

Es decir, que el marco normativo y los documentos de política reconocen la necesidad de los estímulos y la financiación para la investigación, y en menor medida para la documentación artística, aunque en la práctica ésta ha sido muy precaria.

Colciencias ha liderado la política de investigación en ciencia y tecnología. Como sucede en otros países, hay una tensión permanente entre los artistas e investigadores en el campo de investigación-creación y las políticas de ciencia y tecnología. Hay esfuerzos importantes, apoyados por el Ministerio de Cultura, para que Colciencias reconozca de manera adecuada las artes y la investigación-creación, pero desafortunadamente las políticas recientes van en dirección contraria, concentrando la financiación en innovación, ciencias e ingeniería (STEM). La política pública en investigación, siguiendo el giro hacia la innovación y su vinculación con el campo productivo, en el campo de las artes se está orientando hacia las “industrias culturales”.¹⁹

Desde 2011, el Ministerio de Cultura ha promovido un documento de política para la investigación en artes, y específicamente en música, que todavía no ha sido ratificado por las autoridades que asignan los recursos en este campo (Planeación Nacional, Ministerio de Hacienda, Colciencias). Las líneas de política de este documento apuntan a la ampliación de la base social de investigadores, formación de investigadores, fortalecimiento de la asociatividad y colegialidad institucional y sectorial (pares), documentación, circulación y divulgación, internacionalización (incluyendo la perspectiva sur-sur) y, finalmente, el fortalecimiento al desarrollo de la investigación en industrias creativas y desarrollo tecnológico en el campo.

Si entendemos la política pública como asignación de recursos e incentivos, en Colombia, ésta se reduce actualmente en el campo de la investigación musical a:

- a) Dejar la iniciativa a las universidades públicas y privadas.
- b) Incluir la financiación de la investigación musical dentro de los recursos orientados a las ciencias sociales y humanidades en Colciencias, recursos que se reducen cada vez más, frente a los orientados hacia ciencia, tecnología e innovación.²⁰
- c) Establecer algunos estímulos anuales estatales (concursos de becas de creación e investigación): Ministerio de Cultura²¹

¹⁹ Ver CONPES 3659 para la Promoción de las Industrias Culturales <http://derechodeautor.gov.co/creanet/CONPES%20INDUSTRIAS%20CULTURALES%203659.pdf>, consultado el 10 de dic. de 2015.

²⁰ Para el 2016, el sector de ciencia y tecnología recibirá 270 000 millones de pesos, es decir, un 20% menos en comparación con 2015, cuando la inversión fue de 337 000 millones, 0.2% del PIB. Ante la reducción, el presupuesto fue direccionado a áreas estratégicas en ciencias básicas e innovación tecnológica. Únicamente 5 500 millones quedaron relativamente abiertos para una “Convocatoria para el fortalecimiento de centros de investigación reconocidos por Colciencias”, es decir, ni siquiera para grupos sino para grandes centros, lo cual excluye a los de música. En 2013 se abrió una convocatoria para Arte, Cultura y Diálogo de Saberes por iniciativa del Ministerio de Cultura, y en 2014 para grupos y centros.

²¹ “Para el año 2015 se abre la oferta del Programa Nacional de Estímulos con 140 convocatorias, representadas en la entrega de más de 595 estímulos, por un valor de 13 800 millones de pesos, aproximadamente”, pág. 13. <http://prueba.mincultura.gov.co/planes-y-programas/programas/programa-nacional-estimulos/Documents/Convocatoria%202015/3.Direccion%20de%20Artes.pdf>). Específicamente para la investigación musical en 2015 fueron cuatro becas: 1) Beca de investigación-creación para puesta en escena de nuevos formatos musicales colombiano: 24 millones, US 8 400; 2) Beca de investigación para la selección, adaptación y edición de repertorio histórico para banda sinfónica del siglo XIX y primera mitad del siglo XX: 15 millones, US 5 200; 3) Reconocimiento a la publicación de materiales pedagógicos o musicales para procesos de formación: 15 millones; 4) Reconocimiento en música para productos de investigación finalizada: 15 millones.

y Secretarías de Cultura regionales, especialmente Bogotá²² y Medellín.²³ Estos concursos, por razones administrativas, se limitan a investigaciones de seis o máximo ocho meses, y por su carácter abierto y concursable, no generan un acumulado. Además, no suelen publicarse las investigaciones ganadoras.

d) El Estado, ocasionalmente ha contratado investigaciones que son de su interés para apoyar sus programas en el campo de la cultura. Por ejemplo, el Ministerio de Cultura, para diseñar una política de investigación musical, o cartillas, cancioneros y composiciones para las escuelas de música en las regiones²⁴. Bogotá y Medellín han contratado estudios sobre la situación de la música y las industrias culturales en la ciudad.

PUBLICACIONES

PUBLICACIONES PERIÓDICAS²⁵

En el sistema de indexación Publindex de Colciencias aparecen seis revistas de artes que incluyen lo musical en forma permanente, dos de las cuales han perdido continuidad recientemente. En orden de aparición, la revista *Ensayos*, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, inicia en 1994, es anual y ha publicado 24 números, todos digitalizados y de libre acceso en su página web (<http://www.iie.unal.edu.co/Numeros.html>). La revista *Entreartes*, de la Universidad del Valle, desde el 2002, anual, con 11 números hasta el 2012 pero no ha vuelto a salir. *El Artista*, publicación anual desde 2004, inicialmente publicada por la Universidad de Pamplona (norte de Santander), pero que se trasladó a la Universidad Distrital de Bogotá junto con su directora, ha publicado 10 números hasta 2013 pero no ha vuelto a salir. La revista *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, semestral, inicia en 2005, digitalizada, y con 17 números al 2015²⁶; posicionada en Publindex en categoría B (Hay A1, A2, B y C); esta es la primera revista de arte de una universidad privada. La revista *Calle 14*, de la Universidad Distrital, empezó anual en 2007 y se volvió semestral desde 2010, 16 números a la fecha, digitalizada, con una clasificación C²⁷. La revista (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra* de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, inicia en 2008, semestral, digitalizada²⁸, 15 números publicados, está clasificada en B.

²² Bogotá en el 2015 abrió convocatoria para financiar dos investigaciones sobre la música en la ciudad por 20 millones de pesos cada una (US 7000). (http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/cartilla_investigacion_musica_2015_ajust.pdf)

²³ Medellín, en 2015, sólo abrió convocatoria para financiar una investigación en "arte y cultura" por 20 millones: http://convocatoriasculturamedellin.com/sitio/wp-content/uploads/2015/08/sitio_condiciones-generales-de-participacion-premios-20151.pdf

²⁴ Tanto en música tradicional, como en banda o música sinfónica, ver <http://prueba.mincultura.gov.co/areas/artes/Paginas/default.aspx>

²⁵ Nos referimos únicamente a las revistas actualmente publicadas de carácter académico. Históricamente hay una tradición desde el XIX de publicaciones periódicas que incluían artículos sobre música y partituras. Existen varios trabajos monográficos sobre dichas publicaciones (ver los estados de la cuestión en la bibliografía).

²⁶ http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/index.php?option=com_content&view=section&id=3&Itemid=10

²⁷ (<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14>)

²⁸ (<http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/issue/archive>)

Hay otras cuatro no indexadas, una de ellas, curiosamente la más antigua (1987); tres de ellas son las únicas en el país dedicadas exclusivamente a la música. La revista *A Contratiempo. Música en la cultura*, fundada en 1987 por el que escribe estas líneas desde la ONG Dimensión Educativa (1987-1991, ocho números impresos), pasó al Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura (1997-2002, cuatro números impresos) y, desde 2009 aparece solo en digital, con periodicidad semestral, y 26 números en total a la fecha, todos ellos digitalizados y de libre acceso.²⁹ La revista del Conservatorio del Tolima en Ibagué, *Música, cultura y pensamiento*, iniciada en 2009, anual, digitalizada, lleva cinco números.³⁰ Estas dos revistas publican partituras completas y nuevas composiciones de compositores colombianos a manera de separatas. *PensArtes* es una revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño (Pasto), que aparece muy esporádicamente (en 2008 el número 3, pero no ha continuado.³¹ *Ricerca* es la publicación más reciente, de la Universidad EAFIT, universidad privada de Medellín que fue la primera en abrir una maestría en música en el país, de periodicidad semestral, ha publicado dos números en el 2014, digitalizados³². Aunque no está en el listado de Publindex, la U. de Antioquia publicó *Artes. La revista*, que inició con dos números al año en 2001, luego su periodicidad fue anual y publicó 19 números hasta el 2013;³³ de carácter interdisciplinario, suele incluir unos tres artículos sobre música en promedio en cada entrega, y también partituras. Aquí puede encontrarse buena parte de la producción de los grupos de Medellín (U. de Antioquia y EAFIT).

Es decir, tenemos en total tres revistas de música y ocho de artes con mención explícita a la música. Todas ellas –a excepción de *A Contratiempo*, que hoy es también editada por una universidad– son universitarias. Solo dos de ellas provienen de universidades privadas. La inmensa mayoría se publican impresas, son digitalizadas y de libre acceso. Solo *A Contratiempo* es desde 2009 exclusivamente digital, incorporando recursos multimedia (archivos de audio, video, fotografías, partituras).

A pesar de que en sus orientaciones editoriales las publicaciones proponen un énfasis investigativo y académico, hay una preponderancia de ensayos y reflexiones en los artículos de investigación, pero presentados bajo el formato científico estandarizado.

LIBROS, PARTITURAS Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Si bien hubo en Colombia editores de música y partituras desde finales del siglo XIX, así como separatas en publicaciones periódicas, actualmente –y salvo un par de excepciones– la labor editorial recae nuevamente en las universidades. Especialmente publican material didáctico, y aquí el panorama se abre mucho más que el investigativo. Las universidades de provincia realizan una labor significativa en este campo. Lo mismo sucede con la publicación de antologías o selecciones de obras de compositores y profesores vinculados a las universidades o de las regiones. En cuanto a nuevas com-

²⁹ <http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/>

³⁰ <http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/index.php/investigacion/publicaciones>

³¹ http://editorial.udenar.edu.co/?category_name=revistas2

³² <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricerca/issue/archive>

³³ <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/index>

posiciones, son el Ministerio de Cultura y las secretarías de cultura de las grandes ciudades, los que ha publicado las obras ganadoras de los concursos de composición promovidos por ellos. El Ministerio de Cultura lleva una década impulsando un gran proyecto de bandas de vientos en todo el país para el que ha publicado material didáctico, numerosos arreglos, adaptaciones y creaciones para banda. La Fundación de Música, dirigida por Egberto Bermúdez, ha gestionado financiamiento estatal y privado para publicar catálogos de obras, partituras, normalmente acompañadas de LP o CD con interpretaciones especialmente hechas para la ocasión, además de grabaciones de campo en diferentes lugares del país.

En cuanto a investigaciones propiamente musicológicas, los editores son de nuevo las universidades, especialmente la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Javeriana, en Bogotá, y la Universidad de Antioquia y la U. EAFIT en Medellín. Las universidades privadas están, especialmente la U. Javeriana, en estos últimos 10 años, posicionando fuertemente su labor editorial (ver los fondos editoriales en sus páginas web). Los estudios sobre música popular y comercial han estado desde siempre en manos de melómanos, sociólogos y periodistas. No obstante, en los últimos años han aparecido excelentes trabajos musicológicos sobre el vallenato o sobre Carlos Vives, por ejemplo, así como sobre música popular en la primera mitad del siglo XX. Aunque la política de estímulos a la producción académica se centra mundialmente en las revistas académicas, y la industria editorial impresa está en crisis, paradójicamente, desde 2010 se han publicado más libros sobre música en Colombia que, tal vez en los 15 años anteriores³⁴. También se ha producido un auge de la publicación de textos para el aprendizaje de instrumentos sinfónicos así como de la tradición oral (gaitas, tambores, marimba afrocolombiana...) aprovechando los recursos audiovisuales ampliamente, y respondiendo tal vez a la demanda de los jóvenes músicos urbanos que quieren interpretar estas músicas rurales. El Ministerio de Cultura y la Fundación Batuta también han producido numerosas partituras y material didáctico para instrumentos, agrupaciones corales e instrumentales, y para el abordaje de las músicas regionales.

Si bien no suelen ser publicadas, las tesis (anteriormente de pregrado y, últimamente, de maestría y doctorado) están disponibles en los repositorios institucionales y pueden consultarse en línea (por ejemplo, a octubre de 2015, el repositorio de la Universidad Nacional de Colombia tenía 182 tesis de música, 59 de las cuales eran de libre acceso; EAFIT, 25; la Universidad Javeriana, 10; la Universidad de Antioquia, nueve).³⁵

Quiero mencionar también que durante muchos años la musicología colombiana ha sido desconocida en el extranjero y normalmente, en las publicaciones internacionales, los artículos referidos a Colombia (por ejemplo el *Grove*) han sido asumidos por investigadores anglosajones que han hecho

³⁴ Ver un balance periodístico a propósito de la Feria del libro en Bogotá en <http://www.revistaarcadia.com/impresam/musica/articulo/musica-colombiana-libros/41883>

³⁵ La Universidad Distrital tiene 75 tesis en su repositorio, pero no son de acceso abierto.

trabajo en Colombia durante un periodo de tiempo limitado y han escrito una tesis doctoral o una monografía sobre un fenómeno muy local o específico. Esto, en parte, puede ser atribuible a los mismos investigadores colombianos que no suelen publicar en inglés. No obstante hay trabajos clásicos como los de Robert Stevenson (música colonial), George List (música de tradición oral) o Peter Wade (música popular), por poner sólo tres ejemplos, que son imprescindibles y que han aportado de forma muy significativa a la investigación musical en Colombia. Aquí quiero señalar la figura de Ana María Ochoa, investigadora colombiana con una larga trayectoria en la academia norteamericana (Columbia U.), y que ha cumplido una labor en conectar a los investigadores locales con el ámbito internacional, además de sus aportes desde la perspectiva de los estudios culturales, la política pública, el nacionalismo musical y su más reciente trabajo sobre la escucha (*Aurality*, Duke U., 2014).

EVENTOS, CONGRESOS Y ASOCIACIONES

La asociatividad es muy incipiente, con dos asociaciones muy recientes: la Asociación Colombiana de Investigadores en Psicología de la Música y Educación Musical (Psicmuse), liderada por Gloria Patricia Zapata (2013) y la Asociación Colombiana de Investigadores Musicales (ACIMUS) (2015).

En el 2006 se retomó la tradición de los Congresos Nacionales de Música que habían iniciado en Ibagué en 1936, organizados por el Ministerio de Educación (I Ibagué 1936, II Medellín 1937), ahora promovidos por el Ministerio de Cultura y de carácter bianual (III Ibagué 2006, IV Ibagué 2008, V Bogotá 2009, VI Medellín 2011, VIII Bogotá 2013). Más específicamente en investigación musical se destacan los Encuentros Nacionales de Investigación y Documentación Musical, promovidos por el Ministerio de Cultura y con participación de las universidades, bianuales y hasta ahora realizados en Bogotá (I 2009, II 2011, III 2013, IV 2015), encuentros que han tenido una respuesta inusitada y un compromiso notorio por parte de los asistentes. En los últimos años han proliferado los congresos, lo cual muestra un interés creciente entre los jóvenes por la investigación musical.³⁶ Además, los festivales de música más importantes suelen tener actividades académicas relacionadas con la investigación musicológica. También hay simposios sobre investigación musical en los congresos de ciencias sociales (antropología, sociología e historia).

ESTADOS DE LA CUESTIÓN Y PANORAMAS GENERALES

Bermúdez, Egberto (1985), “Historia de la música vs. Historias de los músicos”, *Revista Colombiana de Investigación Musical*, I, núm. 3, Octubre-Noviembre, pp. 11-18.

³⁶ Por ejemplo, el final de 2015 fue muy prolífico: “Diálogo de Saberes en la Investigación Musical. II Encuentro de Investigadores Musicales de Bogotá 2015. Octubre 1 y 2 de 2015”; “Encuentro de investigación musical de la Universidad Pedagógica Nacional”, en las mismas fechas; “Congreso de educación artística en Medellín”, 7-9 octubre; “Congreso de investigación en música”, 22-23 de octubre en Cali, “IV Encuentro nacional de investigación e investigación musical” organizado por el Ministerio de Cultura el 30 de octubre; “Encuentro de marimba y cantos del Pacífico” en Buenaventura, 5-6 de noviembre. “Coloquio de musicología” organizado por la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, del 23-30 noviembre.

— (2006), “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos”, en *Miradas a la Universidad 3*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 7-83.

— (2011), “Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-1970”, en *Música, musicología y colonialismo*, Coriún Aharonian (ed.), Montevideo, Centro de Documentación Musical Lauro Ayestarán, pp. 101-158.

Bermúdez, Egberto y Jaime Cortés (eds.) (2001), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Casas Figueroa, María Victoria y Ritho Mauro Burbano Parra (2015), “Música y educación superior en Colombia. Antecedentes y transformaciones en Santiago de Cali”, *A Contratiempo. Música en la cultura*, núm. 25.

Gil Araque, Fernando (2015), “Entre el canon y lo transdisciplinar, una mirada a la formación e investigación musical en Colombia”, *A Contratiempo*, 25.

González, Adolfo (2000), “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”, en *Cultura y región*, Jesús Martín-Barbero et al. (eds.), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia / Ministerio de Cultura, pp. 152-179.

Goubert, Beatriz; Gloria Zapata, Eliécer Arenas, Santiago Niño Morales (2009), *Estado del arte del sector de música en Bogotá*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2002), *Mapeo de las industrias creativas en Bogotá y Soacha*, Bogotá, ICDT.

Mesa Martínez, Luis Gabriel (2014), *Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*, Granada, Universidad de Granada. Tesis doctoral.

Ministerio de Cultura de Colombia y Convenio Andrés Bello (2003), *El impacto económico de las industrias culturales en Colombia*, Bogotá, CAB.

Miñana Blasco, Carlos (2000), “Entre el folklore y la Etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo*, núm. 11, pp. 36-49. Próxima edición en inglés en *A Latin American Music Reader: Views from the South*. U. of Illinois Press.

— (2009a), “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 13, pp. 1-53.

— (2009b), “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 14.

Mojica Salazar, Álvaro Flaminio (2011), *Análisis de las producciones intelectuales universitarias sobre educación musical, Colombia 2000–2010*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia.

Nieves, Jorge (2006), “Estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano”, *Respirando el Caribe*, vol. 2: *Memorias del II encuentro de investigadores sobre el Caribe colombiano*, Cartagena, Observatorio sobre el Caribe Colombiano, pp. 249-282.

Niño Morales, Santiago (2000), *El sector cultural y del esparcimiento en Colombia. Actividades de las industrias culturales y del esparcimiento en Colombia y su contribución al PIB*, Bogotá, Universidad del Rosario.

Ochoa, Ana María (2000), “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”. *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Ochoa.pdf>

Ospina Romero, Sergio (2013), “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo xx: De la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, núm. 1, pp. 299-336.

Pérez González, Juliana (2004), “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la Historia* 9, pp. 281-321.

— (2010), *Las historias de la música en Hispanoamérica, 1876-2000*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Santamaría, Carolina (2009), “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia”, *Memoria y Sociedad*, vol. 13, núm. 26, pp. 87-103.

Velásquez Puerta, Sandra (2015), *De los Andes al Caribe. La diversidad de la industria de la música en Colombia. Muchas producciones independientes, poca música en el mercado*, Manizales, Ministerio de Cultura/Universidad Nacional de Colombia.

Zuleta, Luis Alberto y Lino Jaramillo (2003), *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*, Bogotá, Fedesarrollo/CAB/Asincol/Ministerio de Cultura.

OTRA BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bermúdez, Egberto (2012), “Andrés Pardo Tovar (1911-1972) y la tradición musicológica en Colombia”, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, núm. 24, pp. 114-133.

Gil, Fernando (2009), “Congresos nacionales de música 1936-1937”, *Música, Cultura y Pensamiento*, vol. 1, núm. 1, pp. 14-34.

Miñana Blasco, Carlos (2016), *El movimiento de música popular en Bogotá (1975-1990): buscando un camino propio frente a la nueva canción latinoamericana*. Ponencia en el II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe ARLAC-IMS 12 al 16 de enero de 2016. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

— (2004), “¿Tiene sentido hoy hablar de políticas públicas en educación artística?”, Conferencia presentada en el IX Foro Pedagógico Distrital, Bogotá, 24 páginas.

Ochoa Gautier, Ana María (2003), Entre los deseos y los derechos. *Un ensayo crítico sobre políticas culturales*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Piracón, Jaime y Carlos Miñana (2011), *El campo de la investigación en artes en Colombia. Una aproximación a partir de las bases de datos en Colciencias*, Informe para el Ministerio de Cultura, 15 páginas. Inédito.



COSTA RICA

LA “CULTURA DE LA INVESTIGACIÓN” Y LO “SONORO DE LO SOCIAL-CULTURAL” EN COSTA RICA: UNA APROXIMACIÓN

Agradecimientos:

A María Clara Vargas, decana de la Facultad de Bellas Artes, y a Zamira Barquero, directora del Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, gracias a cuya generosidad y rigurosidad, fue posible realizar este diagnóstico.

A Manuel Matarrita, Leonardo Sancho y Ana Patricia Fumero, por colaborar en la revisión de los programas de investigación dedicados al patrimonio, realizados por la Escuela de Artes Musicales, la Revista *Herencia* de la Escuela de Estudios Generales, y la Revista *Escena* del Instituto de Investigaciones en Arte-IIArte, de la Universidad de Costa Rica.

Al Centro Cultural de España en Costa Rica, por el apoyo en la realización del “Encuentro en documentalismo musical y Patrimonio”, el 14 de octubre (2015), con el objetivo de presentar este diagnóstico a la comunidad, y ofrecerlo a debate. Y un especial agradecimiento a la Dra. Ascensión Mazuela-Anguita, Investigadora Postdoctoral Institut Milà i Fontanals, Centro Superior de Investigaciones Científicas-CSIC, Barcelona, por colaborar como guía teórico-conceptual en dicho encuentro.

A Gabriel Goñi, y el equipo de Ibermúsicas-Costa Rica, por confiarme presentar el estado de la investigación musical en nuestro país.

Gracias a Ibermúsicas por organizar este coloquio, y abrir un espacio para compartir experiencias, ideas y procesos, vinculados con la investigación musical en Iberoamérica.

El presente informe se realizó utilizando la estructura solicitada por la organización del coloquio.¹

* Doctora en Música. Máster en pensamiento español e iberoamericano por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura, y Licenciada en Dirección Musical por la Universidad de Costa Rica.

¹ Informe presentado el 21 de octubre de 2015, Sala Adamo Boari, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

INSTITUCIONES EDUCATIVAS DONDE SE IMPARTEN MATERIAS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL, MUSICOLOGÍA, ETNOMUSICOLOGÍA, FOLCLOR, ETC.

Las instituciones educativas donde se imparten materias técnicas profesionales vinculadas con el ámbito de la investigación en música son:

1.1. Universidades públicas

Universidad de Costa Rica (UCR)

Universidad Nacional (UNA)

Universidad Estatal a Distancia (UNED)

1.2. Universidades privadas

Universidad Veritas (U. VERITAS)

Universidad Libre de Costa Rica (ULICORI)

Universidad Continental de las Ciencias y las Artes (UCCART)

Estas universidades incluyen cursos de investigación en música, según informan en la red curricular de sus programas de estudio. También se incluye en dichos programas cursos de introducción a la etnomusicología, talleres de la llamada “música tradicional costarricense” (diseñada sobre la base de la música folclórica del norte del país, fundamentalmente, de la provincia de Guanacaste), talleres de música afrodescendiente (principalmente el calipso), y músicas de los pueblos indígenas (Bribri y Cabécar, esencialmente). Las culturas asiáticas todavía no están presentes en los programas de estudio. Estos cursos son compartidos por las carreras de educación musical, ejecución instrumental, composición y dirección.

La Universidad de Costa Rica (UCR) y la Universidad Nacional (UNA), cuentan con institutos, centros, programas y proyectos de investigación que incluyen esta área de estudio (la investigación en música), ejemplo de ello son en la UNA, el Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional (fundado en 1995), y en la UCR, el Instituto de Investigaciones en Arte-IIArte, de reciente creación, fundado aproximadamente en 2013. El IIArte cuenta con investigadores de planta y una residencia artística. La vicerrectoría de ambas universidades cuenta con proyectos y actividades inscritas dedicadas a la investigación en música, y las escuelas de la Facultad de Bellas Artes cuentan con programas especializados, por ejemplo, el Programa dedicado al Patrimonio Musical Costarricense de la Escuela de Artes Musicales de la UCR.

En el caso de las universidades privadas, a la fecha, solamente la Universidad Veritas cuenta con espacios para la investigación en estas áreas. Estos espacios se especializan en los estudios sonoros y audiovisuales, así como la ingeniería y el diseño, por ejemplo el Festival Sonoro. Educación, Tecnología y Cultura Sonora, el Festival de Audio y Acústica Centroamericano-FAAC, y el Arduino Day, vinculados con el Centro para la Investigación e Innovación-CINNO, fundado por el Dr. Tomás de Camino Beck.

Actualmente se inauguró un espacio con objetivos similares en la UCR, fundado también por Camino Beck, Inventoría: Laboratorio de innovación ciudadana, científica y tecnológica. En la UCR anteriormente existió el Laboratorio de Experimentación y Creación Sonora (CES) de la Escuela de Artes Musicales (EAM), fundado por Otto Castro en 2013, y en la actualidad se mantiene activo el espacio DEBATES SONOROS-UCR, fundado por Susan Campos en la Sede del Atlántico de la UCR en 2013, abierto a colectivos e investigadores independientes. Este espacio posee una residencia artística, y está vinculado a proyectos de investigación y acción social.

La UCR cuenta con un Archivo Histórico Musical, fundado en 1998 (AHM), dedicado al documentalismo musical, fundado y dirigido por Zamira Barquero.² La UCR también cuenta con una Biblioteca especializada en música. El Gobierno de Costa Rica, por su parte, cuenta con el Sistema Nacional de Bibliotecas Sinabi,³ así como El Archivo Nacional y la Dirección General de Bandas, cuyas colecciones son de sumo interés para la investigación, al igual que las conservadas en la biblioteca del Instituto Nacional de Música, institución de formación superior perteneciente al Ministerio de Cultura.

INSTITUCIONES QUE LLEVAN A CABO INVESTIGACIÓN MUSICAL

El Ministerio de Cultura promueve la investigación en artes a través del Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas (Proartes),⁴ que tiene como objetivo: “apoyar, promover, difundir, preservar e incrementar las manifestaciones artísticas escénicas de Costa Rica a través del apoyo económico a proyectos puntuales concebidos por el sector cultural y artístico independiente”. Este programa incluye entre sus premisas: “Propiciar la investigación en temas relativos a la administración y gestión en organizaciones que sirvan como instrumentos de desarrollo y mejoramiento del sector en sus capacidades de propuesta y ejecución”.

Instituciones o espacios culturales que desarrollen actividades, proyectos o programas que lleven a cabo investigación en arte, a la fecha, la Fundación Ars TEORética,⁵ enfocada a la actividad curatorial, y más específicamente, programas de reciente creación en el Centro Cultural de España en Costa Rica (CCECR), que incluyen residencias de investigación artística.⁶

RELACIÓN ENTRE INVESTIGACIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL

La relación entre investigación musical y educación se da fundamentalmente en los siguientes ámbitos:

- 1) Formación de grado: 1.1. Trabajo comunal universitario, 1.2. Informes de investigación en el marco de cursos específicos, 1.3. Cursos de técnicas de investigación, investigación para el mejoramiento del aprendizaje e introducción a la etnomusicología, insertos en la red curricular.

² AHM web oficial: <http://archivomusical.ucr.ac.cr/> (consultado el 22/10/2015).

³ Sinabi, web oficial: <http://www.sinabi.go.cr/> (consultado el 22/10/2015).

⁴ PROArtes, web oficial: <http://www.teatromelico.go.cr/portal/proartes/Acercade.aspx> (consultado el 18/10/2015).

⁵ Fundación Ars Teorética: <http://www.teoretica.org/> (consultado el 22/10/2015).

⁶ CCECR web oficial: <http://ccecr.org/> (consultado el 22/10/2015).

TIPO	UNIVERSIDAD DE COSTA RICA	UNIVERSIDAD NACIONAL	OTROS
Institutos y Centros de Investigación	CES, IIArte	Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)	Centro para la Investigación e Innovación-CINNO (U.VERITAS)
Residencias de investigación/ Creación artística	IIArte Debates sonoros-UCR		
Programas de investigación (actividades y proyectos vinculados con la Vicerrectoría de Investigación)	Patrimonio Musical Costarricense	Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT)	
Espacios para la investigación	Espacio de estudios avanzados UCREA		
Actividades científicas vinculadas	Encuentro de Musicología, UCR + UNA Seminario de Composición, UCR + UNA	Encuentro de Musicología, UCR + UNA Seminario de Composición, UCR + UNA	-Festival Sonoro. Educación, Tecnología y Cultura Sonora, -Festival de Audio y Acústica Centroamericano-FAAC (U.VERITAS)
Sistemas de grado y posgrado (tesis)	- Licenciatura en educación musical - Maestría en Artes - Doctorado en estudios de la Sociedad y Cultura Nota: Maestría en técnicas de investigación en musicología y etnomusicología (en proceso de aprobación, 2015-16)	Maestría en Música	- Licenciatura en educación musical - Maestría en Estudios Latinoamericano con Énfasis en Cultura y Desarrollo - Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central

Cuadro I

- 2) Formación de posgrado: cursos especializados dirigidos a la preparación de los proyectos de tesis académicas y profesionales.
- 3) Proyectos inscritos en vicerrectorías de investigación.
- 4) Proyectos inscritos en vicerrectorías de acción social y extensión cultural.
- 5) Proyectos desarrollados con apoyo del sistema de fondos concursables de universidades públicas.
- 6) Investigación aplicada a la revisión de planes y programas de estudio.
- 7) Desarrollo de planes didácticos, sobre la base del Plan ética, estética y ciudadanía del Ministerio de educación.

POLÍTICAS ESTATALES CONCERNIENTES A LA EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN MUSICAL

Actualmente existe:

1. Política Nacional de Derechos Culturales 2013-2024 del Ministerio de Cultura.⁷
2. Programa de ética, estética y ciudadanía del Ministerio de Educación.⁸

Nota:

Y la Radio Nacional de Costa Rica, recientemente, por decreto de ley, dedica sólo a la música costarricense.⁹

REVISTAS Y LIBROS EDITADOS EN SU PAÍS SOBRE TEMAS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

Las universidades públicas del país cuentan con una filiación a Latindex,¹⁰ lo que supone un cuidado de la excelencia y calidad de las publicaciones científicas vinculantes.

Trabajos sobre investigación en música pueden encontrarse en las siguientes revistas indexadas:

REVISTAS UNIVERSITARIAS INDEXADAS

UCR:

Escena: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena>

Kañina: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina>

Herencia: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia>

Educación: <http://www.revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion>

Actualidades Investigativas en Educación:

<http://revista.inie.ucr.ac.cr/index.php/aie>

⁷ Disponible en: <http://politica.cultura.cr/politica-nacional-de-cultura/> (consultado el 18/10/2015).

⁸ Disponible en: <http://www.mep.go.cr/programas-y-proyectos/#programa-etica-estetica-y-ciudadania> (consultado el 18/10/2015).

⁹ Daniela Muñoz, "Radio Nacional será música costarricense", *Semanario Universidad*, San José, UCR, 19 de mayo 2015. Disponible en: <http://semanariouniversidad.ucr.cr/cultura/radio-nacional-sera-musica-costarricense/> (consultado el 22/10/2015).

¹⁰ Latindex, web oficial: <http://www.latindex.org/> (consultado el 18/10/2015).

ÁREA DE INTERÉS	FIGURA DE INFLUENCIA	ACTUALIZACIÓN DE ÁREA	FIGURAS RELACIONADAS CON EL ÁREA
Historiografía de la música nacional	Bernal Flores María Clara Vargas	Juan José Marín	Tania Vicente, Ekaterina Chatski, Tania Camacho, Lilliana Chacón Solís, María Isabel Carvajal, José Manuel Rojas, Gerardo Meza, Carmen Méndez, Nuria Zúñiga, Jorge Carmona, Mario Solera, Juan José Marín, Flora Elizondo
Pueblos indígenas, música tradicional y folclore	Jorge Acevedo	Laura Cervantes	Guadalupe Urbina, Rodrigo Salazar
Culturas musicales afrodescendientes	Manuel Monestel		Vera Gerner, Karla Bolaños, Romel Brumley-Kerr, Ramón Morales
Experimentalismo y nuevos medios	Otto Castro, Alejandro Cardona	Tomás de Camino Beck, Susan Campos Fonseca	Sergio Fuentes, Alejandro Sánchez Núñez, Joan Villaperros
Educación musical	Guillermo Rosabal	Lilliana Chacón Solís	
Teoría musical	Isabel Jeremías, Enrique Cordero, Bary Chávez	Fernando Zuñiga, Gabriel Venegas Carro	

Figuras de influencia

Cuadro 2

Nota: Este cuadro no incluye a todos los investigadores del país, sólo a figuras que se considera “de influencia”, sobre los criterios antes expuestos.

Repositorio:
Kerwa <http://www.kerwa.ucr.ac.cr/>

UNA:
Istmica: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>

También se cuenta con blogs especializados, por ejemplo:

89decibeles: <http://www.89decibeles.com/>

La retreta: <http://laretreta.net/>

Susan Campos: susancamposfonseca.com

PerraPop por Fo León: <http://perrapop.blogspot.com/>

HISTORIA, DIAGNÓSTICO Y PERSPECTIVA DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN SUS RESPECTIVOS PAÍSES

- ¿Qué investigación se ha hecho?
- ¿A qué investigación aspiramos?
- ¿Qué planes estratégicos definen la investigación?
- ¿Cuáles son las políticas culturales que guían la investigación?
priorizando temas, áreas, problemas, etcétera.

Tomando en consideración los espacios institucionales abiertos a la investigación en Costa Rica, esta primera propuesta de diagnóstico se basa en dos ejes: 1) La “cultura de la investigación”, y 2) lo “sonoro de lo social-cultural”.

En el primer caso, la cultura de la investigación, debe señalarse que la existencia de un Archivo Histórico Musical (AHM), obliga a un cambio de paradigma de lo que se ha entendido como investigación musical en Costa Rica hasta la fecha. Sobre la base de una revisión de los proyectos y publicaciones disponibles, puede afirmarse que existe una persistencia del modelo bio-bibliográfico. Ejemplo de esta tendencia son los trabajos expuestos en actividades científicas, publicados en revistas y espacios en internet (ver publicaciones mencionadas). Este modelo requiere ser considerado críticamente cuando el AHM pone a disposición en su catálogo en línea, información bio-bibliográfica, ofreciendo a su vez conectividad entre documentación de diversa índole, perteneciente a distintas colecciones.

Siendo así, el AHM, en sus colecciones y programa de edición crítica, obliga al establecimiento de una investigación capaz no sólo de organizar documentos y producir partituras para la práctica musical (tarea que ya realiza el AHM), si no de producción científica (teórica y metodológica). En este sentido, la vicerrectoría de Investigación de la UCR divide, según los resultados derivados de la investigación, en “actividades” (producción de partituras, sean o no ediciones críticas), y “proyectos” (producción de artículos científicos). No obstante, se requiere aún de un marco metodológico conocedor del estado de la cuestión en áreas como la musicología y la etnomusicología, capaz de evaluar los proyectos y actividades incluidos en estas categorías.

Sin embargo, al no existir a la fecha un programa específico en estas disciplinas en ninguna universidad costarricense, este aún es un reto pendiente.¹¹

El AHM también pone en evidencia la necesidad de un espacio para el documentalismo musical como especialidad profesional en Costa Rica.

Debe señalarse que la investigación realizada en el país, al no existir ámbitos de conocimiento especializado e institucionalizado, como carreras específicas de musicología y/o etnomusicología, se ha desarrollado a partir de figuras de influencia. Este diagnóstico considera importante indicar cuáles han sido estas figuras de influencia, y el impacto de su trabajo en la investigación musical realizada en el país. El trabajo de estas figuras de influencia no sólo ha generado tendencias, si no también marcos documentales, enfoques teóricos y políticos, constituyendo grupos de sociabilidad científica y discursiva.

El cuadro 2 muestra: área de interés, figuras de influencia, investigadores que han actualizado el estado de la cuestión, y por último, quienes les siguen (y contribuyen).

DIAGNÓSTICO DE PUBLICACIONES

A continuación se incluye un primer diagnóstico del impacto de estas publicaciones en la conformación de narrativas, modelos discursivos y de análisis, replicados en el país.

EL MODELO AUTOR/OBRA

En su informe sobre “Investigación musical en Costa Rica (1957-2009)”,¹² María Clara Vargas considera como primera publicación posible de entender dentro de la investigación musical, el libro *Vida Musical en Costa Rica* (1957), de José Rafael Araya. Desde entonces, las publicaciones dentro de esta ámbito han crecido exponencialmente, ocupando, según indica la autora, aproximadamente un 50% artículos, un 20% tesis y un 20% libros, respectivamente.

Dentro del área de la historiografía musical, los trabajos dedicados a la “música nacional”, se centran en el modelo autor/obra. Estas bio-bibliografías dan prioridad a compositores de “música académica”. No obstante, este modelo también se aplica a creadores dentro de otros ámbitos. Esta metodología da como resultado una genealogía nacional de compositores “procreadores” de la identidad musical nacional. Dentro de este fenómeno, se incluye a músicos y directores de bandas del siglo XIX, arreglistas y compositores de música popular para diferentes formatos (incluidas bandas, orquestas, ensambles varios, música de cámara y piano), así como a los responsables de cancioneros populares y/o tradicionales producto de las primeras exploraciones etnográficas empíricas a principios del siglo XX. Estos “autores”, son la base para la constitución de narrativas identitarias basadas en la selección de tipos de músicas

¹¹ La Sede del Atlántico de la UCR tiene en marcha el proyecto de una Maestría académica en investigación musicológica y etnomusicológica, actualmente en revisión.

¹² Inédito, citado con autorización de la autora.

y prácticas, donde la música notada tiene prioridad como relato documental histórico. La música oral, traducida a partir de la transcripción, ha sido incluida dentro de estas narrativas.

No obstante, los trabajos de María Clara Vargas ofrecen una revisión documentada y sólida de los procesos de conformación de estas narrativas, centrándose en el estudio de las prácticas musicales. A diferencia de los trabajos del compositor Bernal Flores, publicados en la década de los años 70, su libro *De las fanfarrias a la salas de concierto. Música en Costa Rica* (2004), ofrece un riguroso estudio de fuentes, así como una propuesta de estudio sistemático. Este libro actualiza, tanto a nivel documental como teórico, los trabajos de Flores, fundamentales hasta ese momento como *La música en Costa Rica* (1978), y biobibliografía vinculada: *Julio Fonseca* (1973), *José Daniel Zúñiga* (1976) y *José Joaquín Vargas Calvo* (1979). Sin embargo, el modelo sistémico introducido por Vargas, no será actualizado, sino que se continuará en la línea de Flores, generando descripciones de “vida y obra” de compositores. Esta necesidad de construir “próceres de la música nacional”, es en sí un problema de investigación que requiere ser analizado en diálogo con la tendencia genealógica indicada anteriormente. Un ejemplo de este fenómeno es el libro *Música académica costarricense. Del presente al pasado* (2012), de María Clara Vargas, Ekaterina Chatski y Tania Vicente. Consecuentemente, la inclusión de las llamadas “música populares”, con el trabajo de Juan José Marín y su libro *Melodías de subversión y perversión. Música Popular en Costa Rica 1932-1960* (2009), se considera una actualización de esta área, desarrollada desde la llamada “historia cultural”.

Debe señalarse que los estudios de música popular en Costa Rica están siendo abordados principalmente desde las ciencias sociales, sin entablar diálogo con la musicología y la etnomusicología. Aspecto complejo, ya que el vacío teórico y metodológico, así como el desconocimiento del estado de la cuestión de los estudios de música popular a nivel internacional, lleva a que la investigación de las músicas populares en Costa Rica, sea todavía una “zona indeterminada”. No obstante, es un área en crecimiento en las redes sociales; blogs como 89decibeles o PerraPop, son prueba de ello. Esto lleva a la necesidad de considerar otras áreas de construcción narrativa, que no siempre están en diálogo con la investigación musical “académica”. Sin embargo, estas publicaciones crean espacios de pensamiento y saberes que requieren ser considerados.

El impacto de las narrativas producto del modelo “autor/obra”, generado desde la historiografía, tendrá una influencia directa en la investigación educativa, la invención patrimonial y la investigación artística, donde los proyectos seguirán reproduciendo el perfil antes mencionado. El estudio de las prácticas musicales, así como el de los espacios e instituciones, serán analizados desde figuras y grupos de influencia, alimentando la genealogía identitaria nacional, inclusive los enfoques “centroamericanistas”. Siendo así, las figuras relacionadas con esta área de investigación y sus trabajos, alimentarán un ideario ético, estético y cívico nacional, alineado con las políticas culturales que le son contemporáneas.

Explorar otras metodologías de investigación se considera una necesidad urgente. Los posgrados son los espacios responsables de actualizar a sus investigadores. No obstante, la ausencia de una carrera específica en musicología y etnomusicología, lleva a que la comunidad reunida por la investigación musical, desarrolle sus proyectos empíricamente, o bajo el dominio de métodos provenientes, fundamentalmente, de las ciencias sociales: historia, sociología, antropología... sin contar con más de 100 años de estudios vinculados entre ciencias sociales, musicología y etnomusicología, que requieren ser traídos a las bibliografías y marcos teóricos, en la realización de tesis, artículos y libros publicados en el país.

Las redes internacionales, los espacios de actualización como actividades científicas, y la creación de un posgrado específico son en consecuencia urgentes. Actualmente se está trabajando con este objetivo, conscientes de que es una condición fundamental para el estado de la investigación musical en el país.

IMAGINARIOS “RACIALES”

La investigación musical ha facilitado la invención y construcción de "imaginarios raciales",¹³ tanto en lo relativo al ideario estético nacional de “el campesino” (criollo y mestizo), al que se suman los estudios dedicados a los pueblos indígenas, la música tradicional, el folclore y las culturas musicales afrodescendientes.

Los relatos etnificantes construidos por estos estudios facilitan a su vez insumos a la creación artística, que asume como “materia prima” sus resultados y discursos. La “historia sonora” del país se basa en estos modelos, en el proceso de imaginarse a sí misma.¹⁴ Es importante señalar que las culturas asiáticodescendientes son todavía un ámbito pendiente de trabajo en la investigación musical, aunque existen incursiones desde la composición y el arte contemporáneo, como el caso de Pablo Chin,¹⁵ o artistas plásticas como Mimian Hsu¹⁶ y Man Yu Fung.¹⁷ Otros ejemplos en este campo, son el legado de Hilda Chen Apuy Espinoza, primera académica universitaria que realizó investigaciones sobre los chinos en Costa Rica, y los estudios de Susan Chen Mok, sobre la comunidad china en Puntarenas. Además, debe informarse que en 2014 se celebró un simposio dedicado a esta área de investigación.¹⁸

No obstante, las comunidades asiáticodescendientes incluyen otros grupos, por ejemplo, hindúes, pakistaníes o japoneses, a las que deben sumarse otras comunidades también ausentes en el imaginario racial “musical” costarricense, como las culturas del mediterráneo, vinculadas o no, con la comunidad musulmana, por ejemplo, árabes, libaneses y turcos. En resumen, los pueblos residentes en el país, con sus respectivos relatos éticos, son muy diversos,

¹³ Se utiliza el término citando en *Music and the Racial Imagination* (2000), editado por Ronald M. Rodano y Philip V. Bohlman.

¹⁴ Un informe más detallado, fue publicado como *Com-poner la historia sonora de un país* disponible en: <http://www.susancamposfonseca.com/report-costa-rica> (consultado el 22/10/2015).

¹⁵ Web oficial: <http://www.pablochin.com/> (consultado el 18/10/2015).

¹⁶ Weblog: <https://mimiandesign.wordpress.com/> (consultado el 28 de abril de 2016).

¹⁷ Sitio vinculado con su trabajo: <http://www.saatchiart.com/manyu> (consultado el 18/10/2015).

¹⁸ Más información en: <http://www.institutoconfucio.ucr.ac.cr/content/simposio-internacional-de-estudios-chinos-sobre-latinoam%C3%A9rica> (consultado el 18/10/2015).

aunque los estudios de investigación musical todavía no se han ocupado de ellos, dando prioridad al imaginario mestizo, indígena y afrodescendiente. Lo anterior expone un prisma de trabajo de investigación, aún pendiente.

La educación musical, así como los estudios de patrimonio también se ven afectados por estos imaginarios “raciales” y sus discursos etnificantes, generados desde la investigación musical. No obstante, los estudios realizados dentro de estas áreas son fundamentales para la consideración de los pueblos indígenas y afrodescendientes que radican en el país, así como de las culturas llamadas “populares”, “tradicionales” o “folclóricas” (desde una visión académica occidental), que se practican en Costa Rica.

SEMIÓTICA Y “DECOLONIALIDAD”

Desde principios del siglo XXI, el modelo autor/obra y los imaginarios “raciales”, se verán vinculados por dos enfoques teóricos dominantes: los estudios decoloniales, se están aplicando cada vez más en los marcos teóricos de proyectos de diferente índole, y la semiótica, que se volvió dominante gracias a los programas de estudios de posgrado que lo incluyeron en sus planes de estudio.¹⁹ Este enfoque se ha potenciado a través de actividades científicas como coloquios, congresos y seminarios, tanto dentro de las ciencias sociales, como en la creación musical, convirtiéndose, quizás en los últimos dos años, en tendencia.

Este aspecto teórico-metodológico es importante en la consideración de la investigación musical, ya que determina bibliografías y enfoques, así como el planteamiento de problemas de investigación. La filiación centroamericanista y latinoamericanista de los posgrados estará también vinculada con estas ideas y procesos “significantes”, afectando directamente la elaboración de una cultura de la investigación en el país. El “conocimiento científico”, dicho muy grosso modo, vinculado con la investigación, será, en el caso de los estudios sobre música, un espacio de construcción identitaria, “ideologizante” y etnificante, basado en modelos falocentristas, donde el “cuerpo patriarcal” será eje de las narrativas históricas, tanto en la invención patrimonial como en la construcción de innovación.

Sin embargo, estudios como los de Zamira Barquero, Tania Camacho, Karla Bolaños y Karla Abarca, aunque desde el modelo “autor/obra” y el imaginario “racial”, ofrecerán trabajos sobre compositoras, cantautoras e intérpretes, utilizando enfoques provenientes de los estudios sobre las mujeres y la historia compensatoria, fundamentalmente. No obstante, también se requiere de una consideración desde los estudios de género, cuerpo y música, capaces de considerar otras corporalidades, así como resistencias y disidencias sexuales, creativas y de pensamiento.

¹⁹ Un ejemplo son los programas de la Maestría en Artes, de la UCR.

ÁMBITOS DE COLABORACIÓN EFECTUADOS CON OTROS PAÍSES DE AMÉRICA LATINA EN TÉRMINOS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL Y POSIBLES PROYECTOS FUTUROS

La colaboración se ha potenciado desde la música práctica:

- Seminario de Composición y Encuentro de Musicología (UCR + UNA)
- Redes (microcircuitos.org)
- Publicaciones especializadas en colaboración con otras entidades (Brasil, México, España)
- Actividades apoyadas por el CCECR
- Posgrados
- Investigación artística y Estudios Avanzados
- Espacios experimentales (Labs, Hubs & Coworking)
- Agentes y espacios independientes

A MODO DE CONSIDERACIÓN FINAL

La sociedad humana está en continuo desmoronamiento, pensar en el derrumbamiento es el reto de quienes consideramos la investigación una vocación. Requerimos una investigación que asuma el reto de pensar en un continuo proceso de desmoronamiento, de colapso y destrucción. La identidad es destrucción. No hay certezas. Remito a Walter Benjamín y Paul Klee, a su *Angelus novus*, que en nuestro caso, mira en múltiples direcciones, en perpetuo asombro.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

1. Informe “Investigación musical en Costa Rica” de María Clara Vargas, expuesto en el “Encuentro sobre documentalismo musical y patrimonio”, realizado el 14 de octubre de 2015, en el Centro Cultural de España de Costa Rica [inédito]
2. Informe “Com-poner la historia sonora de un país” (2013) de Susan Campos Fonseca, realizado a solicitud de Victoria Eli, para ser considerado en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica. Puede leerse aquí: <http://www.susancamposfonseca.com/report-costa-rica/>



MÉXICO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA: IDENTIDAD Y DESARROLLO

En 1998, la Universidad Veracruzana aprobó el preproyecto para crear los primeros posgrados de música en México. Para alcanzar los objetivos del preproyecto, se resolvieron retos importantes, tanto en el diseño curricular como en la operatividad del programa de estudios, ya que las políticas, conceptos y modelos educativos nacionales no concordaban con el modelo propuesto. Los retos se transformaron en áreas de oportunidad, no sólo por la carencia de posgrados en música en México, sino por la posibilidad de establecer un programa en música con enfoque cognitivo, tanto en el aspecto curricular como disciplinar.

CONTEXTO Y RETOS, 1998-2000

La valoración de la investigación musical en México se enfrentó al concepto predominante del arte en general y del entorno universitario en particular. En 1999, las áreas académicas de arte en las universidades latinoamericanas se entendían como un lujo o una contribución a la preservación y difusión de la cultura; los productos artísticos no se valoraban como formas de conocimiento, ni se consideraba que los artistas se dedicaran a la generación y aplicación de conocimiento. Adicionalmente, el número de especialistas con doctorado en música era realmente bajo, no sólo en México sino en todo Latinoamérica, lo que hacía más difícil la homologación con otras áreas de estudio. Entender los productos de creación musical como generación de conocimiento representó el reto más significativo para la investigación musical, que a la fecha sigue siendo un tópico polémico en algunos entornos. En 1999 las artes se entendían como formas de conocimiento sólo en entornos educativos muy selectos y especializados; tomó años para que las *iniciativas de arte* transformaran la integración y función de las artes en las universidades.

Las artes fomentan la creatividad. Las artes fomentan formas de pensar que complementan a las habilidades en otros campos y engrandecen las visiones del mundo de los estudiantes. ...Enfatizan originalidad frente a problemas tenaces y sin resolución. Proveen las habilidades de improvisación (adaptación) necesarias para moverse graciosamente a través de un mundo rápidamente cambiante. (*Stanford Arts Initiative*, enero 2008)

Para permitir que florezcan la innovación y la imaginación en nuestro campus, para educar y fortalecer las mentes a través de las disciplinas, para ayudar a dar forma al siglo veintiuno, Harvard debe integrar a las artes a la vida cognitiva de la universidad: ya que junto con las ciencias y humanidades, las artes –que son experimentadas y practicadas– son instrumentos irremplazables del conocimiento. (Reporte del *Harvard Task Force for the Arts*, diciembre de 2008)

Las semillas que generaron las iniciativas de arte se pueden rastrear en gran medida en la revolución cognitiva de los años 50 y en el Proyecto Cero de la Universidad de Harvard, fundado en 1967 por Nelson Goodman y un grupo de investigadores asistentes sobresalientes, incluyendo a Howard Gardner, Israel Scheffler, Paul Kolers, Barbara Leondar y David Perkins. Desde su fundación, el Proyecto Cero establece a las artes como formas de conocimiento, redefine la valoración del potencial y desempeño académico, impulsa los aportes de la psicología cognitiva en la educación y demuestra los efectos negativos del enfoque conductista dentro y fuera del entorno educativo. Tomó alrededor de una década para que los numerosos productos de investigadores en educación cognitiva fueran generando apoyos gubernamentales y se comenzara a notar una transformación a nivel mundial. Con 20 años de desfase, a finales de los años 90, en México se comienza a impulsar la educación con bases de psicología cognitiva bajo el concepto de *Educación Integral Flexible* (u otras variaciones del término), proveniente en gran

medida de la Enseñanza para la Comprensión, Inteligencias Múltiples y Disposiciones del Pensamiento que propulsó el Proyecto Cero y la revolución cognitiva en general.

La política educativa nacional a finales de los años 90 se encontraba en transformación, lo que complicaba mucho el diseño curricular. La educación se encontraba saliendo de modelos rígidos enfocados en el desarrollo de competencias profesionales, provenientes del modelo industrial y justificado en conocimientos relacionados a un mercado laboral. El concepto de *educación integral flexible* era generalmente rechazado por las comunidades académicas, ya que se percibía a la flexibilidad en la elección de cursos como su principal característica, lo que se concibió como una prohibición a la seriación de materias que era fundamental en los programas establecidos. La resistencia al cambio a estructuras curriculares flexibles se dio en todas las áreas de estudio, con sutiles diferencias, y se manifestó una tendencia a la simulación de flexibilidad, donde muchos programas de estudio simplemente cambiaron el nombre a sus materias y mantuvieron los mismos esquemas educativos, incluso los mismos contenidos en las materias, en algunos casos. En el fondo de la resistencia al cambio se encontraban conceptos muy arraigados del conductismo: era sólo un síntoma de un rezago generacional en los actores de la transformación (funcionarios, profesores, administradores, etc.). Tomó tiempo para que los actores vislumbraran al modelo *flexible* como algo más que la posibilidad de elegir materias, que entendieran al estudiante como individuo, con cualidades únicas, y comprendieran que la institución debe ser *flexible* para aprovecharlas y desarrollarlas. La estructura curricular flexible requiere que la institución, programa de estudios y maestro (profesor-investigador) sean *flexibles* (capaces) para adaptarse y redefinirse constantemente, ya que la disciplina es algo en continua transformación. La valoración del desempeño académico, así como la instrucción y estudio cambian con la psicología cognitiva. En el conductismo, el maestro indica al estudiante los pasos para resolver problemas y limita éstos a un entorno controlado; en el enfoque cognitivo se aprovechan y desarrollan habilidades, valores y actitudes¹ para encontrar soluciones a problemas dados, para buscar nuevos problemas y se reta al estudiante a solucionar problemas que requieran de transferencia cercana o lejana. La diferencia entre rígido y flexible, en términos educativos, contiene implicaciones en prácticamente todos los ámbitos, desde la estructura curricular, perfil docente, hasta el perfil de ingreso, perfil de egreso, valoración académica, entre muchos otros.

ENFOQUE DISCIPLINAR

El enfoque cognitivo disciplinar ha dado una identidad a la generalización teórica y producción artística que se crea en la Maestría en Música. Desde el año 2000, en su primera generación, la teoría de la música ha tenido el enfoque cognitivo transformacional. El enfoque cognitivo disciplinar afecta profundamente el estudio y productos de la investigación en la música.

¹ Habilidades, valores y actitudes son términos que tienen sus bases en el concepto de "Disposiciones del Pensamiento" de David Perkins, donde el desempeño se logra con la integración de habilidad, sensibilidad e inclinación; la sensibilidad es estar alerta para conectar un problema con una habilidad; la inclinación es actitudinal, incluye formas de pensar que normalmente asociamos a las emociones, como la empatía, y se resume a estar dispuesto a invertir la energía necesaria para resolver un problema con una habilidad.

El enfoque cognitivo considera que contamos con una mente musical, que se apoya en gran medida en la inteligencia musical, que incluye una red neuronal y sistema de símbolos propios.² La *investigación musical* genera productos musicales, sean de generación o aplicación innovadora de conocimiento, como es el caso de la composición e interpretación, respectivamente. Bajo este enfoque, la composición es la creación de ideas musicales y la interpretación es la explicación en el tiempo de ideas musicales. Cuando se toma en cuenta que la inteligencia musical tiene un sistema de símbolos y red neuronal propias, generalizar sobre los sonidos y sus relaciones requiere de un cuidado especial. Hasta la definición más sencilla puede tener cambios con este enfoque.

Es muy común que la música se generalice usando palabras, matemáticas o gráficas; cada uno de estos dominios es inteligible gracias a una inteligencia específica y por consiguiente cuenta con su propia red neuronal y sistema de símbolos. Las palabras, matemáticas y expresiones visuales (como gráficas) son los tres dominios mayormente usados en los productos de la *investigación de la música* en general y la teoría de la música en lo particular. Entonces, ¿cuando se generalizan conceptos musicales con palabras, matemáticas o gráficas, qué se está haciendo realmente? Cada uno de estos dominios puede expresar ideas por sí mismo, ideas matemáticas, de palabras o visuales, pero también puede redescibir la semántica de otro dominio, similar a cómo una gráfica de barras puede expresar un listado matemático de estadística; la gráfica no está ahí para transmitir ideas visuales, pero usa su sintaxis para expresar una idea matemática. En la generalización teórica con enfoque cognitivo, estos tres dominios buscan redescibir las ideas musicales, lo que puede servir para la reflexión de la interpretación musical y es fundamental para la teoría de la música transformacional. En la teoría de la música transformacional se enfatizan los intervalos de transformación entre elementos musicalmente relacionados, describiendo así paralelismos en forma precisa. Las diferencias que puede hacer el enfoque cognitivo en la comprensión de un concepto musical básico se pueden apreciar en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 1:

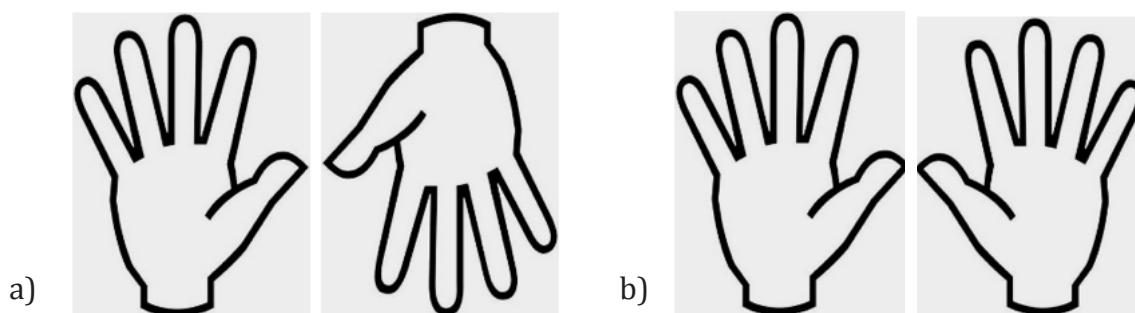
a)

b)

² Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Nueva York, Basic Books, 1983.

El concepto de *retrógrado* en música se define comúnmente como la presentación de un tema al revés, lo que obedece más a una lógica lingüística que musical. La definición no distingue entre un *retrógrado musical* y decir palabras o frases al revés; pronunciar palabras al revés no crea un significado lingüístico, es a lo mucho un juego fonético. El uso del retrógrado en música sería no tiene que ver con escuchar melodías al revés, sino con la relación creada con la transformación de sus intervalos en forma específica. El retrógrado en la música es una relación entre dos elementos, que genera relaciones musicalmente significativas y que pueden ser incluso fundamentales en una estructura musical. Una definición con enfoque cognitivo puede ayudar a la comprensión de su función en la música tonal o postonal. El ejemplo 1a muestra la relación de *retrógrado* que se puede definir como “la inversión exacta de los intervalos de un motivo, tema, frase, etc., comenzando por el último intervalo y terminando por el primero”.³ El ejemplo 1b muestra la relación de *retrógrado invertido*, que por consecuente se puede definir como “la presentación exacta de los intervalos de un motivo, tema, frase, etc., comenzando por el último intervalo y terminando por el primero”.⁴

Ejemplo 2:



En el ejemplo 2 se puede apreciar visualmente la relación entre dos manos, donde se busca lograr una analogía o redescipción visual del retrógrado musical (2a) y retrógrado invertido (2b); al igual que el retrógrado musical, la relación entre elementos en un espacio dado puede ser usada para crear coherencia en una composición visual. Aquí la forma se reconoce, transforma y relaciona, por lo que el *retrógrado* no es voltear de alguna manera una forma preestablecida o serie de intervalos, sino la relación que tiene con otra forma o serie de intervalos.

OPERATIVIDAD Y RESULTADOS INICIALES

La legislación universitaria de 1999, diseñada para regular programas educativos de estructura rígida, hacía realmente complicada la operación de programas flexibles. Fue imperativo encontrar caminos alrededor de legislaciones rezagadas, para que en 1999 se propusiera la creación de un posgrado en música con enfoque cognitivo, que promoviera la integración y comprensión de la teoría y la práctica, la reflexión y la creación musical. Se creó un diseño curricular que aprovechara las áreas de oportunidad y que contribuyera a la transformación positiva de la investigación musical y la investigación de la música en México.

³ Emil Awad, Notas de Clase, material de clase de Análisis Musical de licenciatura en música, Conservatorio de las Rosas, 1994, y Universidad Veracruzana, 1998.

⁴ *Idem.*

Los objetivos del diseño curricular buscaron un perfil de egreso internacionalmente competitivo, pero mantuvieron como eje rector operativo a las peculiaridades de México en 1998 (y en general de Latinoamérica), como los bajos presupuestos de operación, limitantes de infraestructura, pocos especialistas con posgrado y bajo nivel académico de licenciatura en investigación musical. Se buscó que el programa de estudios pudiera catapultar a sus egresados a doctorados competitivos y así contribuir a una transformación del nivel nacional en investigación musical y de la música. Se diseñó un diplomado de carácter propedéutico para subsanar las diferencias del nivel de ingreso del posgrado y de egreso de licenciatura. La Maestría en Música, con cinco áreas de estudio, composición, dirección coral, dirección de orquesta, teoría de la música y musicología, inició su primera generación en marzo de 2000, titulando a sus primeros dos egresados en composición el 25 de junio de 2002, José Luis Hurtado y José Saldaña, seguidos en poco tiempo por el resto de la primera generación en composición: Humberto Robles, Cutberto Córdoba, Roberto Barnard, Renato Navarrete, Arnoldo Vázquez y Luis Carranza. Ese mismo año, dos de los egresados de la primera generación de composición lograron ingreso con beca a instituciones altamente competitivas, José Luis Hurtado al doctorado de la Universidad de Harvard y Roberto Barnard al doctorado del Centro de Posgrado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Un año más tarde egresó la primera generación de musicología con Alexis Fonseca Rangel y Mauricio Hernández Monterrubio. Debido a los recursos disponibles, no todas las áreas de estudio abrieron en 2000, solo composición y musicología, más adelante teoría de la música, dirección coral y dirección de orquesta.

CONTEXTO A PARTIR DE 2012

Alrededor del año 2012 se manifiestan grandes avances para las artes y la música, en particular en la Universidad Veracruzana, gracias al trabajo colegiado y gestiones de más de una década. Se culmina la reestructuración del modelo educativo integral y flexible de la licenciatura en música e inicia generación, donde además de las carreras de instrumento ya establecidas se ofertan las salidas con énfasis en teoría de la música, composición y musicología. Con el nuevo modelo se elimina totalmente la diferencia entre el perfil de egreso de licenciatura e ingreso de la maestría en música, incluso abriendo la posibilidad de avance de créditos de posgrado a los estudiantes de licenciatura de alto rendimiento.

También se crea el Centro de Estudio, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), que alberga investigadores dedicados a las artes y divide sus líneas de investigación en tres ramas generales: la investigación artística, que produce arte; la investigación de las artes, que produce trabajos sobre las artes; la documentación de las artes, que busca preservar y reconocer los productos artísticos del estado de Veracruz. El CECDA también albergará programas de doctorado, inicialmente uno en artes escénicas y otro en composición y colaboración Musical y da nuevos espacios para el desarrollo del programa de maestría en música. El CECDA organiza un Coloquio de Investigación en Artes anualmente, con participaciones de investigadores de reconocimiento internacional.

La maestría en música recibe una reestructuración de su núcleo académico y diseño curricular. El programa reestructurado mantiene su enfoque cognitivo, fortalece su planta docente, se apoya en sus redes de colaboración internacional y aprovecha legislaciones diseñadas para programas flexibles, logrando así el ingreso al Padrón Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Gracias a la pertenencia al PNPC, los estudiantes de la maestría en música gozan de becas de manutención y movilidad, permitiendo su dedicación total al estudio y fomentando el desarrollo de redes internacionales. El nuevo programa de maestría en música se enfoca en la creación musical y generalización teórica, limitando sus programas a composición, dirección coral, dirección de orquesta y teoría de la música. La integración de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, el Coro de la Universidad Veracruzana y sus respectivos directores permite vincular los procesos educativos con prácticas profesionalizantes.

En 2013, con la nueva administración de la Rectora Sara Ladrón de Guevara, se funda una revista dedicada al arte, *Artis*, para complementar la labor de las revistas emblemáticas de la UV: *La Ciencia y el Hombre*, *La Palabra y el Hombre* y dar difusión a la enorme producción artística de la Universidad Veracruzana.

A través de 15 años de trayectoria, la maestría en música de la UV ha presentado diversas estrategias para preservar su identidad nacional, al mismo tiempo que se integra y vincula al estado del conocimiento internacional. La maestría en música cuenta con un proyecto de publicación de discos compactos (2010-presente), "Camerata 21" y de eBooks (2014-presente) *Investigación Musical* y cuenta con un Festival Internacional Camerata 21 (FICA21) anual (1998-al presente) que incluye invitados internacionales, conferencias, clases magistrales y conciertos. Los nuevos proyectos educativos, que están por iniciar en 2017-2018, incluyen la maestría en música: colaboración musical, enfocada a la práctica orquestal y música de cámara y el doctorado en composición y colaboración musical. El posgrado en colaboración musical está vinculado a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, para dar prácticas profesionales a sus estudiantes en un entorno altamente competitivo. Este posgrado también incluye áreas que buscan agregar nuevas alternativas de desarrollo a las ya numerosas ofertas de posgrados en música que ofrece México, tan especializadas como piano colaborativo con voz, entre otras. El doctorado tendrá una estructura interinstitucional, vinculando a tres universidades mexicanas: la Universidad de Guanajuato, la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Universidad Veracruzana. En 2016 comienza un proyecto de tres años de Redes Académicas, apoyado por la Secretaría de Educación Pública, que vincula a la Universidad de la Ciudad de Nueva York y la Universidad de Rice de EE.UU. para realizar intercambios académicos de estudiantes y profesores, así como la producción conjunta de publicaciones de libros y discos de audio con distribución internacional.

LA INVESTIGACIÓN MUSICAL: LA EXPERIENCIA MEXICANA

LOS INICIOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

La investigación musical en México encuentra sus primeras raíces en el México posrevolucionario de los años 20 del siglo xx. Después de una década de sangrientos conflictos armados, México se preparaba para construir una nueva nación, sobre una frágil y recién adquirida paz. Dentro de esta coyuntura, la música folclórica, junto con las danzas, las artesanías y, en general, aquello con sabor local, se consideró un ingrediente indispensable en esa construcción de identidades. La búsqueda de “autenticidad” pasaba por hallar esas músicas locales. La agenda era tanto política como estética.

Los primeros investigadores del folclore nacional trabajaron con lápiz y papel, es decir, su principal medio para documentar las músicas que escuchaban eran las transcripciones. En esa época, los investigadores aún no contaban con grabadoras en las cuales registrar el sonido. A través de estas exhaustivas y trabajosas recopilaciones se crearon las primeras colecciones de piezas de folclore, álbumes de distintas regiones e incluso material didáctico que comenzó a distribuirse en el país para hacer extensivo lo aprendido y recopilado por estos primeros investigadores con trabajo de campo.⁵

El 3 de octubre de 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública y ésta, entre otros proyectos, impulsó la compilación de cantos populares a lo largo del país. En 1925, la oficialía mayor nombró a Ignacio Fernández Esperón, conocido como “Tata Nacho”, “Comisionado para recoger música vernácula en la república, dependiente del Departamento de Bellas Artes de esta Secretaría”. Para 1926 se prepararon varias ediciones de melodías folclóricas, primero por la investigadora Concha Michel y después por Ignacio Fernández Esperón y Francisco Domínguez. Ellos formaron parte de una Sección de Música en la subsección de Folklore que formaba parte del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, que es un antecedente algo lejano pero conectado a lo que hoy es el CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”). Estos investigadores recorrieron buena parte del país recogiendo música en los estados de México, Chiapas, Chihuahua, Coahuila, Colima, Durango, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Sonora, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz y Zatecas. Durante sus expediciones anotaban la música que escuchaban en las distintas comunidades que visitaban. En ocasiones pedían a los músicos que donaran sus instrumentos y otros objetos asociados a las danzas o rituales que interpretaban. A partir de los materiales que se transcribían y se recolectaban, se formó el “Archivo General de Folklore Musical” de la Dirección de Misiones Culturales de la Secretaría de Educación. Éste incluía: transcripciones, fotografías, instrumentos musicales y, eventualmente, también música grabada, vestuarios, bocetos, entre otras. Muchas de las melodías compiladas en ese entonces corresponden a géneros hoy desaparecidos y, por lo tanto, representan una memoria histórica invaluable.

* Directora del CENIDIM-México.

⁵ Esta sección está basada en buena medida en información proporcionada por la investigadora Liliana Toledo, a quien agradezco cumplidamente su apoyo y quien ha clasificado los papeles del Archivo Histórico del CENIDIM, en los que está depositada una buena parte de la historia de la investigación musical antes de su fundación como Centro.

El 31 de diciembre de 1946 se creó por decreto el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA). Al INBA se le asignaron tareas de fomento, conservación y difusión de las artes, además de la responsabilidad de la educación artística. El Instituto, en sus inicios, administraba, organizaba y programaba las acciones de difusión cultural y artística. Los departamentos que entonces lo conformaban fueron los de música, teatro, artes plásticas, arquitectura y danza, además del Museo Nacional de las Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica de México. A partir de 1947 se creó el Departamento de Música con una Sección de Investigaciones Musicales; de esta manera, los investigadores que antes dependían de la Subsección de Folklore formaron parte de esta nueva Sección, que es el antecedente directo del CENIDIM.

La Sección de Investigaciones Musicales (SIM) estuvo inicialmente a cargo de dos exiliados españoles que habían llegado a México huyendo de la guerra civil en España: Jesús Bal y Gay y Baltasar Samper. Ambos habían realizado anteriormente proyectos de investigación musical en Cataluña, por lo cual su labor en México fue continuación de su experiencia previa. Bal y Gay fue nombrado Jefe de la Sección de Música del INBA y Baltasar Samper, Jefe de la Sección de Investigaciones Musicales (SIM) que en 1947 contaba sólo con siete personas incluyendo dos secretarías. En esos años se solicitó reiteradamente mayor personal para poder realizar los proyectos existentes.

La SIM tenía dos subsecciones: Música Culta y Folclórica. En la de Música Culta se investigaba fundamentalmente la música conventual: archivos, iglesias, parroquias, y se planteaba el efectuar la copia y transcripción de música catedralicia. Por su parte, la de Música Folclórica se proponía efectuar misiones de recopilación de música folclórica, similares a las que se habían realizado en Cataluña, así como la edición y la publicación de una serie de volúmenes que se llamaría "Materiales", con todo lo que se encontraba en la Sección de Investigaciones Musicales, sobre todo de lo que se había recopilado previamente en el Departamento de Bellas Artes. Como parte de este proyecto lograron publicarse dos volúmenes con investigaciones de Francisco Domínguez y Roberto Téllez Girón.

Respecto a la Subsección de Música Culta, se encuentran en el CENIDIM valiosos documentos que aquella generó, como grabaciones, diarios de campo, fichas de informantes en las cuales se consignaba información sobre los intérpretes, la dotación musical, el tipo de pieza y la letra, entre otras. Asimismo, hay diarios donde los investigadores registraban sus actividades en forma de bitácora. No faltan en ellos frecuentes quejas sobre los eximios presupuestos con los que debían llevar a cabo su labor. La intención de esta Subsección era lograr adquirir colecciones de música sacra. En 1972, Carmen Sordo Sodi fue nombrada directora de la SIM. Sordo Sodi fue una gestora sumamente activa que, entre otros, propuso efectuar el Congreso de Música y Familia, Cursos de folclore internacional con la intención de formar folcloristas con un perfil más adecuado a sus funciones, y un programa de musicología para el Conservatorio Nacional de Música.

Dos investigadores pioneros que participaron de manera sobresaliente en la recopilación y sistematización de la música regional de México fueron Raúl Hellmer y Henrietta Yurchenco, ambos de origen estadounidense. Sus colecciones, resguardadas por el CENIDIM y la Fonoteca Nacional, han sido recientemente galardonadas por el reconocimiento Memorias del Mundo de la UNESCO.

LOS PIONEROS: RAÚL HELLMER Y HENRIETTA YURCHENKO

RAÚL HELLMER⁶

José Raúl Hellmer Pinkham (1913-1971) nació en Filadelfia, Pensilvania. Llegó a México en 1945 en calidad de turista. Tras arreglar una beca de la Sociedad Filosófica Americana regresó a nuestro país en 1946, donde permaneció hasta su muerte. Ese año se había creado el INBA y la SIM; a ésta última ingresó Hellmer como “Folklorista A” en septiembre de 1947, por invitación de quien entonces era el jefe de Investigación Folclórica, Baltasar Samper.

Baltasar Samper informa de la actitud emprendedora de Hellmer: “Como en la fecha en que se inició este trabajo aún no se había recibido el material que el INBAL decidió adquirir, el señor Hellmer, con generoso entusiasmo, puso a disposición de la Sección de Investigaciones una máquina grabadora de discos, una planta de energía eléctrica, cámaras fotográficas y un automóvil de su propiedad, lo que permitió emprender sin demora las actividades con toda la eficiencia deseable”. Formado como etnomusicólogo, antropólogo y sociólogo en las universidades Harvard y Yale, Hellmer desarrolló un profundo interés por la cultura mexicana, incluso llegó a intercambiar clases de inglés por clases de lengua náhuatl.

Su trabajo más importante fue el rescate, recopilación y difusión de la música tradicional mexicana a partir de los materiales obtenidos en su trabajo de campo, con los que produjo, entre 1966 y 1969, 96 programas de la serie “Folklore Mexicano” de Radio Universidad; además de los 25 programas de “Flor y Canto”, que grabó para la televisión mexicana, por los que no percibió ingreso alguno.

Con su trabajo, Raúl Hellmer alimentó de manera directa el archivo sonoro de la SIM del INBA. Hace un par de años, el CENIDIM efectuó el proceso de registro y transfirió las grabaciones a la Fonoteca Nacional para su conservación y digitalización, proceso que está cercano a concluirse. La contribución de Hellmer son 282 discos de corte directo grabados entre 1947 y 1952 y son los que hoy forman parte del Registro Memoria del Mundo de la UNESCO.

En ellos, el investigador grabó diversos géneros musicales como corridos, canciones, peteneras, sones (huastecos y michoacanos), malagueñas, danzas, bailes de fandango, chilenas, arrullos para niños, música para banda de viento, chinelos, además de canciones en náhuatl. Esto entre muchos otros. Estas grabaciones fueron obtenidas principalmente en los estados de Morelos, Puebla, Oaxaca, Michoacán, Estado de México y Veracruz.

⁶ Propuesta para la inscripción en el Registro Memoria del Mundo, *Documentos sonoros de Raúl Hellmer. Grabaciones históricas de la música tradicional mexicana*, México, Fonoteca Nacional/CENIDIM, 2015.

HENRIETTA YURCHENCO

Nació el 22 de marzo de 1916 en New Haven, Connecticut, EE.UU, en el seno de una familia de inmigrantes ucranianos judíos.⁷ Sus padres, Edward y Rebecca Weiss, llegaron a Estados Unidos huyendo de las malas condiciones de vida y de los pogromos, buscando el sueño americano y una vida tranquila, con oportunidades y trabajo. Activista de izquierda, se mudó a Nueva York donde conoció a Basil Chenk Yurchenco, pintor de la Escuela de Arte de Yale, con quien acabaría casándose en 1936. Henrietta fue arrestada en NY en una protesta contra Mussolini. En Nueva York, Yurchenco empezó a hacer programas de radio, entre otros: “Adventures in Music”, donde se escuchó la música de Elsie Houston, Sarat Lahiri, George Herzog; Aunt Molly Jackson, Jim Garland y Sarah Ogun, de las minas de carbón de Kentucky; Woody Guthrie, de Oklahoma, y Huddie Ledbetter (Leadbelly). En 1940 fue la encargada de organizar un festival de música americana. Preparó programas de música clásica, folclórica, para teatro, música popular, organizó conciertos en los estudios y transmisiones a control remoto desde las salas de la ciudad. Cuando esto concluyó, Yurchenko siguió con una serie de programas sobre compositores contemporáneos.

Al inicio de 1941, Basil y ella perdieron sus empleos en la radio. Ese mismo año recibieron una invitación de parte de Rufino y Olga Tamayo para visitar México. Hicieron el viaje en automóvil con los Tamayo. Una vez en México, Henrietta realizó un viaje a varios sitios de Michoacán, recopilando y grabando música *insitu*. El viaje despertó el interés de antropólogos, músicos y folcloristas. En ese entonces, la Sección de Música tenía en su acervo partituras de música de grupos indígenas, pero no contaban con grabaciones. A su regreso, Yurchenco ofreció una conferencia en la Escuela de Antropología.

En 1944, Manuel Gamio la llamó para invitarla a realizar un proyecto que le acababa de proponer la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos: grabar música folclórica en México. Ellos le darían el equipo y los discos y el Instituto Indigenista Interamericano pondría el sueldo y el transporte. Henrietta aceptó de inmediato. “A pesar de mi interés en todos los tipos de la música popular, lo que me fascinaba –después de mis viajes exploratorios– era la posibilidad de encontrar música prehispánica, todavía viva y palpitante”.⁸

En 1944, Yurchenco viajó a la región cora, en el norte del país, con el fotógrafo Agustín Maya, quien documentó la expedición. Los músicos se trasladaron a Jesús María, donde grababan de noche, pues en el día los músicos trabajaban en las haciendas y granjas mestizas. Yurchenko registró sones para todas las fiestas del calendario cristiano, sones fúnebres de Semana Santa, tocados en pito de carrizo y tambor, y cantos prehispánicos cantados por chamanes. “Años después comprendí que, en todo el mundo, las mujeres son las que cantan de la vida íntima, las emociones y los sentimientos. Ese día en un remoto rancho de la sierra mexicana fue cuando oí por primera vez la voz de mujer, independiente e individual.”

⁷ Henrietta Yurchenco, *La vuelta al mundo en 80 años. Memorias*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2003, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

A mediados de 1944, Maya y Yurchenco salieron a la región seri donde estuvieron siete semanas. Allí registraron música que narra aspectos diversos de la vida de la comunidad, incluyendo canciones de cuna y de amor, sobre la caza y la pesca, cantos a los dioses y a la naturaleza, cantos especiales de la juventud y mujeres. Grabaron 80 canciones. En 1945, Henrietta hizo el primer viaje fuera de México para grabar música indígena. El Departamento de Estado de Estados Unidos cubrió sus gastos y se dirigió a Guatemala. Ahí visitó Rabinal, Baja Verapaz, Chajul, Nebaj, Chichicastenango, Sacapulas. En Guatemala conoció la música que acompaña al *Rabinal Achí* y pudo presenciar El baile de las Canastas.

Charles Seeger, jefe de la Unión Panamericana, escribió a Gamio para que Yurchenco le ayudara a revisar los programas de radio hechos tiempo atrás. Henrietta pasó unos días en Washington, visitó la Biblioteca del Congreso y la Unión Panamericana y volvió a México. En 1946 viajó al norte para grabar a los tarahumaras y los yaquis. Los tarahumaras cantaban canciones muy antiguas acompañados por sonajas o raspadores, pero para celebrar fiestas cristianas “tenían un sistema musical con raíces europeas: cantaban a dos voces, tocaban violines y guitarras y durante Cuaresma cubrían sus tambores con tela para tener un sonido fúnebre”.

Aquí terminó el proyecto patrocinado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, el III y la Secretaría de Educación Pública. El resultado fueron tres juegos de grabaciones: uno pasó al Instituto Nacional de Bellas Artes, y de ahí al CENIDIM, después de su creación en 1974 y obtuvo el reconocimiento de Memorias del Mundo de la UNESCO.

Henrietta Yurchenco recopiló piezas musicales en México, Guatemala, España, Marruecos, Israel, Puerto Rico, Rumania, Italia, Checoslovaquia, Alemania y Austria, acompañadas de profusas descripciones etnográficas que dan cuenta del papel de la música en las distintas sociedades. Algunas de sus grabaciones son el único registro de manifestaciones musicales que ya se han extinguido.⁹

ANTECEDENTES DE LA FUNDACIÓN DEL CENIDIM

En agosto de 1973, Carmen Sordo Sodi, jefa de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, presentó una ponencia en el 1er Congreso Nacional Extraordinario de Música, efectuado en el Conservatorio Nacional de Música, en la que señaló la importancia de crear un lugar especializado en la investigación, documentación e información de patrimonio musical mexicano. Esta presentación fue determinante para que las autoridades tomaran conciencia de la necesidad de que existiera un Centro dedicado a la música mexicana en todos sus aspectos. Al año siguiente, el arquitecto Luis Macedo le confirió el título de directora del flamante CENIDIM de la siguiente manera:

⁹ Propuesta para la inscripción en el Registro Memoria del Mundo. *Op. cit.*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
“AÑO DE LA REPÚBLICA FEDERAL Y DEL SENADO”

Julio 1° de 1974
Oficio: No. 1041

Sra. María del Carmen Sordo Sodi
P r e s e n t e

Me es grato comunicar a usted que se ha constituido, con la colaboración de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), con el objetivo fundamental de fomentar la recopilación, conservación, estudio, análisis, difusión y aplicación de la Música de México, así como la adquisición de materiales necesarios para el estudio, análisis, aplicación y comparación de la música extranjera.

En tal virtud manifiesto a usted que ha sido nombrada a partir de esta fecha, como Directora de dicho Centro, al cual se incorporará la actual Sección de Investigaciones Musicales con todo su personal, material, equipo y colecciones, bajo su atinada jefatura. Las necesidades adicionales, tanto de personal como de equipo y materiales, deberán exponerse por escrito a la Contraloría General a fin de que de inmediato empiece a funcionar este Centro.

El CENIDIM estará presidido por un Consejo Técnico integrado por el suscrito, el Director General del INBAL, el Director General de la Sociedad de Autores y Compositores de Música y el representante que él designe, el Dr. Carlos Robles Uribe, Contralor General del INBAL, el Mtro. Manuel Enríquez, Jefe del Departamento de Música del INBAL y usted en su carácter de Directora del Centro y fungiendo además como Secretaria Ejecutiva del Consejo Técnico, encargada de citar a las asambleas ordinarias (cuando menos seis veces al año) y extraordinarias (cuando se juzgue necesario), de levantar las actas respectivas, etc.

Al expresar a usted mi deseo para que las actividades del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical se lleven a cabo en forma exitosa, aprovecho la oportunidad para reiterarle las seguridades de mi consideración más atenta y distinguida.

El Director General
Arq. Luis Ortiz Macedo.

En los primeros años, el CENIDIM estaba formado por nueve personas: la directora, Carmen Sordo Sodi; el jefe de la bibliohemeroteca, Hiram Dordelly; un dibujante y copista, José Chavarría; un transcriptor, Jorge González Ávila; un laudero, Víctor Hugo Hernández Chávez, tres secretarías y un auxiliar de intendencia.¹⁰

¹⁰ Basado en información recopilada de distintos documentos del Archivo Histórico del CENIDIM por Liliana Toledo Guzmán, responsable de la organización del archivo. Comunicación personal, 20 de julio de 2015.

Uno de los principales intereses de Carmen Sordo Sodi fue el de aumentar y difundir la colección de documentos del Centro, heredados de la Sección de Investigaciones Musicales, y la de formar un museo de instrumentos musicales de México. Fue pionera en la organización de exposiciones internacionales para mostrar la riqueza de estos objetos, e impulsó la donación de instrumentos musicales al CENIDIM con embajadas de diversos países, como China, Israel, Japón, entre otros.¹¹

En 1978, el compositor, violinista y pedagogo Manuel Enríquez fue nombrado director del CENIDIM. Ese mismo año, a raíz del fallecimiento de Carlos Chávez (compositor, director de orquesta, fundador del INBA, director del Conservatorio Nacional de Música), una figura seminal de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX, se tomó la decisión de que el Centro llevara su nombre. Entre otras cosas, Chávez fundó un taller de composición donde los alumnos debían realizar composiciones con melodías autóctonas y populares y con instrumentos indígenas y prehispánicos. Sólo conociendo su tradición podrían componer música nueva de raíces mexicanas, argumentaba. Al año siguiente, Eloísa Ruiz Carvalho, viuda del músico, compositor, crítico musical, productor de programas de radio y televisión, docente y promotor de la música de México, Gerónimo Baqueiro Fóster, donó al CENIDIM su biblioteca. En 1983, esta importante colección se trasladó a Liverpool 16, colonia Juárez, en la Ciudad de México, la entonces morada del Centro.¹² Además de haber sido la fuente de consulta e información primordial para las primeras investigaciones del Centro, aquel acervo es actualmente uno de los más vastos del país en lo que a historia de la música se refiere. Está formado por correspondencia personal y oficial, programas de mano, invitaciones, hemerografía, discos, cintas, partituras y fotografías de las actividades profesionales y personales de sus creadores entre las que se encuentran la música, la danza, el teatro y las artes plásticas.

En 1981 comenzó a elaborarse, editarse y publicarse por investigadores del CENIDIM uno de sus productos emblemáticos: *El Tesoro de la Música Polifónica en México*, el cual ha permitido divulgar la música de compositores como Gaspar Fernández, Hernando Franco, Francisco López Capillas, Manuel de Sumaya o Antonio de Salazar. Aunque el primer tomo se publicó en 1952 por Jesús Bal y Gay, fue hasta los años 80 que el CENIDIM retomó el proyecto y continúa hasta la actualidad con esta colección, que cuenta a la fecha con 14 volúmenes.

Leonora Saavedra, la tercera directora (1985-1987) le dio al CENIDIM un perfil de centro de investigación moderno. Se formó un equipo de investigadores y se logró su homologación al nivel de los de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se conformó el órgano de gobernanza académico principal del Centro llamado Colegio de Investigadores, que definió protocolos de investigación y comenzó a trabajar en lo que serían las líneas de investigación. En esa época, el Centro contaba ya con una docena de investigadores.

¹¹ Cfr. Expediente sobre la primera exposición internacional de instrumentos musicales del INBA en 1969. Archivo Histórico del CENIDIM, caja 3, exp. 1/2 077, fojas 1 a 102.

¹² Basado en la investigación de la Lic. Herlinda Mendoza Castillo, responsable de la organización y catalogación del Archivo Gerónimo Baqueiro-Fóster. Comunicación personal, 12 de julio 2015.

Durante la gestión de Luis Jaime Cortez, el cuarto director (1987-1994), se creó la actual estructura administrativa del CENIDIM, la cual fue ejemplo para las estructuras organizativas de los otros centros de investigación del INBA (dirección, subdirección, tres coordinaciones y área administrativa). Dichos centros son: Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), el Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de la Danza (CENIDID) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información Teatral (CITRU). Un año después se creó por decreto del ejecutivo federal el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), órgano administrativo desconcentrado de la SEP cuya labor fue promover y difundir la cultura y las artes, y de quien el INBA y el CENIDIM formaron parte.

Después, fueron directores del CENIDIM, José Antonio Robles Cahero, Lorena Díaz, Eugenio Delgado, y al presente, desde 2014, la que esto suscribe.

EL CENIDIM EN LA ACTUALIDAD

Hoy en día, el CENIDIM está conformado por tres Coordinaciones: Investigación, Documentación e Información y Difusión, a través de las cuales se generan y difunden los proyectos y las actividades de nuestros investigadores.

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN

Es la que se encarga de coordinar la actividad sustancial del Centro: la investigación musical. Es responsable de dar consecución al diseño de los proyectos de investigación, su elaboración, registro ante la Subdirección General del INBA, su desarrollo, y velar por su conclusión en tiempo y forma, así como su evaluación. En su caso, se encarga asimismo del proceso de publicación de las investigaciones. El/la investigador(a) adscrito(a) a esta Coordinación propone su proyecto y posteriormente lo discute con el/la Coordinador(a) quien lo/la encauza con los objetivos del Centro y le ayuda a darle la forma requerida de acuerdo al formato vigente. El/la Coordinador(a) debe también generar los documentos administrativos concernientes a la investigación que dan cuenta de los procesos de cada investigación.

Esta Coordinación también concibe y promueve actividades académicas, como el ciclo de conferencias que a lo largo del año tiene por objetivo mostrar los productos académicos de los investigadores del Centro y otros especialistas. Asimismo, trabaja constantemente en la búsqueda de salidas inmediatas y de mayor alcance para la divulgación de los productos académicos de los/las investigadores(as). Por ejemplo, canaliza a los investigadores a escuelas y centros de iniciación artística para dar conferencias sobre temas relacionados con su especialidad, con el fin de incentivar en los estudiantes el interés por el estudio de la música de México. Finalmente el/la Coordinador(a) dirige a los investigadores las inquietudes y comentarios de las personas interesadas en temas generales o especializados, y se encarga de darles seguimiento, y trabaja en estrecha conjunción con la Dirección planeando las actividades académicas de diversa índole que organiza el Centro, además de coordinar las juntas del Consejo Académico del Centro.

COORDINACIÓN DE DOCUMENTACIÓN

La Coordinación de Documentación se encarga de coordinar al grupo de investigadores documentalistas que formulan y desarrollan investigaciones orientadas a la organización, catalogación, conservación, recuperación de información y acceso a la consulta de los acervos y las colecciones del CENIDIM. Ésta es un área sustancial de la labor del Centro. Los ejes que se consideran fundamentales para llevar a cabo los proyectos documentales son el bibliotecario y el archivístico, el documental y el de catalogación, automatización y creación de lenguajes especializados relacionados con la clasificación musical.

Una labor primordial para esta Coordinación es la organización de los documentos, lo cual conlleva el ordenamiento, limpieza, inventario, clasificación y catalogación del material, a partir de cada colección específica y del estado en que se encuentra para desarrollar una ruta crítica de su manejo. El CENIDIM heredó las colecciones y documentos de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes y de la Sección de Investigaciones Musicales Artes, y comenzó a adquirir otras desde su creación, por medio de compra, donaciones hechas por compositores, músicos, investigadores o particulares, y otras más por medio de depósito en comodato.

El acervo documental, compuesto de colecciones, archivos o fondos documentales sobre música mexicana está resguardado en el CENIDIM, la Biblioteca de las Artes y la Fonoteca Nacional. Algunas de las nuevas adquisiciones son el archivo personal de la soprano Ernestina Garfias, la colección del recientemente fallecido investigador del Centro, Hiram Dordelly, y la del compositor Salvador Contreras.

COORDINACIÓN DE INFORMACIÓN Y DIFUSIÓN

Esta Coordinación se encarga de procesar la información sobre la música de México que se genera en el Centro y hacerla accesible a los interesados, sean público general o especializado. Da apoyo en la organización de cursos, talleres, seminarios, cátedras, congresos, coloquios y conferencias para investigadores, músicos, maestros y estudiantes de música. Elabora y aplica estrategias de difusión de las actividades académicas, y resguarda y distribuye las publicaciones de los investigadores del Centro. En los últimos tiempos ha puesto especial énfasis en la comunicación social a través de las redes sociales: la página web, Facebook, Twitter y YouTube. Asimismo se han comenzado a difundir actividades a través del *streaming* por el canal de televisión educativa.

LA INVESTIGACIÓN EN EL CENIDIM¹³

Si tuviéramos que resumir estrictamente las investigaciones que se han llevado a cabo desde 1995, año en que el CENIDIM se mudó al Centro Nacional de las Artes, y se ha llevado un registro sistemático de lo investigado, podríamos decir lo siguiente: en el Centro se han consignado 102 proyectos de investigación, de los cuales 79 fueron concluidos. En cuanto a la temporalidad, del total de estas investigaciones, dos se refieren a la época prehispánica, 13 estudian la música virreinal, 31 se abocan al siglo XIX y 56 se sitúan en el siglo XX.

Las investigaciones del CENIDIM utilizan distintas metodologías y se adscriben a distintas líneas de trabajo dentro de una libertad de investigación. En el Centro trabajan actualmente musicólogos, etnomusicólogos, historiadores, pedagogos, músicos, especialistas en cognición musical, literatos, compositores y documentalistas. Doce de las investigaciones toman como base el análisis musical de repertorio, 11 son trabajos de corte biográfico donde, además de la biografía del compositor se incluyen un catálogo de obra y un listado de fuentes; otros dos son de índole didáctica, 37 son trabajos de tipo documental: catálogos de obra o colecciones, 19 son ediciones de partituras con ensayos introductorios orientados a difundir repertorio que facilite su interpretación, cinco trabajos son de carácter etnográfico, 13 tienen un enfoque puramente histórico, dos más bien historiográfico y uno sobre cognición musical. Dada la naturaleza de las investigaciones, cabe mencionar que varias tienen más de un enfoque. Aproximadamente la tercera parte de estos proyectos han sido publicados, ya sea como libro, partitura o artículo de fondo en alguna revista especializada, como es el caso de *Heterofonía*.

PUBLICACIONES

Desde 1974, el CENIDIM ha publicado más de 370 títulos entre los que se encuentran libros, catálogos, revistas, partituras y grabaciones.

El Centro cuenta con una revista, *Heterofonía*, que es el órgano de publicación de las investigaciones del Centro, y que publica artículos de música, musicología y crítica musical. Fue fundada en 1968 por Esperanza Pulido, pianista, profesora e investigadora, que durante un tiempo se hizo cargo de su producción y financiamiento. De 1980 a 1987, la revista fue patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música, y desde 1989 ha sido la revista oficial de investigación del CENIDIM. A lo largo de sus más de 40 años, *Heterofonía* ha presentado un conjunto panorámico de gran amplitud y diversidad sobre temas de investigación musical, entre los cuales destacan la musicología histórica, el análisis de autores y obras, la historiografía y la pedagogía musical y la relación de la música con diversas disciplinas y medios de comunicación e información actuales. Los contenidos de la revista han tenido un énfasis (no excluyente) en la música mexicana e iberoamericana de todas

¹³ Esta sección está basada en la información proporcionada por el actual Coordinador de Investigación, José Luis Segura Maldonado, y en buena medida, está publicada en su capítulo: "La Coordinación de Investigación del CENIDIM: sueños que se vuelven ideas, que se concretan en proyectos, que se materializan en investigaciones, ¿Qué trascienden?", en el libro *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*, Yael Bitrán Goren, Luis Antonio Gómez y José Luis Navarro (coords.), México, CENIDIM/INBA, 2016, pp. 75-90.

las épocas y orígenes. Aparte de sus artículos de fondo, la revista ha publicado documentos y partituras, muchas veces en primera edición y como fruto del trabajo de sus colaboradores. Recientemente la revista completa puede leerse y descargarse en la página de *INBA digital*.¹⁴

Entre los libros publicados por el Centro están los siguientes estudios sobre músicos mexicanos: *Salvador Contreras: vida y obra*; *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*; *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*; *El sonido de lo propio José Rolón (1876-1945)*; *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*; *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*; *Carlos Chávez. Un constante renacer*; *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogos*; *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*; *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*, entre otros. También se han publicado investigaciones etnomusicológicas como *Antología poética del son huasteco tradicional o Cancionero del Cuarteto Coculense. Sones Abajeños*. En el rubro específico de catálogos y fuentes documentales se encuentran: *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*; *Catálogo de manuscritos musicales del archivo Zevallos Paniagua. Obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua o Archivo musical de la Catedral de Oaxaca*.

En los años 90 hubo un activo programa de grabaciones en discos compactos (antes en LP) que ha declinado notablemente en la última década debido a restricciones en el presupuesto. Entre estas valiosas grabaciones, que abarcan tanto la música de las regiones como la de concierto de distintos periodos, se encuentran: *Confites y Canelones. Música de Navidad*; *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*; *Manuel Enríquez. Los cuartetos de cuerdas*; *Salvador Contreras. Música de cámara*; *Candelario Huízar. Música de cámara*; *Mario Lavista. Reflejos de la noche*; *Joaquín Gutiérrez Heras. Música de cámara*; *Federico Ibarra. Diez años de música de cámara (1982-1992)*; *Alejandro Corona toca a Mario Ruiz Armengol o José Rolón. Música de cámara*.

Otra línea de publicación del Centro han sido los facsimilares de textos fundacionales de la historia de la música, de la crítica musical y de la investigación musical, hoy agotados, que en estas ediciones llegan a nuevas generaciones de investigadores. Por ejemplo, de la primera historiadora de la música en México, Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, publicado originalmente en 1917 y *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, original de 1921; del insigne investigador y folclorólogo Ruben M. Campos, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, original de 1925; *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, original de 1930, y revistas como *La armonía (1866-1867)*, *Gaceta musical (1928)*, *Cultura musical (1936-1937)*, *Nuestra música (1946-1953)* y *Música. Revista mexicana (1930-1931)*.

En cuanto a partituras, la colección más longeva y extensa del Centro, como mencionamos, es la serie *Tesoro de la Música Polifónica en México*.

¹⁴ Información obtenida de la página web del CENIDIM, <http://www.cenidim.bellasartes.gob.mx/publicaciones-1/heterofonia.html> (Consultada el 28 de junio de 2016).

Estos libros son una colección de música mexicana de la época colonial proveniente de catedrales, conventos y archivos privados. Los investigadores del CENIDIM se encargan de transcribir y hacer los estudios introductorios que las acompañan. El tomo I del *Tesoro*, editado en 1952, contiene obras del Archivo del Convento del Carmen, en San Ángel, México, D. F., transcritas por Jesús Bal y Gay, con prólogo de Carlos Chávez. Asimismo el Centro ha editado numerosas partituras de compositores del siglo XIX, entre muchas otras: *Canciones para voz y piano* de Melesio Morales, *Obras para piano* de Tomas León y el *Cuarteto número 1*, de Cenobio Paniagua. Y del siglo XX y XXI se han publicado obras de autores mexicanos como Salvador Contreras, Federico Ibarra, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz y Arturo Márquez, entre muchos más.

Los trabajos que se llevan a cabo en el CENIDIM han redundado en un mejor conocimiento y divulgación de la música de México en el país y en el extranjero. Los estudios monográficos sobre compositores han dado a conocer información inédita sobre su vida y obra, y han posicionado a nuestros investigadores como los especialistas en estos autores en México y el extranjero. Los catálogos sobre estos u otros compositores, así como las obras musicales publicadas, han permitido identificar gustos, tendencias, influencias y tradiciones en la música en México, y han dado paso a que músicos nacionales puedan conocer, interpretar y difundir esta música, que de otro modo yacería inerte en colecciones personales, archivos o bibliotecas.

LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN OTROS ESPACIOS

La investigación musical en México se ha expandido en las últimas décadas. A continuación realizaremos un breve recorrido por algunas instituciones a lo largo de la República mexicana que, además del CENIDIM, realizan investigación musical, ya sea a través de la educación nivel de grado (licenciatura en etnomusicología y musicología), o de posgrado (maestría y doctorado en música, con especialidades en cognición, composición, dirección, educación etnomusicología, musicología, tecnología y teoría), o en centros especializados de investigación y documentación, con enfoques específicos de trabajo.

La más antigua de dichas instituciones es el Conservatorio Nacional de Música de México, inaugurado el 1 de julio de 1866; es sin duda una de las instituciones fundacionales de México como nación independiente. Fue fundado por la Sociedad Filarmónica Mexicana que, en sus inicios, le dio su nombre: Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, y se constituyó a partir del modelo del *Conservatoire de Musique et Declamation* de París y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Más adelante modificó ligeramente su nombre a Conservatorio de Música y de Declamación de la Sociedad Filarmónica Mexicana y, en 1876, se nacionalizó convirtiéndose en el Conservatorio Nacional de Música. A lo largo de su historia, el Conservatorio ha tenido 36 directores y ha estado ubicado en diversas sedes, pero desde 1949 está alojado en un inmueble, obra del arquitecto Mario Pani, en el poniente de la Ciudad de México. Actualmente, el Conservatorio ofrece 24 licenciaturas en los diferentes instrumentos musicales, así como composición, educación musical, y desde luego, musicología.

El Conservatorio de las Rosas, ubicado en la ciudad de Morelia, Michoacán, también imparte la carrera de musicología. Como institución dedicada a la enseñanza de las artes, se puede decir que es el primer conservatorio fundado en América. El inmueble que lo acoge fue un convento dominico consagrado a Santa Catalina de Siena, fundado en 1595, y convertido en 1743 en el Colegio de Santa Rosa de Santa María, donde se instruía a niñas y mujeres huérfanas. En 1933, bajo la dirección de Miguel Bernal Jiménez, se transformó en la Escuela Superior de Música Sacra de Morelia, y en 1945, por iniciativa del propio Bernal, se estableció como Conservatorio de las Rosas.

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), principal centro de educación superior del país, se localiza la Facultad de Música, que imparte desde hace casi 30 años la licenciatura en etnomusicología. El 7 de octubre de 1929 fue creada la Escuela Nacional de Música, recientemente ascendida a Facultad, justo en el mismo año en que la Universidad Nacional obtuvo su autonomía, surgida como una escisión del Conservatorio Nacional. En ese año, la Escuela Nacional de Música, se instaló en la Casa de los Mascarones. Aunque durante algunos años se integró a la Facultad de Filosofía y Bellas Artes, finalmente se instaló en su sede actual, al sur de la ciudad. Justamente en esa época de mudanza, se oficializó el plan de estudios de la licenciatura en etnomusicología.

La licenciatura referida cuenta con un plan de estudios de cuatro años y tiene el objetivo de formar investigadores que sean capaces, primordialmente, de asimilar el lenguaje musical de tradición occidental, antigua y moderna, a partir de herramientas metodológicas sólidas y del desarrollo de una actitud reflexiva y crítica, con el fin de contribuir a la preservación y desarrollo del patrimonio cultural de México y del mundo. En lo tocante a programas de posgrado, la Facultad cuenta desde hace 12 años con un programa de maestría y doctorado, para diversas áreas de conocimiento de la música: cognición musical, composición, educación musical, etnomusicología, interpretación, musicología y tecnología musical.

Asimismo, la Universidad Veracruzana, con sede en la ciudad de Xalapa, tiene un programa de maestría en música, mucho más joven, donde se otorgan títulos en musicología, composición, dirección (de orquesta y coral) y teoría de la música. Esta institución fue fundada el 11 de septiembre de 1944.

En un intento similar, se creó la Universidad de Guanajuato, el 25 de marzo de 1945. Su primera sede fue el hospicio de la Santísima Trinidad, que data de 1732. Esta institución tiene una oferta académica muy amplia, que incluye un programa de doctorado en musicología, el cual se caracteriza por llevarse a cabo en convenio con la Universidad Autónoma de Madrid, cuyos profesores realizan visitas periódicas para dirigir seminarios de investigación con los alumnos guanajuatenses.

Ya en el campo profesional de la investigación, existen diversas instituciones que respaldan cuerpos académicos para realizar proyectos de trabajo especializados en artes y concretamente en música. Por ejemplo, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Esta entidad vio su origen en 1935,

con el nombre de Laboratorio de Arte, y fue fundado por el historiador Manuel Toussaint, con la misión de estudiar la historia, la teoría y la crítica del arte. El Instituto colabora con la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución, para formar investigadores a nivel de posgrado, a partir del desarrollo de diversos proyectos académicos, que se difunden a través de coloquios, cursos, conferencias, diplomados, seminarios y, particularmente, las publicaciones del propio instituto, como es el caso de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, su órgano editorial.

Por otra parte, en 2006 se creó el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), que se encuentra en Morelia, Michoacán, como una iniciativa de lo que entonces era el CONACULTA, el Centro Nacional de las Artes y la Secretaría de Cultura de Michoacán. El CMMAS se define como un centro de investigación, experimentación y desarrollo de proyectos sonoros, que abre un espacio tecnológico-musical para la creación, reflexión y aprendizaje de la música contemporánea. En esta institución se realizan diplomados, seminarios y cursos que convocan a los creadores y a los intérpretes interesados en la vanguardia musical dentro y fuera del país.

En la península de Yucatán se encuentra la Escuela Superior de Artes de Yucatán, que aloja tres centros de investigación: el Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán (CINEY), el Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales (CRIDDM) y el Centro de Investigación en Artes Visuales (CINAV). De esta manera, la ESAY busca recuperar la memoria de la producción cultural de la región, a partir del acopio, conservación, preservación y clasificación de documentos; así como de la publicación de los productos que resultan de estas labores.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La investigación musical en México se acerca ya a un siglo de realizarse de manera sistemática. El Estado ha sido un promotor constante de este importante quehacer. A través del CENIDIM se han organizado múltiples actividades de investigación, intercambio y difusión que han permitido una mayor comprensión de la música mexicana, y su diseminación en la sociedad a nivel nacional e internacional. Asimismo, se han generado una gran cantidad de publicaciones que van iluminando un área del conocimiento de la que, sin duda, aún falta mucho por hacer. Diversas dificultades, entre ellas un presupuesto limitado, que se ha visto mermado aún más por diversas crisis económicas por las que ha atravesado el país, han puesto freno a ciertos proyectos e iniciativas. A pesar de ello, es imperativo reconocer que México ha sido privilegiado en la creación y mantención de un área de investigación musical y artística, permanente generadora de conocimientos en un campo fértil.

Desde 1995, el CENIDIM se mudó al recién estrenado Centro Nacional de las Artes (CENART), junto con los otros tres Centros de Investigación Artística del INBA: CENIDID (Danza), CITRU (Teatro) y CENIDIAP (Artes Plásticas), lo cual ha propiciado una mayor cantidad de proyectos interdisciplinarios. En el contexto del CENART, el CENIDIM ha podido llevar a cabo actividades de difusión, como exposiciones para un público más amplio gracias a la in-

fraestructura con la que éste cuenta. En las exposiciones que se han organizado, los asistentes han podido familiarizarse con las actividades que realizan los investigadores musicales y acercarse a materiales de gran interés y belleza que el CENIDIM resguarda y que forman parte de su acervo. Entre estos materiales hay partituras desde la época colonial a nuestros días, instrumentos musicales de diversas partes del país y del mundo, libros, revistas, cartas, fotografías, diplomas, medallas, cuadros, entre muchos otros. El acervo está formado por 42 colecciones documentales resguardadas en el Centro mismo, en la Biblioteca de las Artes y en la Fonoteca Nacional. Entre las actividades que cotidianamente organiza el CENIDIM se encuentran charlas, conferencias, talleres, cursos, seminarios, congresos y diplomados, que han acercado a todo tipo de públicos, tanto generales como académicos especializados, al conocimiento que cotidianamente se genera en el Centro y que se ve enriquecido con su interacción con otras personas e instituciones. Particularmente fructífera ha sido la relación con la Fonoteca Nacional que en la actualidad resguarda la mayor parte del acervo sonoro de gran valor histórico que pertenece al CENIDIM; la Fonoteca transfiere las cintas de carrete abierto y otros soportes antiguos a formato digital y preserva en condiciones óptimas los materiales en bóvedas especiales. Asimismo hemos tenido fructíferas colaboraciones con instituciones y organizaciones internacionales como Ibermúsicas, La Universidad Nacional de la Plata en Argentina, la Universidad Alberto Hurtado en Chile, las organizaciones RILM, RIPM; RIDiM y RISM, la International Musicological Society y la ARLAC, y nacionales como el Conservatorio de las Rosas, el Conservatorio Nacional, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Zacatecas, la Escuela Superior de Artes de Yucatán, el CMMAS, entre muchas otras.

Varias tareas se perfilan por delante, entre ellas, la de establecer vínculos más estrechos entre los países del continente para efectuar proyectos multinacionales que nos lleven a comprender mejor nuestras músicas en su contexto internacional. No debemos olvidar que el estudio de la música permite un mayor entendimiento de los factores que intervienen en la construcción de la identidad, la función y el mantenimiento de la memoria, así como la importancia de la preservación y conservación del patrimonio musical.

Salvadas nuestras diferencias, son muchos más los factores en común que nos unen a nivel continental, y los retos que enfrentamos pueden ser abordados con mayor eficacia si trabajamos en comunicación e intercambio interamericano, generando sinergias y conocimientos compartidos que enriquezcan y generen valor de fondo compartido.

CONSERVATORIO DE LAS ROSAS

El Conservatorio de las Rosas que tengo el honor de presidir, es una de las más importantes instituciones mexicanas de educación musical, con sede en la ciudad de Morelia, Michoacán. Es una Asociación Civil sin fines de lucro. Ofrece más de 20 licenciaturas y el único bachillerato en música y humanidades del país. Además cuenta con un campus de formación básica, que alberga formación en kínder, primaria y secundaria. Su misión: *educar a través de la música*. De modo que sus egresados de los niveles básicos no necesariamente se dedicarán a la música, pero serán sin duda públicos bien formados. Sin embargo, algunos de los estudiantes transitan desde el nivel básico, en el kínder, hasta su formación profesional.

En tanto Asociación Civil, tiene independencia jurídica y no depende por tanto de ninguna instancia gubernamental. Es autosuficiente en un 90 por ciento. El 10 por ciento restante se obtiene de fondos públicos. El Conservatorio ha contado para su desarrollo, de manera permanente, con el apoyo de la ahora Secretaría de Cultura (antes CONACULTA).

El origen del Conservatorio de las Rosas hunde sus raíces en el Colegio de Santa Rosa de Lima, fundado en el año de 1743. El Conservatorio resguarda hoy el tesoro mayor del colegio, el Archivo Musical que contiene importantes partituras novohispanas del siglo XVIII.

Ya en el siglo xx, en el año de 1950, el Conservatorio fue fundado en su forma jurídica actual. Varios personajes fueron fundamentales en ese proceso. Uno de ellos, el ideólogo del proyecto y su principal defensor durante varias décadas, fue el clérigo José María Villaseñor. Él fundó el coro de niños de la Catedral de Morelia, de donde saldría Miguel Bernal Jiménez como un talento notable. El padre Villaseñor lo envió a estudiar al Vaticano al final de la década de los veinte, y Bernal regresó al terminar sus estudios para reforzar con un impulso sin precedentes el desarrollo del Conservatorio.

Hay muchos otros músicos importantes para el desarrollo del Conservatorio. Entre ellos es indispensable mencionar el nombre de Romano Picutti, fundador del coro de los Niños Cantores de Morelia, quien renunció a su cargo como director de los Niños Cantores de Viena para venir a México. Creó un proyecto internacional que aún existe. El coro ha grabado numerosos discos a través de su historia. Picutti generó además una tradición coral que llega hasta nuestros días. Uno de sus discípulos más brillantes, quien a su vez aportó sus conocimientos a la institución con grandes resultados, fue el director Luis Berber.

Otro más, el pianista y compositor alemán Gerhart Muench. Por más de tres décadas convirtió al Conservatorio en uno de los principales centros de formación musical, sitio que conserva hasta ahora.

Los discípulos de Miguel Bernal Jiménez fortalecieron al conservatorio luego de la muerte del maestro. Entre ellos: Bonifacio Rojas, Rubén Valencia, Domingo Lobato y Jesús Carreño.

* Compositor, Director y Musicólogo. Rector del Conservatorio de las Rosas.

En los años 90, el Conservatorio vivió un proceso de modernización que encabezó como rector de la institución el gran director Eduardo Mata, quien estableció las bases del Conservatorio de hoy. A ese proceso se sumaron el violonchelista Carlos Prieto y el escritor y gestor cultural Rafael Tovar y de Teresa. El Conservatorio de las Rosas entra al siglo XXI como una institución líder, que rompe récords en graduados exitosos que ocupan sitios prominentes en la vida musical del país (tanto en las orquestas como en las instituciones educativas, tanto en la gestión cultural como en la interpretación de la música contemporánea). Por ejemplo, el organista de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, Jesús López, es egresado del Conservatorio de las Rosas.

La violista rusa Gellia Dubrova, durante el último cuarto de siglo, crea la mejor escuela de cuerdas que ha tenido México en toda su historia educativa.

La planta de maestros está formada por una mezcla de numerosos maestros extranjeros (rusos, cubanos, italianos) y de maestros mexicanos formados en México (muchos de ellos en la propia institución), y en algunas de las escuelas más prominentes del orbe.

Rodrigo Neftalí López, al frente de la cátedra de cuerdas, encabeza una generación de jóvenes guitarristas que han obtenido los principales reconocimientos del país en los más importantes concursos, y muchos de los más importantes a nivel internacional.

El trompetista Alexander Freund ha formado una generación de los más importantes trompetistas. La cátedra de composición es líder en la formación de compositores que hoy ocupan espacios de enorme reconocimiento.

El Conservatorio de las Rosas, hoy vive una plenitud de resultados que, en conjunto con otras instituciones hermanas, van convirtiendo a la ciudad de Morelia en una de las capitales musicales de México.

Su segundo campus, que alberga la educación básica, es una construcción moderna, creación del arquitecto José Moyao, y es uno de los nuevos tesoros morelianos.

Su primer campus, sede del antiguo Colegio de Santa Rosa, es patrimonio de la humanidad, y una de las más bellas construcciones de la ciudad.

Un comentario especial requiere el archivo histórico de la institución. Fue organizado y *descubierto* por Miguel Bernal Jiménez, quien realizó un concierto con sus obras en el año de 1937. Bernal publicó un catálogo que durante muchos años representó un modelo en la materia. Ese catálogo y el concierto fueron pioneros en el redescubrimiento y en la valoración del pasado musical novohispano. Fueron modelo y estímulo de los trabajos de investigación posteriores, que tienen una culminación histórica con la publicación del libro *Music in Mexico*, del musicólogo norteamericano Robert Stevenson.

El archivo hoy tiene un sitio de honor en las instalaciones del Conservatorio, y está resguardado con todas las condiciones profesionales de conservación de archivos. Está digitalizado y abierto a la consulta profesional sin restricciones.

El Conservatorio de las Rosas ofrece la única licenciatura en musicología que hay en México, y muchos de sus estudiantes han abordado en sus investigaciones profesionales temas concernientes al archivo histórico de la institución. Entre ellos cabe destacar los siguientes:

Violeta Carvajal Ávila:

José Gavino Leal: un maestro de capilla

Tradiciones musicales en la catedral de Morelia en el siglo XVIII

Salvador Ginori:

Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán

Angélica Guerrero:

El órgano histórico en Michoacán: aspectos documentales

El repertorio de la Catedral de Morelia

Édgar Calderón:

Villancicos de Gregorio Remacha en el Colegio de Santa Rosa

Gergorio Bartolomé Remacha

Villancicos del siglo XVIII en el Colegio de Santa Rosa: estudio y edición crítica

Abilene Cuevas Guajardo:

Catálogo de la música sacra del archivo del Colegio de Santa Rosa

Gladys Andrea Zamora:

Tomás de Ochando: estudio de las misas conservadas en Valladolid

Odel Herrera Paredes:

Los instrumentos musicales presentes en las fuentes del archivo de Santa Rosa

Si consideramos el trabajo de las cátedras de composición y musicología conjuntamente, puede observarse cómo la institución trabaja en la proyección hacia el futuro tanto como en el reconocimiento a los grandes tesoros de su historia.

INVESTIGACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

El programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM cumplió recientemente sus primeros 10 años de vida, circunstancia propicia para hacer un recuento de logros y oportunidades de desarrollo. El planteamiento de origen, un programa interdisciplinario que permite el estudio de la música desde perspectivas mixtas, científicas, tecnológicas, humanísticas y artísticas, es sin duda osado y único en su especie en el ámbito hispanoamericano. Incluye no menos de siete campos de conocimiento como salidas específicas a nivel de maestría y doctorado: Cognición musical, Tecnología musical, Etnomusicología, Musicología, Educación, Composición, e Interpretación. El reto era mayor, sobre todo para una planta docente reducida y con pocos vínculos entre sí. A nivel individual, la producción científica de los académicos del programa es considerable. A nivel colectivo, sin embargo, hay mucho por hacer. Es más urgente que nunca el diálogo con colegas del ámbito hispano para generar redes de investigación, pues las experiencias y los intereses que compartimos son muy cercanos. Las bases institucionales están dadas: tanto la UNAM como el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), han sido en extremo generosos con el programa, haciendo posible la movilidad internacional de los alumnos así como la visita frecuente y regular de docentes invitados de altísimo nivel. Pero falta comunicación y eventuales convenios para fomentar el intercambio de conocimientos y lograr mayor reciprocidad con nuestros pares hispanoamericanos.

¿De dónde viene el afán investigativo musical en la UNAM? Hagamos un poco de historia.

Con motivo de la inauguración de cursos, el 7 de octubre del 1929, el entonces director de la recién fundada Facultad de Música de la Universidad Nacional, expuso el objetivo de la nueva institución: “ampliar, robustecer y definir en un orden racional, la educación artística e intelectual de los músicos mexicanos”. La Facultad nacía en medio de una acalorada polémica y de ninguna manera había consenso en cuanto a su justificación. Tenía muchos enemigos incluso dentro de la UNAM, desde aquellos que acusaban redundancia respecto de los objetivos y las prácticas de otras instituciones de enseñanza musical de la ciudad, hasta los que se resistían a la inclusión de las artes en el marco científico que caracterizaba a la Universidad.

El acercamiento teórico a la interpretación y creación musical no se logró en esos primeros años. Más bien, perduraron los usos y costumbres del viejo modelo conservatorio. Fue apenas en 1968 que la entonces denominada Escuela Nacional de Música estuvo en posibilidad de ofrecer licenciaturas en música. Si bien el perfil de estas licenciaturas seguía teniendo una resonancia típicamente conservatoriana, había dos carreras “técnicas”, no conservatorianas: la de “Músico escolar” y, paradójicamente, otra que en realidad no era técnica y que finalmente abría la pauta para un estudio de corte más científico: la de “Folklorista en música”, dedicada a la investigación sistemática de la música étnica. En ese momento, la carrera de “Folklorista”, por ejemplo, contemplaba una “Introducción al Estudio de la Antropología” y un

* Coordinador del Posgrado en Música, UNAM.

curso de “Etnografía y etnología de México”, materias que, sin embargo, se cursarían, no en la Escuela, sino “de acuerdo con el Instituto Nacional de Antropología”. Estos nobles propósitos, en este momento más representativos de un deseo que de una realidad, se tornarían verdad más adelante, en la creación de una Licenciatura en Etnomusicología, vigente hasta hoy, y paradójicamente la única licenciatura del ámbito de investigación con la que cuenta la hoy nuevamente denominada Facultad de Música.

Ello no quiere decir que no fuera perceptible la inquietud por ampliar el campo de la investigación más allá de la etnomusicología entre los académicos de la Facultad. Esta inquietud tomó forma concreta (y sumamente exitosa), en la fundación del Seminario de Semiología Musical. Éste merece mención especial, porque en su calidad de grupo de investigación colectiva, no ha sido superado hasta hoy. El Seminario surgió por iniciativa de Rubén López-Cano y Susana González Aktories, y fue coordinado por esta última y por Gonzalo Camacho. Entre los participantes asiduos estaban profesores de etnomusicología, composición, psicología, literatura, biología, historia del arte, artes plásticas y danza. A la par del proceso de autoformación de profesores, investigadores y alumnos así como del trabajo sistemático de investigación colectiva –el Seminario se mantuvo activo, y con sesiones semanales, durante 13 años– se organizaron numerosos cursos extraordinarios, coloquios anuales, charlas, conferencias magistrales y dos diplomados. El Seminario tuvo un decidido perfil internacional, con reconocimientos del *International Research Project on Musical Signification*. Gracias al apoyo institucional, contó entre sus invitados e interlocutores a Robert Hatten, David Lidov, Raymond Moneille, Jean-Jacques Nattiez, Phillip Tagg, Eero Tarasti, Francois Delalande, Francois-Bernard Mâche, Erkki Pekkilä, Jean-Marie Jacono, Juan Miguel González Martínez, Alejandro Madrid y Siglind Bruhn, entre otros.

Cumplió cabalmente con su objetivo de formación de grupos de especialistas en el área de semiología musical, el apoyo y fomento de investigación individuales con enfoque semiótico, la concreción de proyectos de investigación grupal de campo, y la conformación de un acervo bibliográfico de semiología musical. Devino también en la publicación de una antología de textos fundacionales *Reflexiones sobre Semiología Musical* (Susana Gonzalez Aktories y Gonzalo Camacho, eds.), traducidos al español, así como en artículos y numerosas tesis, en las que se percibe la huella de esta experiencia.

Durante este periodo –los años 90 del siglo pasado–, hicieron sentir su presencia individual algunos académicos, cuyo trabajo de investigación asumió forma concreta en algunos libros, publicados de modo intermitente y casi fortuito por la entonces Escuela Nacional de Música:

- Gustavo Delgado Parra: *Órganos históricos de la catedral de México*.
- José Antonio Guzmán: *La adoración de los Reyes y Los órganos gemelos de la Catedral Metropolitana de México*.
- Velia Nieto: *El piano del siglo xx*.
- Evguenia Roubina: *El responsorio “Omnes Moriemini...” de Ignacio Jerusalem*.
- Roberto Kolb: *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras* (autor), *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión* (editor).

A éstos se suma la iniciativa de Julio Estrada, para publicar una traducción del libro de Kyle Gann, *La música de Conlow Nancarrow*.

Sobra decir que la investigación musical es connatural a una facultad universitaria, y que la publicación de lo investigado debe considerarse consustancial a ésta. La necesidad de ampliar el número de publicaciones y de ordenarlo por categorías condujo recientemente a la reorganización del departamento editorial, incluyendo el desarrollo de un nuevo reglamento, así como la instauración de ámbitos especiales para la publicación de libros y revistas dentro del nuevo Repositorio de la Facultad de Música, que pretende difundir tanto en formato digital como físico.

Puede afirmarse, sin embargo, que el rezago de la Escuela en cuanto a su componente de investigación, dio un giro total cuando, en 2004, se gestó del Programa de Maestría y Posgrado en Música. Éste dio pie también al ascenso de categoría de la Escuela a Facultad. Para lograrlo, había que demostrar el trabajo de los investigadores, mismo que resultó ser sumamente prolífico. Hubo que tomar conciencia de esta riqueza quasi oculta y construir con base en ella. Esta primera revisión, condujo primero que nada a la definición de campos de conocimiento, y dentro de éstos, a la identificación o propuesta de líneas de investigación. Este proceso se dio en dos momentos distintos, en 2004, cuando se fundó el Posgrado, y en 2010, cuando se le revisó por primera vez.

PRIMERAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Si bien la descripción de las líneas vigentes se puede consultar en el portal de nuestro programa, cabe mencionarlas aquí de paso. Así, se propuso el fomento de investigación en el campo de conocimiento de la Cognición musical, estudiando el *Mapeo de función cerebral relacionada con actividad musical* o los *Modelos neurocognitivos de la escucha e interpretación musicales*. En el campo de la Creación, además de la *poética musical*, se propusieron temas como los *medios de producción sonora y su relación con el proceso creativo* o *procesos interdisciplinarios de creación musical*. En la Educación musical, se plantearon temas un tanto generales, como *Didáctica de la música y estrategias de aprendizaje*, *la Filosofía de la educación musical* o la *Psicología educativa enfocada a estudios de motivación estudiantil y docente*, que no distinguen claramente entre disciplina o campo de conocimiento y línea de investigación (un problema generalizado en la UNAM). En el campo de la *Interpretación*, se percibe, por una parte, un afán por prestarle a dicha práctica una base científica mediante una propuesta de teoría y metodología, y por otra enfoques alternos, como la inserción de la interpretación en el campo de los *estudios de performance*. Esta dicotomía entre abordajes tradicionales y de apertura disciplinaria se observa también en las líneas establecidas para la musicología: frente a la música novohispana, la música del renacimiento o el nacionalismo musical como objetos de estudio de una musicología histórica, asoman en el Programa tímidamente los estudios de género o enfoques sociológicos. No obstante, en el plan de estudios de esta disciplina, las “Nuevas corrientes en la musicología”, seminario obligatorio, se ganan ya un lugar como espacio formativo, y se incluye también de forma

obligatoria, un seminario de historiografía, que además pretende trascender el ámbito de lo mexicano, abarcando el latinoamericano. La descripción de líneas de investigación en el campo de la Tecnología en el Programa, *Acústica de los instrumentos musicales* o tecnología aplicada a la música es, también, limitada. Las líneas de investigación, tanto en tecnología como en musicología han sido radicalmente rebasadas por los propios alumnos, con proyectos innovadores de composición apoyada en tecnología de punta, o ésta como gestadora de productos creativos. Aunque con reticencia de algunos, en musicología no está ya vetado el estudio sociológico o performativo de un Lang-Lang o de los bocineros del Metro de la Ciudad de México. Las tesis de los alumnos que se incluyen en la versión digital de esta presentación, atestiguan cierta coincidencia con estas líneas, pero en el fondo las rebasan.

Es evidente que dicho recuento de líneas de investigación especificadas en el actual Programa merece una actualización. Debe asumirse que, más que reflejo de una realidad investigativa, se trató más de la expresión de deseos que de realidades investigativas, porque nuestro entorno, como el de la investigación más allá de la UNAM, padece de una limitación básica: de modo eminente, la investigación musical se realiza de manera individual, no grupal ni transversa. Esta característica, sin embargo, comienza a cambiar, en buena medida en respuesta a la exigencia de los investigadores jóvenes y de los investigadores invitados del ámbito internacional, así como los intereses de los propios alumnos.

Es por eso que parece pertinente enfocarnos ahora más bien en aquellas líneas de investigación que, como en su momento el de Semiología Musical, comienzan a operar de manera más pública y dialógica en estos momentos.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN VÍAS DE CONSOLIDACIÓN

ICONOGRAFÍA MUSICAL NOVOHISPANA

En el año 2006, el Posgrado en Música incorporó la iconografía musical en su plan de estudios, para proveer a los investigadores en ciernes de herramientas para la realización de estudios centrados en el ámbito local y delimitados cronológicamente, a través del seminario de Iconografía Musical Novohispana. En el desarrollo de estas actividades académicas han tomado parte estudiantes de Maestría y Doctorado en Música que han recurrido al estudio de fuentes iconográficas para enriquecer sus propuestas de titulación; profesores de la Facultad de Música que se han servido de esos recursos en sus labores de docencia e investigación, y alumnos de la Licenciatura en Música (UNAM), para quienes el acercamiento al campo de la iconografía musical resultó ser un importante impulso para la iniciación temprana a la investigación.

Diseñados en atención a diversas y complejas problemáticas de estudio del arte del pasado y ubicado en la intersección de diferentes ámbitos y campos disciplinarios, los seminarios de Iconografía Musical e Iconografía Musical Novohispana contribuyen a responder a algunas de las necesidades esenciales de desarrollo del saber humanístico y artístico de México, tales como: la

formación de cuadros de investigadores en el campo señalado, la generación de la conciencia sobre el valor cualitativo y cuantitativo de la iconografía musical novohispana, la sistematización de un método de investigación propio de iconografía musical y, no por último, la adquisición del estatus disciplinario del que actualmente carece su estudio en México y en el mundo.

El estudio de las fuentes de iconografía musical ha sido uno de los puntos de enfoque del libro *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, de Evguenia Roubina que, publicado en 1999, en 2001 fue galardonado con el Premio Robert Stevenson. En 2009 se llevó a cabo el *I Coloquio Nacional de la Iconografía Musical Novohispana*, que se ha realizado de manera ininterrumpida hasta el año 2015 (siete emisiones). En 2012 se llevó a cabo el *I Congreso Latinoamericano de Iconografía Musical* (con dos emisiones hasta ahora). De 2011 a 2014 se desarrolló el proyecto de investigación financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT/UNAM). Actualmente sigue desarrollándose la base de datos Iconografía Musical Novohispana, generada en dicho proyecto, que cuenta ya con casi 500 registros. En 2014 se fundó la revista *Cuadernos de Iconografía Musical*, en formato impreso y virtual, que tiene ya tres números publicados y puede consultarse en la red²⁰.

ENFOQUE RITUAL Y DIALÓGICO EN EL ESTUDIO DE LAS MÚSICAS ÉTNICAS

Destaca en primer lugar el heredero de las viejas prácticas de folklorología, concepto hoy vetado: es la Etnomusicología el campo que más graduados, y de buen nivel ha aportado. Naturalmente se infieren muchas líneas de investigación de las tesis sometidas, pero vale la pena detenerse en dos, que conceptualmente ponen esta disciplina en la vanguardia latinoamericana.

Música y ritual, se declara en el Programa, aborda la relación de la música y el ritual en las diversas culturas y en las diferentes épocas históricas. Se parte fundamentalmente de revisar la importancia de la ritualidad en el recorrido antropológico de la humanidad, y del papel que ha desempeñado la música en este proceso. En este sentido, y por las características fenoménicas del propio ritual, se aborda el estudio de las prácticas musicales, dancísticas y escénicas como parte de un performance.

La línea de la *Etnomusicología dialógica* se caracteriza por practicar una investigación dialógica-crítica que implica un trabajo descolonizado, colaborativo e intercultural. Este enfoque parte de cuestionar el posicionamiento del saber musical occidental y sus relaciones asimétricas y etnocéntricas frente a otros saberes musicales. En este sentido, se propone establecer un diálogo de saberes como el eje de la construcción de conocimientos, de interpretaciones y de una praxis social conjunta.

MÚSICA Y MIGRACIÓN

El fomento a la investigación colegiada tiene su mecanismo más eficaz en la organización de Coloquios. Uno de ellos, encabezado principalmente por

²⁰ (<http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM>)

la docente e investigadora de nuestro Posgrado, Consuelo Carredano, se denominó *Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de México, Iberoamérica y El Caribe*, e incluyó a una veintena de estudiosos provenientes de España, Cuba, Brasil, Uruguay, Perú y del país anfitrión.²¹

El objetivo del Coloquio fue proponer un espacio de reflexión y debate en torno a las dinámicas recíprocas de transformación, que se establecen en el medio cultural-musical receptor, con la llegada de los exiliados o migrantes. La discusión partió del análisis de estos procesos en el ámbito de la composición e interpretación, la elaboración de trabajos musicológicos y críticos, la enseñanza, la difusión y la creación o desarrollo de espacios para la música. Tal y como fue señalado en el discurso inaugural:

Los estudios sobre las migraciones que tienen consecuencias en el ámbito de la música han sido escasos y marginales, tanto en el campo de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, como de la Musicología. Una excepción a tener en cuenta es el desarrollo teórico que muestran los estudios sobre los aportes de las culturas africanas a la música del Continente, aunque debido a su magnitud todavía resulta insuficiente. Ante esta escasez, se impone tomar en cuenta de la manera más amplia el fenómeno de la migración, para aterrizarlo en los aspectos específicos. Esto significa dirigir la mirada hacia las grandes y pequeñas migraciones, hacia lo transnacional y lo nacional, y hacia lo permanente y lo transitorio. Todos los tipos de migración impactan y los estudios sobre este fenómeno deben construirse a partir de todas las posibilidades.

Tomando en cuenta los intereses manifestados a través de las ponencias recibidas se propusieron varios ejes sobre los cuales se consideró importante realizar un intercambio de ideas:

- 1) Procesos de apropiación y reconfiguración de identidades en el espacio de recepción.
- 2) Aportes culturales al espacio receptor.
- 3) Resignificación de las músicas que forman parte del proceso migratorio.
- 4) Aspectos de la resistencia cultural en el exilio.
- 5) Vínculos culturales entre el lugar de origen y el receptor.

Está en puerta la publicación de una selección arbitrada de las aportaciones a este congreso. Evidentemente, esta iniciativa debe entenderse como un primer paso en el desarrollo de esta línea de investigación.

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

En 2010, el Posgrado en Música organizó un primer Coloquio Internacional de Musicología, centrado en el tema de la relación entre la interpretación y dicha disciplina. Se manifestaba desde esa iniciativa una inquietud muy principal en un programa posgradual, en el que cohabitan intérpretes

²¹ La idea de organizar este Coloquio surgió del proyecto de investigación "Músicos y músicas del exilio republicano español en México. Procesos de transculturación, apropiación y re-construcción de identidades", cuya sede es el Instituto de Investigaciones Estéticas de la citada universidad, en el que participan, con el auspicio del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (UNAM/DGAPA), un grupo de académicos de México, Uruguay y España, con la colaboración de estudiantes mexicanos de licenciatura y posgrado.

y creadores, con técnicos y científicos. Si bien, a juzgar por las participaciones, en ese momento no se concebía todavía un enfoque no cientificista de la creación-interpretación, el tema estaba sobre la mesa.

Desde la práctica y la teoría, se consolida hoy gradualmente la convicción de que la investigación en artes no se limita a su teorización verbal y a una sistematicidad científica: “El conocimiento procesual fundamentado en acciones en las que se basa la actividad artística y el conocimiento tácito sensible, emocional, analógico, se resiste a ser representado por operadores lógicos. Pero no por eso tiene menos valor”, dice López Cano, quien forma parte de la planta de docentes invitados de modo regular al Programa. El punto de partida fundamental de la investigación artística es el reconocimiento de que el arte genera conocimiento, y que éste debe ser reconocido por sí mismo en suma al conocimiento que se genera mediante metodologías científicas tradicionales, manifiestas a través de la palabra.

En el PMDM, que incluye los campos de composición e interpretación, se han tomado iniciativas relevantes en pro del reconocimiento de la investigación artística, tales como la capacitación de los alumnos mediante la introducción de este enfoque novedoso en los Seminarios de Investigación y la impartición de conferencias y seminarios internacionales impartidos por especialistas en el tema como el Dr. Rubén López-Cano. Igual o más relevante es la creación de espacios audiovisuales, desde donde los profesores y alumnos pueden dar a conocer los procesos y productos de sus investigaciones artísticas. Así, junto al portal *Heptagrama*, en el cual los alumnos pueden publicar artículos relativos a sus investigaciones, se ha inaugurado el portal *Diálogos transversales*, que incluye un primer acervo de producciones audiovisuales de los alumnos.

El eje creación-investigación ha fomentado recientemente distintos proyectos enfocados en la música ruidista y al uso de herramientas tecnológicas libres. Asimismo ha abordado la problemática de las licencias autorales abiertas, de las tendencias estéticas derivadas de la tecnología digital, y en general de cuestiones relacionadas con el movimiento de Cultura Libre y su relación con el arte. Entre los proyectos actuales se cuentan el seminario de música libre Armstrong Liberado y el laboratorio de investigación de antropología musical denominado *La Oreja (in)culta*.²²

A estas iniciativas se suma el Seminario de Música Contemporánea, del grupo Onix, conformado por profesores del PMDM. Desde hace años, este seminario organiza encuentros públicos en los que artistas de los perfiles más diversos discuten su obra y procesos creativo-interpretativos. Si bien no se define en términos de investigación artística, es un ejemplo práctico y elocuente de este concepto.

El reconocimiento de la investigación artística trasciende los esfuerzos realizados por el PMDM hacia otros posgrados de humanidades y artes en la UNAM.

²² Referencias de Internet: <https://armstrongliberado.wordpress.com/>, <https://laorejainculta.wordpress.com/>, <http://elinstantedesisifo.net/>

Así, por iniciativa de la Coordinación de Estudios de Posgrado se ha conformado un grupo de trabajo interdisciplinario, encargado de afrontar críticamente los indicadores de evaluación científicos a los que instituciones públicas tales como el Conacyt en México, y sus pares sudamericanos, Colciencias (Colombia), CONICYT (Chile) y CONICET (Argentina), someten a los investigadores en humanidades, ciencias y artes. Es bien sabido que a los artistas se nos exige producción intelectual tradicional (libros, artículos, ponencias) y no se nos reconoce la producción artística en términos de aportación al conocimiento. El grupo aludido ha hecho recomendaciones fundamentadas para modificar los índices de evaluación, reconociendo los productos artísticos y la documentación de todo el proceso creativo-interpretativo.

NUEVAS PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN

SEMINARIO PERMANENTE DE ESTUDIOS DECOLONIALES EN MÚSICA

Como extensión de las investigaciones de varios docentes-investigadores y alumnos de Doctorado del PMDM ha surgido la iniciativa de conformar un seminario permanente de investigación, que se suma desde México a otras iniciativas latinoamericanas que abordan el estudio crítico de las prácticas musicales, desvinculando el conocimiento dominante y tradicional de criterios impuestos por la “matriz colonial de poder” (Mignolo). La necesidad de revalorar críticamente interpretaciones tradicionales ya institucionalizadas de las culturas musicales de Latinoamérica, proviene del reconocimiento de que éstas han tendido a perpetuar preceptos de valoración originados en miradas locales, pero finalmente eurocéntricas, las mismas que siguen definiendo la modernidad en la cultura occidental hasta hoy. El proyecto de desvincular creaciones y prácticas, así como sus interpretaciones, de dichos paradigmas de modernidad, en busca de un reconocimiento de una gnosis periférica y una razón subalterna (Mignolo), responde al objetivo de este nuevo grupo de trabajo. Los ámbitos sonoro-musicales que afronta son amplios, desde la lectura alternativa de prácticas musicales ligadas a movimientos indígenas, el replanteamiento de conceptos de género, la decolonización de historizaciones eurocéntricas de la música de arte, el cuestionamiento de los sistemas de legitimación musical que se originan en los países centrales del capitalismo, así como de la noción misma de “música” y la relación que ésta tiene con otros ámbitos sonoros como el ruido, entre otros. El nuevo grupo plantea su consolidación mediante vínculos con correspondientes en las Américas, y el aprovechamiento de las estructuras universitarias que fomentan el intercambio académico. En primera intención, el grupo pretende conformarse como seminario permanente, aspirando a consolidarse como programa de investigación en el mediano plazo, en seguimiento de las estructuras que contempla la UNAM en fomento a la investigación.

SEMINARIO DE ANTROPOLOGÍA DE LA MÚSICA Y DE ETNOMUSICOLOGÍA EN MÉXICO

La música es una actividad humana que moviliza profundos universos de sentido en el seno de culturas, sociedades, grupos e individuos. Realizada en diferentes espacios sociales, en distintos contextos (rituales, festivos, recrea-

tivos) y por múltiples medios, la música instituye hábitos, genera relaciones y distintos procesos sociales. A escala global, y sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, el desarrollo tecnológico diversificó las modalidades de su producción, difusión y recepción. Desde el punto de vista estético, político y socioeconómico, el uso de las nuevas tecnologías dinamizó este campo de la actividad humana. Hoy día, dicho campo se complejiza de manera creciente, planteándonos problemas de diversa índole, al mismo tiempo que genera nuevas posibilidades creativas, expresivas y comunicativas.

En México existe un interés creciente por el estudio de la música. Desde distintas disciplinas y enfoques teórico-metodológicos se están estudiando músicas rituales, comerciales, rurales, urbanas, marginales y hegemónicas, así como músicas de distintos sectores sociales y grupos etarios. Del mismo modo, se estudian procesos de creación, difusión, comercialización e intercambio, de patrimonialización, turistificación, tanto como procesos de preservación, de pérdida, de transformación, de invención y de emergencia, entre otros.

El seminario se plantea como espacio para la reflexión en torno a dos ejes: 1) ¿cómo estamos estudiando las prácticas musicales hoy día?, y 2) ¿cuáles son algunas de las cuestiones en juego derivadas de la complejización de este ámbito de la vida humana? A partir de la presentación de estudios de caso concretos, el objetivo del seminario es conocer y debatir la manera en cómo estamos construyendo los objetos de estudio, cuáles son los abordajes teórico-metodológicos, las hipótesis de trabajo, así como los resultados preliminares o definitivos de distintas experiencias de investigación.

LABORATORIO PARA LAS ARTES NUMÉRICAS PROCEDURALES (LANUP)

Este proyecto, diseñado por alumnos del Doctorado en Tecnología Musical del Posgrado en Música de la UNAM, tiene el fin de crear un seminario activo de investigación, difusión y desarrollo en torno a la temática de las Artes Numéricas Procedurales. Entendemos por este término, el conjunto de convergencias interdisciplinarias que involucran la interacción tecno-científica con la creación artística y en particular, a las áreas relacionadas con las matemáticas aplicadas, la teoría de la computación, teoría de la complejidad y aplicaciones específicas de las ciencias naturales como la física, la química o la biología; todo lo anterior englobado en una perspectiva de desarrollo tecnológico y producción artística.

El campo de la Tecnología musical (uno de los siete campos que conforman el PMDM) es amplísimo: abarca desde el desarrollo de software hasta producción de obra con medios digitales, pasando por la música electroacústica, la música acusmática multicanal, el arte sonoro, el *live electronics*, la multimedia, la composición algorítmica y la experimentación performática interdisciplinaria, con desarrollos que incluyen el cómputo evolutivo, la inteligencia artificial, los sistemas dinámicos, la minería de datos, la teoría de la información, el aprendizaje máquina, la teoría de grupos y la teoría de la información, entre otros.

Con base en todo lo anterior, el LANUP ha delimitado las siguientes líneas de investigación a desarrollar:

1) PROCESOS ALGORÍTMICOS Y ANÁLISIS DE DATOS:

Dentro de esta línea de investigación se estudiarán y desarrollarán implementaciones de algoritmos aplicados a la creación sonora, visual y multimedia. La selección de estos algoritmos no sólo refleja el estado del arte dentro del campo, sino que ofrecen además un enorme potencial como herramientas en la creación artística, por su diseño y la manera en que procesan la información. Se abarcan temas como aprendizaje máquina, computación evolutiva, modelado de sistemas complejos mediante agentes y data mining.

2) TEORÍA MATEMÁTICA:

La belleza inherente de la Teoría Matemática, no como aplicación o herramienta, sino como estética natura, reflejo de su propio corpus epistemológico abstracto, es un campo que no ha sido explorado dentro del arte. Desde la Teoría de Conjuntos, hasta la Dinámica Topológica, pasando por la Teoría de Grupos o la Geometría Diferencial, la Teoría Matemática ofrece un campo infinito, capaz de conjugar y hacer converger su estética y belleza inherente con la creación artística, desde un punto de vista relacional y ontológico.

3) DESARROLLO TECNOLÓGICO DE PROTOTIPOS:

Esta línea de investigación busca desarrollar sistemas y aplicaciones multiplataforma, así como prototipos hardware enfocadas a las Artes Numéricas Procedurales. La *Realidad Aumentada* consiste en un conjunto de dispositivos que añaden información virtual a la información física ya existente, es decir, añadir una parte sintética virtual a lo real. Por su parte, la *Interconectividad Multiplataforma* genera herramientas que permiten establecer comunicación y transferencia de datos y procesos entre distintas plataformas computacionales, para fines de las Artes Numéricas Procedurales.

En el mediano plazo, se pretende generar una plataforma de vinculación profesional y de cooperación bilateral con entidades e instituciones especializadas en los campos de interacción tecno-científica focalizadas como las siguientes: Unidad de Posgrado de ESIME IPN (Física de materiales, ciencias básicas), Escuela Superior de Cómputo IPN (ESCOM), Centro de Ciencias de la Complejidad C3 UNAM, Escuela Superior de Física y Matemáticas (ESFM-IPN), Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación UNAM (Área de Nuevas Tecnologías), Centro de Investigación en Cómputo (CIC-IPN), entre otras.

Es este el proyecto de investigación-creación más reciente, gestado dentro del PMDM. Entre sus planes, está llevar a cabo conciertos, organizar conferencias, mesas redondas, y talleres; preparar un Simposio de Artes Numéricas Procedurales y Creatividad Digital, y contemplar medios para la publicación de las investigaciones.

DOS LUSTROS YA SUENAN. UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS PRIMEROS DIEZ AÑOS DEL CENTRO MEXICANO PARA LA MÚSICA Y LAS ARTES SONORAS

Hace 10 años tenía la sensación de que México era un país en el que transitábamos hacia la modernidad, la democracia verdadera, mayor equidad, y en el que cada uno de nosotros, desde su lugar, debía trabajar para atender muchas cosas urgentes en la educación y formación de los jóvenes: el uso inteligente de las tecnologías y entender las artes e industrias culturales como pieza fundamental de una economía y sociedad del siglo XXI más sanas.

Desde mi trinchera personal, el sonido y la música nueva representaban una posibilidad real de ser agentes transformadores, factores de cambio que podían aportar un granito de arena. Ese granito de arena no solamente pretendía ser la creación de un espacio único en el marco institucional, que pudiera atender las necesidades de formación y creación de artistas que usan el sonido como medio expresivo, así como la tecnología como herramienta de exploración, sino un modelo de gestión cultural que pudiera ser igualmente innovador como lo eran las disciplinas que pretendía impulsar.

Desde ese momento México, y Michoacán en especial, lugar en el cual el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) tiene su hogar desde 2006, han atravesado un proceso sumamente complejo en diversos aspectos, pero especialmente en el ámbito social. Han sido años de incertidumbre en los presupuestos culturales y de intensos movimientos sociales, además del entorno de violencia y desorganización.

Sin embargo, también he podido constatar cómo institucionalmente México es un país de convicción cultural de primer orden. En pocos países del mundo se invierte en cultura como en México. Claro, el problema central es la eficiencia de dicha inversión, que no es un tema menor, pero he podido confirmar, a partir de estos 10 años de trabajo en el CMMAS, en los que he desempeñado mi gestión en gobiernos tanto a nivel federal, como estatal y municipal de diferentes colores partidistas, y con valores e intereses muy diversos, que existe una permanente convicción del cambio que las instituciones culturales pueden aportar.

Definitivamente, la encrucijada de la falta de recursos y la constante incertidumbre presupuestal parecen más complejos que nunca, pero en los 10 primeros años hemos aprendido en el CMMAS que son parte del trabajo diario y no una situación transitoria, por lo que debemos organizarnos y coordinarnos con mucha planeación para lograr cumplir nuestros objetivos. Hoy, el respaldo institucional hacia este proyecto, es más fuerte que nunca, y eso nos compromete a ser más eficientes y creativos.

* Director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.

En esta primera década de trabajo, nuestra misión se ha aclarado y definido a partir de los artistas, estudiantes y público que nos ha acompañado. De esta manera, hemos trabajado desde el inicio en la consolidación de una plataforma que vincule de manera efectiva, el trabajo de artistas internacionales con las necesidades locales de compositores nacionales, para tener un Centro que sea un puente efectivo de formación crítica sobre las artes sonoras y las nuevas tecnologías. Asimismo, hemos desarrollado un ambiente de trabajo diferente que pretende mezclar lo institucional con lo académico y servir al mismo tiempo como precursor y promotor de la experimentación, investigación y creación sonora actual.

De esta manera, y con el objetivo primordial de fomentar la creación y el desarrollo de la música y las artes sonoras en México, se ha conformado un equipo humano único y dinámico, con aspiraciones, proyectos personales y una convicción compartida por la visión de convertir al CMMAS en un referente a nivel internacional en el posicionamiento del sonido y la música como vehículo expresivo y de transformación social. Una visión en donde el Centro busca promover colaboraciones para que estudiantes de instituciones educativas públicas y privadas a nivel licenciatura y posgrado, puedan encontrar los programas y la infraestructura de vanguardia que muchas veces las propias instituciones no pueden ofrecerles. Pretendemos que sea un lugar en donde académicos y artistas nacionales e internacionales puedan trabajar juntos y sobre todo, encontrar un entorno en donde intérpretes, creadores, teóricos y técnicos, puedan explorar las fronteras de sus disciplinas y presentarlas a un público inteligente y dispuesto a conocer y experimentar lo auditivamente desconocido.

Hoy, el reto principal del CMMAS está en desarrollar un modelo institucional aún más flexible, que comprenda las necesidades de los estudiantes, público y artistas, pero también atienda de manera organizada y eficiente, aspectos fundamentales como la creación de nuevos públicos, acciones en comunidades apartadas y ofrezca oportunidades a sectores poco atendidos para que el sonido y la música sean un foco transformador. Estamos frente al reto de mantener la relevancia de un proyecto que entiende la capacitación, comunicación y sensibilización como herramientas que contribuyen a mejorar nuestro entorno actual y futuro. Desde las artes, el factor de cambio ha sido subestimado por años, y por eso nunca habíamos tenido una oportunidad mejor para mostrar lo contrario. El sonido y la música se han desdoblado de manera casi infinita a través de las nuevas tecnologías. Hoy, quien las comprende y maneja, domina una comunicación que permite reconstruir nuestros adoloridos, pero resilientes entornos y apropiarse de ellos como herramienta para mejorar la calidad de vida.

Como un niño nacido en 2006, llegamos hoy a la década que trae consigo mayor madurez, pero también la adolescencia. Etapa fundamental de confirmación de la identidad, de la rebeldía, de la necesidad de conectarse de formas valiosas con nuestro público. La adolescencia vertiginosa que muestra un “ser”, que insistimos en decir, que está vivo por lo que pasa entre sus paredes cada día, cada viernes de concierto, cada evento de Visiones Sonoras, cada seminario, diplomado, clase, instalación, experimento sonoro

inimaginable, que los creadores afortunadamente traen a la ciudad de Morelia, que hace ya dos lustros incluye sonidos inspiradores que nos invitan a reflexionar y conmovernos de formas imposibles de prever.

Esto ha sido y esto es hoy el CMMAS. Nos sentimos orgullosos y también sabemos de la responsabilidad que tenemos a futuro.

EL CMMAS, CREACIÓN Y FUNCIONAMIENTO ACTUAL

ORIGEN. Creado en septiembre del año 2006 a iniciativa del entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), hoy Secretaría de Cultura, a través del Centro Nacional de las Artes (CENART) y de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán (SECUM), el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) es un espacio tecnológico-musical único en América Latina.

Está formado por especialistas reconocidos internacionalmente, y cuenta con el apoyo de un Comité Académico que reúne a varias de las personalidades con más prestigio en el campo de la composición musical con nuevas tecnologías.

MISIÓN. Fomentar la creación y el desarrollo de la música y las artes sonoras en México y a nivel internacional.

VISIÓN. Ser un referente a nivel internacional en el posicionamiento del sonido y la música como vehículo expresivo y de transformación social.

El CMMAS se ha consolidado como el principal espacio en Iberoamérica para la creación, reflexión y aprendizaje de la música contemporánea, con y sin nuevas tecnologías. Es un centro de investigación, experimentación y desarrollo de proyectos sonoros único y vanguardista, que coloca a México en un lugar privilegiado para la vinculación, en este tema, con el resto del mundo.

EJES DE TRABAJO

El Centro se maneja a partir de los siguientes ejes de trabajo, los cuales se relacionan de manera transversal y están íntimamente ligados entre sí. De esta manera, brinda a alumnos, maestros, investigadores y artistas, en distintas etapas de su desarrollo profesional, opciones de especialización, actualización y entornos integrales de trabajo que les permitan desarrollar nuevas obras y proyectos en un marco de reflexión crítica y constructiva:

FORMACIÓN CONTINUA

A través de la enseñanza de las nuevas tecnologías aplicadas a la música y al sonido, el CMMAS desarrolla este eje a través de los siguientes programas académicos:

DIPLOMADO EN CREACIÓN SONORA CON NUEVAS TECNOLOGÍAS: ofrece una alternativa de estudio intensivo enfocado desde múltiples perspectivas (musicales, tecnológicas, artísticas y creativas), para que los inte-

resados en el sonido complementen sus saberes y puedan crear redes de conocimiento, adquirir experiencia y desarrollar vínculos profesionales del más alto nivel.¹⁵

PROGRAMA DE FORTALECIMIENTO PARA JÓVENES COMPOSITORES EN EL ÁREA DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA “PRÁCTICAS DE VUELO”: ofrece un espacio de generación, reflexión y desarrollo profesional que vincula el uso de las nuevas tecnologías con la creación musical.

CLASES REGULARES: el CMMAS imparte asignaturas que tienen que ver con Música y Tecnología, de algunas instituciones como la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) y del Conservatorio de las Rosas, entre otras.

CLASES EVENTUALES: especialistas, invitados y residentes del CMMAS imparten cursos eventuales, abiertos a todo público y elaborados con base en las necesidades de la comunidad académica del Centro y de las instituciones que los soliciten.

CLASES MAGISTRALES: impartidas por distintos especialistas invitados, de reconocido prestigio nacional e internacional.

CONFERENCIAS Y CHARLAS: el Centro participa en diferentes espacios de reflexión, tales como festivales, congresos y foros, nacionales e internacionales, a través de ponencias en diversos temas. Muchos de ellos producto de investigaciones realizadas en la Institución.

AULA ABIERTA: con el objetivo de fomentar el diálogo en temas de vanguardia relacionados con las artes y los procesos creativos, hemos iniciado estas actividades gratuitas y abiertas a todo público.

TUTORÍAS DE POSGRADO: en cooperación con la Escuela Nacional de Música (UNAM) y otras instituciones nacionales e internacionales. Además, se ofrece un programa de estancias para estudiantes extranjeros.

Una parte fundamental de la Formación Continua del CMMAS es su Consejo Académico Honorario. Integrado por expertos en distintas áreas, su función principal es apoyar, evaluar y validar procesos de selección de candidatos a becarios; supervisar la efectividad y relevancia de los programas y las actividades académicas, así como proponer y fomentar estrategias vitales de trabajo.

CREACIÓN

Como la principal opción en México para la creación musical y sonora con nuevas tecnologías, el CMMAS proporciona los espacios, el apoyo humano y los recursos técnicos necesarios para quienes utilizan el sonido como materia prima en sus obras, generando el entorno adecuado para el desarrollo y la consolidación de proyectos individuales y/o grupales. El eje de creación comprende:

RESIDENCIAS: diferentes esquemas y apoyos para artistas mexicanos y extranjeros están disponibles para consolidar el programa de fomento a la creación a través de residencias y encargos.

CONVOCATORIAS: con la finalidad de estimular y contribuir a elevar la calidad de los trabajos creativos desarrollados en el campo de la música y el arte sonoro.

¹⁵ (www.cmmas.org/diplomado)

COMISIÓN DE OBRAS: solicitadas a importantes exponentes, en cooperación con diversas instituciones, ensambles e instrumentistas nacionales e internacionales.

REDES DE CREADORES: pretendiendo ser un nodo de vinculación entre México y el resto del mundo, en todo lo referente a la música y las artes sonoras.

APOYOS Y BECAS: el Centro, en conjunto con la Secum; el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) y en colaboración con diversas instancias, ofrece diversos apoyos y becas a mexicanos y extranjeros.

INVESTIGACIÓN

En la constante búsqueda de innovación y vanguardia, así como la generación de nuevo conocimiento y la reflexión sobre el mismo, el CMMAS trabaja constantemente, tanto en proyectos de investigación propios como en la facilitación de las condiciones a residentes e investigadores externos. El objetivo es fomentar la investigación teórico-práctica sobre temas de creación, interpretación y análisis sonoro y/o musical, así como de pedagogía y nuevas tecnologías, entre muchos otros. Entre las actividades de investigación que se desarrollan se encuentran:

- a) Elaboración de trabajos teóricos para su posterior difusión en distintos espacios físicos y virtuales dentro y fuera del país.
- b) Desarrollo de motores interactivos aplicados a la educación y a la comunicación sonora y visual, que favorezcan especialmente la creación de públicos activos a través de medios de alta tecnología.

PRODUCCIÓN

A través de este eje, el Centro concreta proyectos creativos exclusivos y de alta calidad: libros, revistas, CD's, DVD's y producciones que se ofrecen en línea como descargas, aplicaciones para dispositivos móviles, videos-tutoriales, podcasts y conferencias. Entre los productos elaborados, editados y publicados por el CMMAS, se encuentran:

- a. CD's y DVD's que proponen nuevas formas de utilizar el sonido en la creación artística.
- b. Publicaciones de divulgación y académicas que permiten a estudiantes y artistas aproximarse a las nuevas ideas y puntos de vista del quehacer sonoro y/o musical, desde perspectivas históricas, estéticas, filosóficas y técnicas.

Algunas de éstas son:

SONIC IDEAS / IDEAS SÓNICAS: publicación semestral dedicada a la música electroacústica y a las artes sonoras. La revista tiene el objetivo de estimular, generar y difundir información sobre las actividades y los desarrollos en el área, promoviendo la interacción entre compositores, intérpretes, investigadores y escuchas anglo e hispanoparlantes.

LIBRO MAX/MSP: guía de programación para artistas: es el primer texto en castellano que permite comprender esta indispensable herramienta.

ta desde una perspectiva creativa y detallada, ofreciendo soluciones claras para proyectos de cualquier nivel de complejidad.

LIBRO ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA: aborda uno de los desafíos del creador sonoro actual, la indagación sistemática de las múltiples relaciones que existen entre los materiales y su potencia constructiva en el marco de la composición electroacústica.

Todas las producciones del Centro, así como algunos materiales más de instituciones o artistas amigos, así como colaboraciones, están disponibles en línea en la tienda del CMMAS¹⁶.

PROMOCIÓN

Difunde propuestas innovadoras en la música y en las artes sonoras, a través de festivales, conciertos, publicaciones, producciones, grabaciones, encuentros y actividades diversas, con el objetivo de dar a conocer la producción artística y la investigación en México y en el extranjero. Entre las actividades más destacadas se encuentran:

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS “VISIONES SONORAS”¹⁷: busca establecer vínculos entre artistas y estudiantes, fomentar la creación de obras que integren el uso de nuevas tecnologías, lograr un interesante trabajo de *networking* entre especialistas, difundir nuevas obras y trabajos de investigación y generar nuevos públicos.

CONCIERTOS: recitales de forma periódica, libre y gratuita, los cuales buscan atender y enriquecer la amplia diversidad estética y artística de la comunidad.

ACERCAMIENTOS SONOROS: programa de vinculación, que tiene por objetivo la creación de públicos a través de la vinculación de niños y jóvenes con la música electroacústica, sus procesos, sensaciones y resultados de la mano de creadores profesionales.

ESPACIOS ABIERTOS DE CONECTIVIDAD: a través de éstos, el Centro ofrece servicios tecnológicos de conectividad al público general, tanto para necesidades cotidianas de información, entretenimiento y acceso a materiales educativos por medio del acercamiento a la música contemporánea, el arte sonoro y el reconocimiento de su entorno a través del sonido y la tecnología, como para el desarrollo profesional a la comunidad artística local.

PODCASTS: formato de audio, para ser escuchado en línea¹⁸ con el objetivo de dar a conocer contenidos especializados.

ACTIVIDADES EXTERNAS: trabajos teóricos y prácticos en diversos espacios, de al menos 20 países de Latinoamérica y el resto mundo.

*PORTAL WEB:*¹⁹ diseñada estratégicamente para tener un sencillo acceso a toda la información del Centro: actividades, clases, investigaciones, entre otros.

¹⁶ www.cmmas.org/store.php

¹⁷ www.visionessonoras.org

¹⁸ www.cmmas.org

¹⁹ www.cmmas.org

INFRAESTRUCTURA

Una de las mayores ventajas competitivas del CMMAS son sus instalaciones, especialmente diseñadas y equipadas para lograr que el trabajo se desempeñe fluida y eficientemente. Se cuenta con equipo de vanguardia y gran calidad técnica que se actualiza constantemente. Entre los espacios con que el Centro cuenta:

- Sala de cursos
- Mediateca
- Auditorio
- Cinco estudios multicanal para compositores con equipos digitales y análogos, equipo de masterización y grabación.

UN PROYECTO PARA EL DESARROLLO DE LA MÚSICA Y LAS ARTES SONORAS EN MÉXICO

La reputación y los vínculos nacionales e internacionales que el CMMAS ha forjado desde sus inicios con numerosas instituciones públicas y privadas, han contribuido significativamente al fortalecimiento de los estudiantes, tanto de Michoacán como de otros estados del país, ofreciéndoles oportunidades únicas e invaluable de adquirir conocimientos y experiencias, a través de programas académicos y artísticos, residencias que fomentan la vinculación con artistas y maestros de México y del resto del mundo.

Los apoyos recibidos por parte del gobierno federal y estatal, así como de otras instituciones nacionales y extranjeras, fundaciones y empresas, han sido permanentes y fundamentales para el crecimiento, consolidación y desarrollo del Centro.

México atraviesa una etapa de actividades culturales que celebran la innovación y la creatividad de su gente, y el CMMAS, institución única en su tipo, se enorgullece del papel que desempeña para potenciar su desarrollo.



PARA GUAY

LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN PARAGUAY: UNA RESEÑA¹

INTRODUCCIÓN

Paraguay tiene una amplia y compleja historia cultural, partiendo de las culturas indígenas, una de cuyas expresiones, la lengua guaraní, constituye uno de los elementos más sobresalientes que perduran en el colectivo que conforma la sociedad paraguaya. La experiencia de colonización e imposición cultural europea en Paraguay tuvo matices propios debido a su aislamiento, ya en épocas coloniales, y luego durante largos periodos de su vida independiente. Por otra parte, estos procesos se vieron afectados por la guerra de la Triple Alianza que produjo un quiebre en la construcción nacional. Posteriormente el país ha pasado por diferentes periodos, incluyendo una larga dictadura nacionalista y actualmente tratando de avanzar, con altibajos, en la construcción de un modelo político democrático.

La transición democrática iniciada en el año 1989 ha tenido un impacto en el campo de la cultura y la producción de conocimientos en el país. Sin embargo, este impulso tuvo sus limitaciones. En primer término, la participación del sector universitario ha sido escasa. Las universidades, tanto públicas como privadas, si bien han tenido un sorprendente crecimiento en términos cuantitativos, no han promovido programas de investigación ni generado condiciones para la profesionalización del investigador en el área social y cultural. Asimismo, centros independientes de investigación que se desarrollaron entre los años 70 y 80 al margen de la universidad y que mantuvieron una distancia crítica con respecto al gobierno dictatorial, disminuyeron su producción.

El presente artículo examina la producción de investigaciones en el campo de la música en Paraguay. Se ha recurrido a diversas fuentes bibliográficas, incluyendo revistas y periódicos de diferentes épocas, sin pretender lograr una exhaustividad necesaria para estudios más profundos. Se espera que este trabajo permita lograr una visión general y contribuya a investigaciones posteriores que analicen en profundidad hechos y experiencias específicas que se han dado respecto a la producción de investigaciones sobre la música en Paraguay.

*Psicólogo y especialista en educación, estudió en la Universidad Católica de Asunción y en la Universidad de Guelph, Canadá.

¹ Quisiera expresar mis agradecimientos a Maurizio Paradedda por sus aportes en la revisión bibliográfica y en la lectura y corrección del presente artículo.

PERIODOS DE LA HISTORIA PARAGUAYA, SUS EXPRESIONES MUSICALES Y LAS INVESTIGACIONES IDENTIFICADAS

La historia paraguaya se organiza generalmente en varios periodos: *I)* el periodo precolonial, donde se estudian a los pueblos indígenas que habitaban el territorio que actualmente conforma el Paraguay (en especial a la Nación Guaraní pero también a otros pueblos que habitaban el territorio que actualmente se denomina el Chaco paraguayo); *II)* el periodo colonial, que arranca con la fundación de Asunción en 1537 y culmina con la revolución de mayo de 1811; *III)* la independencia hasta final de la Guerra de la Triple Alianza (1870); la posguerra y el periodo liberal hasta la Guerra del Chaco (hasta 1935), el periodo del Nacionalismo y la hegemonía del Partido Colorado (hasta 1954), la dictadura de Stroessner (hasta 1989), y la transición democrática (hasta la actualidad). En cada uno de estos periodos se han identificado y estudiado las expresiones culturales y artísticas, incluyendo la producción musical. La investigación musical fue realizada desde distintos campos disciplinares y, salvo el trabajo de algunos investigadores, ha ocupado un lugar más bien marginal.

LOS PUEBLOS ORIGINARIOS Y SUS EXPRESIONES MUSICALES

De acuerdo con Szarán (1999), la práctica de la música entre los pueblos indígenas está ligada a las diferentes actividades de la vida cotidiana, desarrollándose con naturalidad... La función que cumple la música entre los indígenas es similar en las diversas culturas: celebran el gozo de situaciones comunes, propician la fecundidad, la buena cosecha, ahuyentan los malos espíritus y animan la superación de sus propias dificultades. Las actividades musicales se confunden con las demás labores del día, por tal motivo, no existen músicos especialistas, ya que todos participan de la experiencia, reforzando el sentido y la connotación de las expresiones. Es frecuente también la integración de las diferentes formas de expresión musical: texto-canto-danza-ejecución musical, en una sola actividad, cuando se trata de ceremonias importantes como las propiciatorias, orgiásticas, medicinales o de agradecimiento.

ESTUDIOS DE ETNOMUSICOLOGÍA

Estudios etnográficos han rescatado elementos musicales y sus prácticas en el marco de las culturas indígenas y sus ritos. Hay trabajos etnográficos muy valiosos, como los realizados por los antropólogos Guido Boggiani, León Cadogan, la etnógrafa Branislava Susnik, entre otros; y más recientemente por Bartomeu Meliá que hacen referencia a la música en diferentes pueblos indígenas del Paraguay.

Es importante destacar el trabajo de Guillermo Sequera, un investigador que se ha centrado en el campo de la etnomusicología y ha hecho importantes aportes, recuperando expresiones musicales de pueblos indígenas actuales, que se han traducido en documentos sonoros y textos. También algunos antropólogos extranjeros han trabajado en el Paraguay centrando su atención en las expresiones musicales, tal como el investigador francés Jean

Pierre Estival, que ha realizado estudios etnográficos del mundo sonoro del pueblo ayoreo (2005).

El investigador Sequera (2009) realizó un estudio que denominó “Sonidos de la pasión”, obra que contiene un importante aporte al patrimonio cultural del Paraguay, como son las manifestaciones musicales de poblaciones indígenas y campesinas, recolectadas y registradas por este autor entre 1970 y 1989.

Cabe también citar el estudio realizado por Estival (2005) que reúne las principales fuentes de información y algunas referencias etnográficas sobre el mundo sonoro ayoreo, que incluye la literatura sobre los cantos sagrados. El autor señala que, a consecuencia del contacto, del cambio de mundo y de una misionalización muchas veces “etnocidaria”, una gran parte del mundo sonoro ayoreo se queda callado y no se observa una adaptación o reapropiación de las músicas colectivas.

Una expresión musical de origen indígena pero que se ha incorporado a la tradición cristiana paraguaya es la Banda Peteke: “El nombre de la agrupación musical, deriva del sonido onomatopéyico de la caja, tambor o del angu’a pararâ, que produce al ser golpeado. Este instrumento, de origen indígena, sigue vigente hasta nuestros días, así como lo construían nuestros antepasados, en forma rústica, natural”.² De acuerdo con el *Diccionario de Música* de Szarán (1999), sus integrantes descendientes de indígenas guaraníes, utilizan instrumentos indígenas tales como el mimby (flauta) y tambores, y acompañan las procesiones y otros acontecimientos religiosos en especial durante las celebraciones de la Semana Santa.

LA CONQUISTA Y EL PERIODO COLONIAL

Cuenta la leyenda que los guaraníes recibieron a los españoles con docilidad y sumisión, que entregaron sus mujeres y alimentos sin pedir nada a cambio, en contraste con el indígena chaqueño que resistió, luchó y no se rindió a los invasores. Rafael Eladio Velázquez señala que de haber ocurrido de ese modo las cosas no tendrían que constituir precisamente motivo de orgullo para nosotros, los paraguayos de hoy, la ascendencia guaraní que a todos nos alcanza. Pero para tranquilidad de mi espíritu no fue así: sin perjuicio del inicial contacto amistoso en la comarca de Asunción y otras regiones, se registraron más de ciento veinte años de resistencia y rebeliones guaraníes en el Paraguay colonial.

(Durán Estragó, 2011, p. 75)

A partir de la llegada de los conquistadores españoles al territorio que actualmente es el Paraguay, y de la Fundación del Fuerte Nuestra Señora de la Asunción (1537), se inicia la construcción de la sociedad colonial en Paraguay y de la imposición de la cultura y la organización social española a los guaraníes, principal pueblo indígena. Tal como la afirma Szarán, a diferencia de otras naciones americanas en las que la herencia cultural de la colonia

² <http://www.sicpy.gov.py/busquedas/?search=peteke>

desarrolló un patrimonio artístico importante, en el Paraguay la herencia cultural es poco visible. Solo se mencionan actividades esporádicas como las desarrolladas por el “coro de músicos” de la catedral (Szarán, 2011).

Boettner (1997), por otra parte, señala que los conquistadores que llegaron con Pedro de Mendoza, ya traían instrumentos musicales: “El español entró a nuestro país con sus guitarras, sus trompetas y sus pífanos” (p. 72).

La Iglesia católica tuvo una influencia cultural y educativa de trascendencia durante el periodo colonial. Diversas órdenes religiosas trabajaron en la evangelización e introducción de la educación formal en el Paraguay. Particularmente importante ha sido el aporte de los jesuitas y los franciscanos.

LA MÚSICA EN LAS MISIONES JESUÍTICAS

Las Misiones constituyeron una experiencia muy peculiar, llevada a cabo en el territorio de la Provincia del Paraguay y del Río de la Plata durante un importante periodo de la Colonia. Tal como lo afirma Maeder (2011), los jesuitas lograron reunir en grandes pueblos a las dispersas aldeas de los guaraníes y establecer un distrito de vastas dimensiones geográficas y densamente pobladas. Allí conformaron un régimen socioeconómico con sus propias estructuras urbanas y de abastecimiento y una atención pastoral que incluyó expresiones artísticas de relieve.

De acuerdo con Szarán (2011), la musicología actual ha realizado importantes aportes para dar a conocer el arte musical en las Misiones de la antigua Provincia Jesuítica del Paraguay. Entre estos aportes, uno de los más trascendentes es, sin duda, la recuperación de la música de Zípoli. Este trabajo se debió en buena parte a Mc Naspy, jesuita, doctorado en musicología en la Universidad de Montreal y en la Universidad de Oxford. Desde 1980 trabajó en el Paraguay como asistente en la Parroquia de Trinidad, y desarrolló una intensa actividad en el campo de la música como conferencista, autor de artículos periodísticos y conductor de programas radiales. Fue uno de los principales promotores para el rescate del extraordinario repertorio musical de las Reducciones Jesuíticas del Paraguay, a través de la asociación Amigos de Zípoli (Szarán, 1999).

Según Szarán (2011), Zípoli (1688–1726), nacido en Prato, Italia y fallecido en Córdoba, “constituye hasta el presente la mayor personalidad musical europea que desarrolló su actividad en Sudamérica. Considerado como el último heredero de la gran tradición organística italiana” (p. 462). Zípoli compuso una gran cantidad de músicas, hasta hace poco desconocidas, ya que la mayor parte fue destruida tras la expulsión de los jesuitas en 1767. En el año 1972 se descubren más de cinco mil manuscritos de Zípoli en Chiquitania (Bolivia), hallazgo de gran trascendencia para la musicología de Hispanoamérica.

El tema de la música en las misiones jesuíticas ha sido investigado por diversos autores cuyos trabajos no han tenido mucha difusión en Paraguay. Así, se puede citar la investigación realizada por Ariel Germán Vila Redondo

(2009) sobre la música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la Provincia jesuítica del Paraguay. Este autor analiza las relaciones de poder expresadas en la música y concluye que a través de la música y otros dispositivos, fue posible para los jesuitas alcanzar un control sobre la población indígena. La actividad musical desplegada en las misiones, según el autor, fue una disposición estratégica para lograr una dominación sutil, menos explícita y más eficaz que la violencia física (Vila Redondo, 2009).

Un análisis parecido realiza Guillermo Wilde (2007), quien describe el uso de los sonidos en la rutina diaria y los rituales de las misiones, mostrando su uso como un mecanismo hegemónico para reforzar el régimen de temporalidad y corporalidad impuesta por los jesuitas. Sin embargo, también plantea un uso del sonido en un sentido contrahegemónico, por parte de los indígenas y que fue utilizado como un medio de negociación entre las autoridades jesuitas y la población indígena.

En otro estudio realizado por Wilde (2008), el autor aborda el enigma sonoro de Trinidad (una misión jesuítica en Paraguay), analizando los ángeles con maracas grabados en los frisos de Trinidad, a los que considera “figuraciones emergentes”, es decir, expresiones ambiguas y atípicas de la mirada nativa. Según el autor, las maracas de Trinidad transmiten una idea de coexistencia, duplicidad y condensación de tiempos: “el pasado infiel y el presente cristiano”: muestran cómo los valores religiosos indígenas fueron capturados y resignificados en términos del cristianismo.

PERIODO INDEPENDIENTE HASTA FINAL DE LA GUERRA DE LA TRIPLE ALIANZA (1811–1870)

La independencia nacional en 1811 dio lugar al establecimiento de la Junta Superior Gubernativa, desde donde se formularon principios y reglamentos que debían regir a la nueva nación. Entre 1814 y 1840 la figura política dominante en Paraguay fue el Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia. El Dr. Francia participó en la revolución independentista e integró las diversas formas de gobiernos que sucedieron luego a la revolución de 1811 (miembro del Triunvirato, de la Junta Superior Gubernativa, del Consulado), hasta que logró imponerse a otras figuras revolucionarias y controlar el poder político, primero como dictador temporal y finalmente, como dictador perpetuo, cargo que ocupó hasta su muerte en 1840 (Chávez, 1985).

El gobierno del Dr. Francia se caracterizó por la concentración del poder político y administrativo de la República en su persona, la clausura del país ante las amenazas que representaban sus vecinos (en especial Buenos Aires) a su incipiente vida independiente, la desaparición de privilegios a sectores sociales vinculados al poder colonial (como la Iglesia), el autoabastecimiento y la acumulación de bienes y riquezas en la nación, lo que permitió impulsar programas de desarrollo en gobiernos posteriores. El dictador Francia fue objeto de críticas por parte de diversos autores, quienes señalaron entre otras cosas, su práctica autoritaria, la supresión de la actividad política y la forma en que eliminó toda disidencia a su gobierno, condenando a muerte a muchas figuras de la revolución de la independencia (Cardozo, 2007).

Carlos Antonio López, sucesor del Dr. Rodríguez de Francia, dedicó un mayor esfuerzo en desarrollar el país, abriéndolo a la influencia europea, incorporando los avances de la ciencia y la tecnología e interesándose en la cultura y las artes que se generaba en Europa. Szarán (2011), expresa que el silencio musical caracterizó al periodo de Francia, donde sólo se pudo desarrollar la música popular a través de las bandas militares que se crearon en ese periodo. Según los cronistas Rengger y Lompchamps (citados por Boettner, 1997) “La guitarra, compañera inseparable del paraguayo, enmudeció para siempre” (p. 79).

Del silencio implantado por el Dr. Francia se pasó a los “años dorados” del periodo de don Carlos Antonio López, donde se llevaban a cabo veladas y encuentros sociales, danzas de salón, y se produjo el arribo al país de profesores de música europeos como Francisco Dupuis. En este periodo se empieza a utilizar el término polca para la música paraguaya. Esta etapa culminó en 1870 luego de la devastadora guerra de la Triple Alianza, que redujo significativamente la población, el territorio, los bienes y recursos nacionales.

De este periodo hay sólo algunas referencias y menciones realizadas por historiadores. No se han identificado investigaciones específicas sobre la música durante este periodo.

EL PERIODO LIBERAL Y LOS NOVECENTISTAS (1870-1936)

A la ciudad ocupada empezaron a retornar miles de mujeres y algunos centenares de hombres que habían vivido la debacle de la Guerra Grande desde situaciones diferentes. Por una parte, volvían las “residentas” y “destinadas” que lograron sobrevivir al hambre y a las innumeras penurias vividas durante cuatro años, y los ex – prisioneros paraguayos capturados por el ejército Aliado desde Uruguayana hasta Lomas Valentinas. Retornaban, por otra parte, los integrantes de la Legión Paraguaya formada en el exilio para “redimir” al Paraguay – en apoyo a la Triple Alianza – de la tiranía, los ex – becarios del Gobierno de F.S. López y sus agentes diplomáticos... Venían a construir sobre los escombros del pasado, una patria nueva.

(Rivarola Espinoza, 1998, p. 562)

Luego de la gran guerra, se inició un periodo de restablecimiento de las instituciones sociales, culturales y económicas, coherente con las tendencias liberales predominantes en la región desde finales del siglo XIX. El Estado paraguayo de posguerra de la Triple Alianza desarrolló políticas culturales de mecenazgo y de un nacionalismo excluyente, racista y eurocéntrico (Zamorano, 2019).

Surge en ese momento un nuevo grupo social, muy ligado al pensamiento, la cultura y el arte: los novecentistas. Liliana Brezzo afirma que el resurgimiento cultural se inicia en la posguerra con la creación del Colegio Nacional de Asunción (1876), la apertura del Ateneo Paraguayo (1895), y luego el Instituto Paraguayo y la Revista del Instituto Paraguayo. Surgen los periódicos

cos y en el año 1889 comienzan los cursos regulares de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional. Aquí surge una generación de intelectuales que retoma el proceso de formación de una élite intelectual interrumpido con la guerra de la Triple Alianza (Brezzo, 2010).

Un hecho significativo en este periodo fue la creación de la Universidad Nacional de Asunción. En su carta orgánica se estableció que sus fines son el cultivo, la enseñanza y la difusión de las ciencias, las letras, las artes y la educación física; la formación de profesionales de nivel superior; la formación de investigadores especializados en las diversas ramas del saber humano, y la extensión universitaria (Galeano, 2006).

Boettner (1997) cita una serie de acontecimientos y actividades culturales que se dan en las primeras décadas del siglo XX, como la reparación del Teatro Nacional, actuaciones teatrales, conciertos, proyecciones cinematográficas, creación de asociaciones artísticas, exposiciones, llegan al país músicos extranjeros, principalmente italianos, que se hacen cargo de educación musical y la dirección de orquestas. En ese periodo empiezan a surgir grandes músicos como Agustín Barrios, José Asunción Flores, Herminio Giménez, Remberto Giménez, Mauricio Cardozo Ocampo, Félix Pérez Cardozo, entre otros. Asunción Flores crea la guarania, conjuntamente con el poeta Ortiz Guerrero. El historiador Efraín Cardozo menciona unos hitos que se dieron en este periodo:

El maestro Luis Cavedagni, italiano, reconstruyó en 1874 la música del Himno Nacional y en 1883 recopiló en un álbum que presentó en la Exposición Universal de París los toques más populares del Paraguay. Se populariza la polca que pronto desaloja a los demás motivos tradicionales y es casi siempre de autor desconocido. Un músico italiano, Nicolás Pellegrini, tomó a su cargo la sección musical del Instituto Paraguayo desde su fundación y formó muchos discípulos... A comienzos del siglo aparece Agustín Barrios... Hacia 1926 José Asunción Flores crea la Guarania, así bautizada por Ortiz Guerrero que fue el inspirador de este nuevo estilo musical y escribió sus principales letras... (p. 312).

LA DICTADURA STROESSNER

Alfredo Stroessner Matiuda gobernó el Paraguay desde el 15 de agosto de 1954 hasta el 3 de febrero de 1989. También conocido como “El Rubio”, “Mburuvicha” y el “Segundo Reconstructor”, fue el jefe de Estado que más tiempo gobernó en la historia de Latinoamérica y el tercero en el mundo en el periodo posterior a 1954... Fue también el presidente que gobernó durante más años en la historia paraguaya, y sus casi 35 años de mandato dejaron una marca indeleble en la psique del país.

(Nixon, 2011, p. 297)

Luego de la guerra del Chaco, que finaliza en 1935, se dio en el país un periodo de inestabilidad política, conflictos armados (como la Revolución del 47), y gobiernos autoritarios, que desembocó finalmente en la dictadura de Stroessner (1954), que se extendió hasta el golpe militar de 1989.

En el desarrollo del régimen dictatorial se pueden identificar dos etapas: la primera (1954–1960) corresponde a su establecimiento y consolidación, caracterizada por la desarticulación de las organizaciones políticas y gremiales existentes, que manifestaban posturas críticas al régimen dictatorial. La segunda etapa, iniciada en la década de los años 60, se caracteriza por la búsqueda de una imagen más “democrática” del régimen dictatorial, aunque conservando los medios coercitivos y represivos que le otorgó solidez. En esta segunda etapa el gobierno dictatorial emprendió la expansión, actualización y modernización del aparato vigente (Chamorro Lezcano, 1998). El mantenimiento del régimen stronista se basó en la utilización de una serie de mecanismos tales como: la alianza político–militar, la prebenda y las grandes obras materiales, la subordinación de los poderes al Ejecutivo, la alianza con otros regímenes militares de la región, la doctrina de seguridad nacional y el control de los medios de comunicación (Comisión de Verdad y Justicia, 2008).

Este periodo se caracterizó por una persecución a los espacios, grupos, e instituciones que desarrollaban actividades en el campo de la cultura y el pensamiento social, la investigación y la producción de conocimiento. Muchos intelectuales y artistas tuvieron que exiliarse. Dentro de la larga lista de organizaciones políticas, sindicales y sociales que fueron víctimas de la represión durante el gobierno de Stroessner, se pueden encontrar casos vinculados directamente a grupos que trabajaban en el campo de la cultura y la música.

El discurso oficial sostenido por el sistema educativo, se basaba en la idea de paz y progreso como ejes del gobierno de Stroessner. Esto se reflejaba en las expresiones de las autoridades, en sus discursos y en los informes oficiales.

EL ARTE Y DICTADURA

La larga dictadura de Stroessner no estimuló, e incluso acometió contra los esfuerzos de investigación y de producción de conocimientos en el campo social y cultural. A pesar de esto, se crearon algunos núcleos de intelectuales e investigadores en Organizaciones No Gubernamentales como el Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), el Banco Paraguayo de Datos (BPD), entre otros. Según el artista y crítico Osvaldo Salerno:

La dictadura actuó sobre la cultura en general mediante la represión, la censura y la implantación de diversos mecanismos de autocensura. Durante este tiempo, las instituciones oficiales referidas a la plástica se movieron en un sentido reaccionario y arcaizante, a través de sistemas basados en el clientelismo y la ineficacia administrativa. Por otra parte, al no encontrarse afiliados al Partido Colorado, los artistas e intelectuales no participaban del sistema de becas y viajes al exterior ofrecidos

en los ámbitos de sus competencias, ni tenían acceso a cargos públicos relacionados con tales ámbitos. Pero en el nivel de la producción de artes visuales, el régimen de Stroessner se movió más desde el desconocimiento, la ignorancia y el desprecio, que a través de la represión directa. No hubo casos de exposiciones clausuradas, ni de artistas perseguidos en cuanto tales (aunque sí lo fueran por su militancia política): bastaba en parte la autocensura, pues los creadores se encontraban restringidos por el cerco amenazante de lo que podía o no ser representado.

(Salerno, 2008, p. 101)

Según este autor:

La producción artística plástica transcurrió como una práctica marginal, no sólo desprovista de todo apoyo oficial, sino presionada por un círculo de advertencias que no podía ser transgredido impunemente. Aunque no existió ningún tipo de apoyo al arte por parte del Estado stronista, tampoco se dio ninguna preocupación por promover un arte oficialista; es decir, que fuera representativo del régimen. Y esto constituyó una gran ventaja, pues un modelo artístico impulsado por la dictadura habría actuado como fuerza dominante; habría intentado imponerse coercitivamente, apoyado por el aparato estatal y respaldado ideológicamente.

(Salerno, 2008, p. 102)

En el campo musical, la experiencia fue diferente en algunos aspectos al desarrollado en otros ámbitos artísticos, como la plástica. La música tampoco recibió apoyo, pero se promovieron formas de música popular, el folclore, para legitimar elementos del discurso autoritario y militarista de Stroessner. La cultura se estructura como espacio de control social (Zamorano, 2010).

Elementos relacionados al nacionalismo, a las épicas militares y al progreso, la paz, a la obediencia al único líder, entre otros. Músicos populares que utilizaban este tipo de imágenes, realizaban un culto al dictador, ocupaban los espacios en los medios y recibían apoyo del gobierno. Por ejemplo, se acuñó el término “Fecha Feliz”, para referirse al día de cumpleaños del general Stroessner. El periodista Antonio Pecci realiza la siguiente descripción de ese día:

Esta expresión acuñada bajo la dictadura stronista (1954-1989) sirvió para denominar los actos de agasajo que se realizaban en homenaje al día de nacimiento del ambicioso general... Desde primeras horas de la madrugada de dicho día se daba el desfile de grupos musicales que peleaban por ser los primeros.

En cuanto a la expresión “fecha feliz” aparece en la polka “Felicidades mi General”, con letra de Agustina Miranda y música de Dionisio Ibáñez. Y dice: “3 de noviembre, fecha feliz/ porque nde niko renace/ ha nde estrella ohesape/ para la gloria del Paraguay”. La primera parte circuló y prendió en el vocabulario de hurreros y locutores oficialistas, el resto de la misma sucumbió ante la necesidad de economía en los mensajes.

En esa larga lista se anotan los nombres de Francisco Larrosa, autor y Aníbal Lovera, intérprete, con una de las polcas de mayor circulación "Don Alfredo"; Rubito Medina, Agustina Miranda y Dionisio Ibáñez; el intérprete ciego Roquito Mereles; Luis Alberto del Paraná y Los Paraguayos; Ignacio Melgarejo, Samuel Aguayo, Emilio y Jorge Naumann, Matías Ferreira Diaz, Antonio Barrios, Eligio Mujica, Juan B. Mora y Rubén Enciso Yegros, entre muchos otros.³

Parte de la política de la dictadura de promoción de la música folclórica oficial fue el Decreto del Poder Ejecutivo N° 8127 (1959) por el que se estableció la obligatoriedad de ejecutar en fiestas, celebraciones y emisoras de radiodifusión el 50% de música paraguaya. Dicho decreto decía en uno de sus párrafos:

Entiéndase por música nacional todo lo clasificado como realmente autóctono, tradicional, comprendiendo: polcas, guaranias, galopas, balseados, purahéi-kyre'y, canciones y otra música popular de autores nacionales o extranjeros domiciliados en el país que interprete el sentimiento paraguayo, quedando automáticamente excluidas las obras o inspiraciones cuyo género o ritmo sean de evidente origen foráneo.⁴

En este periodo también surgen movimientos de resistencia cultural en la literatura, el teatro, las artes visuales y la música. En esta línea se encuentra el Nuevo Cancionero Paraguayo, cuyas letras reflejaban la otra realidad del pueblo: opresión, pobreza, lucha. En este marco se formaron varias agrupaciones musicales como Juglares, Vocal Dos, Sembrador, Ñamandu. Estos grupos difundían el repertorio del cancionero latinoamericano del que formaban parte artistas como Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, entre otros. Se organizaban festivales, con un estricto control policial. Uno de los más importantes fue Manduara, realizado en los años 80.

También se desarrollaron otros géneros musicales (urbanos) como el rock, el jazz; las orquestas bailables tuvieron un gran crecimiento, en especial entre los años 50 y 80 (Elías y otros, 2013).

Hubo música paraguaya que se produjo en el exterior, en parte debido al exilio de artistas de gran envergadura como Asunción Flores (creador de la guarania), Herminio Giménez y el escritor Augusto Roa Bastos, autor de letras de músicas populares. Muchos artistas llegaron exiliados a la Argentina, lo que les permitió mantener un contacto con el país a través de los numerosos compatriotas que vivían ahí.

Cabe señalar que no se han podido identificar investigaciones ni sistematizaciones, que reúnan información sobre los movimientos musicales durante el stronismo. Sólo se encuentran algunos estudios aislados, recopilaciones, recuperación de figuras artísticas a través de biografías, algunos artículos periodísticos y reflexiones. Un trabajo importante de recuperación histórica de algunos de estos músicos se llevó a cabo durante las celebracio-

³ <http://www.ultimahora.com/3-noviembrefecha-feliz-o-culto-al-dictador-n73182.html>

⁴ <http://www.abc.com.py/edicion-impresas/suplementos/abc-revista/enterese-132259.html>

nes del Bicentenario de la Independencia. En este marco, se publicaron varios libros, biografías, recopilaciones de letras de músicas, con apoyo de la Secretaría Nacional de Cultura, El Centro Cultural El Cabildo (del Congreso Nacional) y de El Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC).

TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

En febrero de 1989 se produjo el golpe de estado que acabó con los 35 años del régimen de Stroessner. Un sector del ejército condujo el golpe. El general Rodríguez, líder de la acción, asumió la presidencia, y se consolidó a partir de una elección presidencial realizada ese mismo año.

En este marco se inició la transición a la democracia, en cuyo contexto se elaboró la nueva Constitución Nacional (1992), que sentó las bases formales para la instalación del estado de derecho y la construcción de un régimen democrático. Algunos hechos políticos relevantes de este periodo son la subordinación de los militares al poder civil y la reciente alternancia política, que significó la caída del Partido Colorado en las elecciones presidenciales del 2008, luego de casi 62 años de hegemonía en el control del aparato del Estado.

Políticas culturales: un proceso lento y con discontinuidades. Figuras que trabajaron al margen del Estado tuvieron espacios en instituciones públicas, siendo la primera experiencia la Municipalidad de Asunción durante el periodo de Carlos Filizzola (1991–1996). Otro hecho importante fue la creación de la Secretaría Nacional de Cultura (SNC).

En los últimos años se ha dado un importante crecimiento de las escuelas de músicas, conservatorios, orquestas, dando lugar a una nueva generación de músicos. También se han desarrollado proyectos de educación musical con niñas, niños y jóvenes en contexto de marginalidad, como: Sonidos de Mi tierra y la Orquesta de Reciclados. Estas experiencias han tenido un gran impacto social y cultural, y han promovido y difundido la educación musical en el país.

INSTITUCIONES QUE LLEVAN A CABO INVESTIGACIÓN MUSICAL

LA SECRETARÍA NACIONAL DE CULTURA Y EL CENTRO CULTURAL DE LA REPÚBLICA EN EL CONTEXTO DEL BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA: RECUPERACIÓN DE CREADORES PARAGUAYOS

Tanto la Secretaría Nacional de Cultura (SNC) como el Centro Cultural de la República, son instituciones que se desarrollaron a partir de la transición democrática paraguaya. La SNC es la instancia encargada de formular y promover la política cultural del Paraguay, y forma parte de la estructura de gobierno del Poder Ejecutivo, quien nombra a un Secretario/Ministro, para ejercer este cargo y cuenta con fondos del presupuesto nacional. La SNC ha promovido algunos concursos para incentivar la investigación y la producción artística. En ese marco se han financiado algunas investigaciones sobre música referidas al rescate de figura y de movimientos musicales nacionales.

Estos fondos, si bien son un recurso importante, resultan insuficientes para promover y sostener una agenda de investigación en el campo musical.

Una situación parecida se da con el Centro Cultural de la República. Esta institución depende del Congreso Nacional y, entre otras cosas, ha creado un museo (Museo el Cabildo) que además de salas de exposiciones del arte paraguayo, cuenta con auditorios para conciertos, teatro y otras actividades culturales. Este Centro se encuentra ubicado en uno de los edificios más emblemáticos de Asunción, donde funcionó el Congreso Nacional durante gran parte de la historia paraguaya (desde la posguerra de la Triple Alianza), hasta el inicio de la transición democrática.

El Centro Cultural dispuso de fondos para promover actividades culturales, entre ellas el estudio y rescate de figuras de la cultura paraguaya, en el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia (2011). Esto permitió la investigación y publicación de varios libros referidos a la música y a las principales figuras musicales del Paraguay, como Agustín Barrios, Lara Bareiro, entre muchos otros.

El Centro también ha apoyado investigaciones como las realizadas por el etnomusicólogo Guillermo Sequera sobre la producción musical de pueblos indígenas y la población campesina paraguaya. Al igual que en la SNC, no se cuenta con fondos, ni la estructura institucional, para sostener una agenda de investigación musical.

EL FONDO DE CULTURA (FONDEC)

El Fondec se crea en el año 1998 con los siguientes objetivos:

- Estimular la creación artística a través de programas de apoyo y becas
- Incentivar la profesionalización del trabajo artístico y cultural
- Promover la difusión de la actividad artística y la igualdad de oportunidades en el acceso a las distintas manifestaciones culturales
- Preservar el patrimonio nacional a través del apoyo a las instituciones de protección, conservación y restauración de bienes de valor histórico y cultural
- Incrementar el acervo cultural mediante financiamientos adecuados
- Fomentar la actividad cultural y artística en todo el territorio de la República
- Captar y canalizar las donaciones, préstamos, legados y otros beneficios y aportes financieros internos o externos destinados al desarrollo cultural
- Promover proyectos de patrocinio e inversión cultural y la cooperación cultural con las demás naciones, especialmente con los países miembros del Mercado Común del Sur (Mercosur)

Para el cumplimiento de su fin y de sus objetivos, el Fondec otorgará financiamiento que podrá ser reembolsable, parcialmente reembolsable, o no reembolsable, en forma de:

- a) becas, subsidios y patrocinios para creadores, intérpretes, grupos artísticos e instituciones
- b) adquisición de bienes culturales
- c) créditos e inversión cultural, entendiéndose por inversión todo desembolso de recursos destinado a la adquisición de inmuebles, o a la construcción, reconstrucción, o reparación de bienes de capital, o a la adquisición de maquinarias, equipos y activos intangibles afectados a actividades artísticas y culturales.⁵

El Fondec, desde su creación, ha apoyado económicamente a músicos y artistas para la producción de discos y publicación de libros. No cuenta con una política o programa específico de investigación en el campo de la música. Por otra parte, sus recursos son escasos e incluso han disminuido en los últimos años.⁶

UNIVERSIDADES, CONSERVATORIOS Y ESCUELAS DE MÚSICA

El sistema universitario paraguayo estuvo constituido inicialmente por la Universidad Nacional de Asunción (UNA), fundada en 1889 y, posteriormente, por la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción (UCA), fundada en 1960. Luego, con la transición democrática iniciada en 1989, se produjo la apertura de un número importante de universidades privadas y de filiales tanto de la UNA, de la UCA en diferentes zonas del país. También empezaron a desarrollarse programas de posgrado, principalmente de maestría y algunos doctorados. Sin embargo, este crecimiento no fue acompañado de un aumento en cantidad y calidad de las investigaciones y estudios científicos, en especial en las ciencias sociales y cultura. Las investigaciones relacionadas a la música han sido escasas en las universidades, hecho que refleja la poca producción científica promovida desde el ámbito universitario. Se pueden citar algunos estudios de tipo etnográfico, relacionados a la música, publicados en el *Suplemento Antropológico*, revista del Centro de Estudios Antropológicos (CEADUC) de la Universidad Católica de Asunción.

En cuanto a las universidades privadas, su expansión fue sostenida en la década de los noventa. Sin embargo, la función menos desarrollada por estas universidades ha sido la de investigación. Prácticamente ninguna tiene una política que fomente la investigación como una de sus funciones prioritarias. La falta de producción de conocimientos a través de investigaciones está relacionada al sistema de contrato de docentes, que en su mayoría se limita a las horas de clase, por lo que no cuentan con condiciones para el trabajo de investigación y su escasa infraestructura en lo relacionado a bibliotecas y centros de documentación (Elías y Serafini, 2006).

⁵ <http://www.fondec.gov.py/media/ley1299.pdf>

⁶ Los recursos para el arte disminuyen cada año. "Haciendo un comparativo del presupuesto del Fondec, los montos asignados para proyectos culturales fueron disminuyendo. En el 2013 se tuvieron G. 4 912 millones, en 2014 bajaron a G. 4 559 millones, y en 2015 serán de G. 4 452 millones", indicó Venicio Sánchez, director ejecutivo de la entidad. <http://www.ultimahora.com/el-fondec-tendra-menos-recursos-proyectos-culturales-2015-n846319.html>

Actualmente, la Universidad Nacional de Asunción (UNA) cuenta con una licenciatura en música que se encuentra en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes (FADA). Esta carrera, que representa un salto significativo en la formación y profesionalización del músico, incluye la materia de investigación en su plan de estudio, pero aún no ha desarrollado un área de investigación musical.⁷ Tampoco hay experiencias de investigaciones en escuelas de música y conservatorios. Se puede señalar, sin embargo, que algunos docentes y responsables de estos centros educativos han realizado investigaciones valiosas en el campo musical, como es el caso de Luis Szarán, director del Programa Sonidos de Mi tierra y Florentín Giménez, primer director del Conservatorio Nacional de Música.

ORGANIZACIONES PRIVADAS

Las Organizaciones No Gubernamentales, que constituyeron espacios de análisis e investigación, fueron perdiendo protagonismo en la producción de conocimiento en temas educativos. Este hecho respondería, entre otros motivos, al paso de investigadores del campo de la cultura y las ciencias sociales al sector público...

(Rivarola, 1997)

Sin embargo, se mantuvieron espacios institucionales que venían realizando estudios en áreas sociales y culturales desde décadas anteriores. Estas organizaciones no se dedican exclusivamente a la investigación, pero cuentan con especialistas, a partir de oportunidades de investigación con financiamiento de agencias de cooperación e instituciones nacionales, han desarrollado algunos estudios. En este campo, es muy importante el trabajo desarrollado por el Museo del Barro.

PERSPECTIVA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

A partir de esta reseña, se puede notar que la investigación musical paraguaya ha tenido una perspectiva interdisciplinaria, con estudios de corte etnográfico, como los estudios sobre etnomusicología de los pueblos indígenas, estudios históricos, que analizan periodos de la historia cultural paraguaya y sus diversas expresiones y formas en el campo musical y estudios de corte sociológico que abordan la relación de la producción musical con hechos y procesos sociales y políticos que ha vivido el país, como ha sido, por ejemplo, la producción musical durante la dictadura de Stroessner. También se han realizado estudios de recuperación o rescate de figuras que han aportado a la creación musical, y algunos estudios que analizan el estilo musical y estructura de diversas corrientes musicales paraguayas (como la polca y la guaranía), las composiciones y sus principales referentes.

En síntesis, se puede resaltar los siguientes trabajos e investigadores:

⁷ Se puede acceder a la malla curricular de la licenciatura en música en <http://www.fada.una.py/wp-content/uploads/2015/04/Plan-de-Estudio1.pdf>

ÁREAS TEMÁTICAS	PRINCIPALES INVESTIGADORES	ABORDAJE	PRINCIPALES PUBLICACIONES
Los pueblos originarios y sus expresiones musicales	Guido Boggiani, León Cadogan, Branislava Susnik, Bartomeu Melià	Antropología	Melià, B. (1992), <i>La lengua guaraní del Paraguay: historia, sociedad y literatura</i> , Madrid, MAPFRE. Melià, B. (1998), “Nación y cultura como contexto del bilingüismo”, en J. N. Caballero Merlo, & R. L. Céspedes Rufinelli, <i>Realidad social del Paraguay</i> (págs. 475-500), Asunción, CIDSEP.
	Guillermo Sequera Jean Pierre Estival	Etnomusicología	Sequera, G., <i>La música Mbya</i> (disco) Sequera, G. (2009), <i>Sonidos de la pasión</i> (libro y discos), Asunción, Edición Bicentenario. Cabildo Estival, J.P. (2005), “Introducción a los mundos sonoros ayoreos: Referencias, etnografías, textos de canto”, <i>Suplemento Antropológico</i> , vol. XL, núm. 1 (pp. 451-502).
La Conquista y la Colonia	Margarita Durán Estragó	Historia	Cardozo, E. (2007), <i>Apuntes de Historia Cultural del Paraguay</i> (8va Edición) Asunción, Servilibro.
La música en las misiones jesuíticas	Clemente Mc Naspý	Musicología, Historia	Szarán, L. (2005), <i>Doménico Zípoli (1688-1726): una vida, un enigma</i> , Nuremberg, Fundación Paracuaria.
	Luis Szarán	Etnomusicología	Mc. Naspý, <i>Recopilación de obras de Zípoli</i> .
	Guillermo Wilde		Wilde, G. (2007), “Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries”, <i>Music & Politics</i> , vol. 1 (2). Wilde, Guillermo (2008), <i>El enigma sonoro de Trinidad: ensayo de etnomusicología histórica</i> , Consejo Nacional de Investigaciones y Técnicas (CONICET)/ Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Periodo independiente hasta final de la guerra de la Triple Alianza (1811-1870)	Efraín Cardozo Juan Max Boettner Luis Szarán	Historia Historia Historia	Cardozo, E. (2007), <i>Apuntes e Historia Cultural del Paraguay (8va Edición)</i> , Asunción, Servilibro.
El periodo liberal y los novecentistas (1870-1936)	Liliana Brezzo Efraín Cardozo Florentín Giménez Ignacio Fernández Antonio Pecci	Historia Historia Musicología Biografía Periodismo	Brezzo, L. (2010), <i>El Paraguay a comienzos del Siglo xx 1900-1932</i> , Asunción, El Lector. Cardozo, E. (2007), <i>Apuntes de Historia Cultural del Paraguay (8va Edición)</i> , Asunción, Servilibro. Giménez, F. (1997), <i>La música paraguaya</i> , Asunción, El Lector. Pecci, A. (2011), <i>Tributo a Flores</i> , Asunción, Servilibro. Fernández, I. (2011), <i>Emiliano R. Fernández: Gloria Nacional</i> , Asunción, Fondec.
La dictadura de Stroessner	Oswaldo Salerno B. Garcete	Sociología del arte Biografía	Salerno, O. (2008), <i>Los archivos de la imagen: el arte en tiempos de Stroessner</i> , Asunción, Museo del Barro. Garcete, B. (2003), <i>Luis Alberto del Paraná: Perfil de un triunfador</i> , Asunción, Fa-Re-Mi.
Música tradicional campesina	Mario Rubén Alvarez	Periodismo	Álvarez, M. R. (2003), <i>Las voces de la memoria: historias de canciones populares paraguayas</i> , Asunción, Litocolor.
Estudios generales, diccionarios	Juan Máx Boettner Luis Szarán Diego Sánchez Haase	Historia	Boettner, J. M. (1997), <i>Música y Músicos del Paraguay (1a reedición)</i> , Asunción, Fa-Re-Mi. Szarán, L. (2011), "Historia de la música" en I. Telesca, <i>Historia del Paraguay</i> , Asunción, CAPEL, pp. 457-472. Sánchez Haase, D (2002), <i>La música en el Paraguay: breve compendio de su historia, acontecimientos y características más importantes</i> , Asunción, El Lector.
La música erudita paraguaya	José Luis Miranda Luis Szarán Diego Sánchez Haase	Musicología	

<p>Otros géneros musicales (rock, jazz, música urbana)</p>	<p>Alcides Parodi Rodolfo Elías José Villamayor</p>	<p>Historia, sociología</p>	<p>Parodi, A.A. (2003), <i>Movimiento Rock y Orquestal en el Paraguay</i>, Asunción, URBANUS. Villamayor, J. y Castellani, R. (2012), <i>Jazz en Paraguay</i>, Asunción, Fondec.</p> <p>Elías, R., Gaona, O., y Morales, V. (2013), <i>Músicos de orquestas bailables asuncenas 1950-1980: relatos y anécdotas</i>, Asunción, Secretaría Nacional de Cultura.</p>
--	---	-----------------------------	---

CONSIDERACIONES FINALES

Como señalaba al inicio de este artículo, Paraguay tiene una amplia y compleja historia cultural y musical. Diferentes formas musicales han estado presentes en la historia, desde las expresiones indígenas, las creaciones populares paraguayas y la aparición de figuras musicales universales como Agustín Barrios. Estos temas han sido estudiados por la etnografía, la historia, la sociología y la musicología, fruto del esfuerzo y el compromiso de investigadores e intelectuales, quienes han valorado las diferentes formas artísticas y culturales que se han desarrollado en el país, a pesar del poco apoyo por parte de las instituciones estatales y académicas e, incluso, a pesar de la persecución que han sufrido muchos intelectuales, en especial durante la larga dictadura del Alfredo Stroessner, entre 1954 y 1989.

Existen estudios, investigaciones etnográficas, históricas y trabajos de gran valor como las investigaciones de etnomusicología, realizados por Sequera, y las recuperaciones históricas y los trabajos de musicología realizados por Mc Naspy, Szarán y otros sobre la música en las reducciones jesuíticas del siglo XVII. También se registran investigaciones de gran interés sobre la música en los pueblos indígenas y en las reducciones jesuíticas realizadas por investigadores extranjeros, difundidas en publicaciones o encuentros académicos en el exterior y poco conocidas en Paraguay.

Un aspecto central en la relación entre producción de conocimiento en Paraguay es la falta de una estructura institucional que sostenga el trabajo de investigación, y la carencia de una política de apoyo a los investigadores. Asimismo, no se cuenta con un centro de documentación que haya organizado de manera exhaustiva y actualizada la producción de investigación musical.

La caída de la dictadura crea condiciones más propicias, pero no se producen cambios profundos en el campo de la investigación. Surgen algunas instituciones estatales que apoyan. Por ejemplo, se dio un importante impulso a la recuperación de figuras y creaciones en el marco del Bicentenario de la Independencia.

En el 2008 se produce otro hecho relevante en la historia política paraguaya. El Partido Colorado, que gobernó por más de 60 años, es derrotado por la Alianza Democrática, una coalición de partidos y movimientos políticos de diferentes orientaciones ideológicas y liderados por un candidato independiente, proveniente de la Iglesia católica.

La coyuntura paraguaya actual, de revisión de políticas y de aparición de nuevos actores en el sector cultural y musical, puede constituir una oportunidad para fortalecer o reorientar las acciones en el campo de la investigación. En este proceso será muy importante generar ámbitos de colaboración con otros países, en especial de Iberoamérica.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, M. R. (2003), *Las voces de la memoria: Historias de canciones populares paraguayas* (Tomo 1), Asunción, Litocolor.

Brezzo, L., (2010), *El Paraguay a comienzos del Siglo xx 1900-1932*, Asunción, El Lector.

Blanch, J. M, Acuña, E., Bareiro, L., Borda, D., Elías, R., Irigoitia, A., Munárriz, J., y otros. (1991), *El precio de la paz*, Asunción, CEPAG.

Boettner, J. M. (1997), *Música y Músicos del Paraguay* (1a reedición), Asunción, Fa-Re-Mi.

Cardozo, E. (2007), *Apuntes de Historia Cultural del Paraguay* (8va edición), Asunción, Servilibro.

Comisión de Verdad y Justicia y Ministerio de Educación y Cultura (2008), *El autoritarismo en la historia reciente del Paraguay*, Asunción, CJV.

Durán Estragó, M. (2011), “Conquista y Colonización (1537-1680)”, en I. Telesca, *Historia del Paraguay*, Asunción, CAPEL, pp. 75-100.

Elías, R. y Serafini, D. (2006), *Caracterización del sector privado de la educación superior universitaria en Paraguay*, Asunción, Consejo Nacional de Educación y Cultura (CONEC)

Elías, R., Gaona, O., y Morales, V. (2013), *Músicos de orquestas bailables asuncenas 1950-1980: Relatos y anécdotas*, Asunción, Secretaría Nacional de Cultura.

Estival, J.P. (2005), “Introducción a los mundos sonoros ayoreos: Referencias, etnografías, textos de canto”, *Suplemento Antropológico*, vol. XL, núm. 1, pp. 451-502.

Fernández, I. (2011), *Emiliano R. Fernández: Gloria Nacional*, Asunción, Fondec.

Galeano, L.A. (2006), *Caracterización de la Universidad Nacional de Asunción*, Asunción, CONEC.

Garcete, B. (2003), *Luis Alberto del Paraná: Perfil de un triunfador*, Asunción, Fa-Re-Mi.

Giménez, F. (1997), *La música paraguaya*, Asunción, El Lector.

Maeder, E. (2011), “Las misiones jesuíticas”, en I. Telesca, *Historia del Paraguay*, Asunción, CAPEL, pp. 131-153.

Melià, B. (1992), *La lengua guaraní del Paraguay: Historia, sociedad y literatura*, Madrid, MAPFRE.

Melià, B. (1998), "Nación y cultura como contexto del bilingüismo", en J. N. Caballero Merlo, & R. L. Céspedes Rufinelli, *Realidad social del Paraguay*, Asunción, CIDSEP, pp. 475-500.

Nixon, A. (2011), "El régimen de Stroessner (1954-1989)", en I. Telesca, *Historia del Paraguay*, Asunción, CAPEL, pp. 297-329.

Parodi, A. A. (2003), *Movimiento Rock y Orquestal en el Paraguay*, Asunción, URBANUS.

Pecci, A. (2011), *Tributo a Flores*, Asunción, Servilibro.

Rivarola Espinoza, M. (1998), "La república liberal", en O. D. Quevedo, *Crónica histórica ilustrada del Paraguay*, Buenos Aires, Distribuidora Quevedo Ediciones, pp. 537-626.

Salerno, O. (2008), *Los archivos de la imagen: El arte en tiempos de Stroessner*, Asunción, Museo del Barro.

Sánchez Haase, D. (2002), *La música en el Paraguay: breve compendio de su historia, acontecimientos y características más importantes*, Asunción, El Lector.

Sequera, G. (2009), *Sonidos de la pasión* (libro y discos), Asunción, Edición Bicentenario, Cabildo.

Szarán, L. (1999), *Diccionario de la Música en el Paraguay*, Asunción, SZARÁN.(2005), *Doménico Zipoli (1688-1726): Una vida, un enigma, Nuremberg, Fundación Paracuaria*.(2011), "Historia de la música", en I. Telesca, *Historia del Paraguay*, Asunción, CAPEL, (pp. 457-472).

Velázquez, E. (1999), *Breve historia cultural de Paraguay* (12a. ed.), Asunción, Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción.

Vila Redondo, Ariel Germán (2009), *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la Provincia jesuítica del Paraguay* (S XVII-XVIII), XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche/ Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Villamayor, J. y Castellani, R. (2012), *Jazz en Paraguay*, Asunción, Fondec.

Wilde, Guillermo (2007), "Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries", *Music & Politics*, vol. 1(2)

Wilde, Guillermo (2008), *El enigma sonoro de Trinidad: Ensayo de etnomusicología Histórica*, Consejo Nacional de Investigaciones y Técnicas (CONICET).

Zamorano, Mariano Martin (2010), *Paraguay, un modelo para armar: diagnóstico de sus políticas culturales públicas* (Tesis de maestría), Universitat de Barcelona, España.

PÁGINAS EN INTERNET

Centro Cultural de la República (El Cabildo)
<http://www.cabildoccr.gov.py/>

Fondo Nacional de Cultura (FONDEC)
<http://www.fondec.gov.py>

Museo del Barro
<http://www.museodelbarro.org/>

Museo Etnográfico Dr. Andrés Barbero
<http://www.museobarbero.org.py/>

Museo del Rock de Paraguay
<http://www.rockenpy.com/>

El Portal Guaraní
<http://www.portalguarani.com/>

Orquesta de instrumentos reciclados
<http://www.recycledorchestracateura.com/>

Sistema Nacional de Información Cultural del Paraguay (SNC)
<http://www.sicpy.gov.py/>

Sitio Oficial del Maestro Luis Szarán
<http://www.luisszaran.org/>

Sonidos de Mi tierra
<http://www.sonidosdelatierra.org>



PERÚ

INTELECTUALES ORGÁNICOS DE ESCENAS MUSICALES. APUNTES ACERCA DE LAS DINÁMICAS ACTUALES DE LAS INVESTIGACIONES DE LAS MÚSICAS PRACTICADAS EN PERÚ

INTRODUCCIÓN

La investigación musical en Perú se encuentra en un momento histórico, en el que las formas de organización de las prácticas musicales están entrando hacia una nueva configuración, donde los agentes pasan por lo que hemos llamado *la profesionalización de la autogestión*, mientras el Estado y las empresas tradicionales comienzan a concebir las industrias culturales y creativas. Es responsabilidad de los investigadores aportar a la construcción de políticas públicas adecuadas ante las condiciones existentes, reconociendo su función social como agente del tejido social.

Lo que está ocurriendo es que investigadores de diversas edades dedicados a la música desde la musicología, etnomusicología, los estudios culturales, la sociología o la antropología de la música, en contextos históricamente periféricos al interior de los ámbitos académicos, comienzan a interactuar entre sí, y con los investigadores que emergen de entre los propios cultores, quienes a su vez interactúan con la gestión pública y privada, nacional e internacional.

Luego del logro histórico de contar con escuelas profesionales de música dentro de universidades privadas, los alumnos y egresados se encuentran ante un mercado laboral incierto, en el que antes que la inversión de las disqueras tradicionales, o del respaldo institucional público y privado, son funcionales las prácticas de autogestión desarrolladas por los circuitos musicales llamados independientes, que practican géneros tanto de origen urbano transnacional como rural tradicional.

En Perú, todos somos “libres e independientes por la voluntad general de los pueblos”, o por la contingencia imperante en el contexto. En el texto “Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima”, observamos la trayectoria de un sistema de relaciones denominado por sus actores como “La Escena”. En años recientes se constata que las dinámicas organizativas –propias de las economías andinas– reinterpretadas por los agentes de dicho sistema, se han replicado como estrategia de subsistencia, mantenimiento y renovación, entre circuitos musicales que no necesariamente comparten explícitamente los valores de crítica social, intrínsecos a las escenas derivadas de la escena subterránea de los años 80.

Una de las características de la emergencia de escenas musicales paralelas basadas en la autogestión, es que así como se despliegan formas de organización específicas para el manejo de recursos, en función a valores propios, cada circuito musical desarrolla especialistas interdisciplinarios entre la academia científico social, las comunicaciones y la erudición autodidacta, quienes construyen narrativas analíticas y testimoniales en torno a las prácticas musicales de las poblaciones en interacción, tanto refiriendo a los colectivos sociomusicales de los cuales se sienten parte, como a

* Antropólogo egresado de la PUCP.

otras entidades sociales, personales y colectivas. Así, además de los especialistas en los medios tradicionales, aparecen organizaciones autogestivas dedicadas a publicaciones físicas y digitales, que hacen uso de los nuevos medios digitales, los medios tradicionales y la comunicación oral didáctica.

Considero que la investigación musical en Perú es reflejo de las mismas condiciones e interacciones de los circuitos musicales existentes. Así que, con el objetivo de compartir información fehaciente que sirva como referencia para quien quiera aproximarse al tema que nos convoca, observaremos una panorámica de la diversidad de enfoques sobre los diversos circuitos musicales en Perú en la actualidad, y las potencialidades de aporte entre el diálogo entre la investigación, la gestión, la educación y la práctica.

Acontecen dos condiciones imperantes en la redacción de este texto. El lector deberá considerar que las urgentes preguntas institucionales sólo pueden ser respondidas desde la reflexión del contexto, por lo que nuestra narrativa apunta a esos procesos y más que la erudita descripción bibliográfica, nos da herramientas para emprender búsquedas personales en torno a los fenómenos que nos interesen en la diversidad desbordante.

Es decir, el lector investigador o curioso, deberá recordar que “todos los que están... son, pero no son todos los que están”, puesto que el conocimiento es situado, y la única manera de completarlo es complejizarlo con la mirada colectiva. En esta oportunidad, humildemente ofrezco mi mirada como punto de partida.

La dinámica centralista se reproduce, pues si bien hablamos de investigadores nacidos en las diversas provincias del Perú, es desde Lima o el extranjero, desde donde se tiene el poder de enunciar prioritariamente hacia la academia, la gestión, los medios o el público.

A su vez, la construcción de este texto dialoga entre las referencias brindadas por mi madre, la musicóloga Chalena Vásquez, el musicólogo Raúl Renato Romero, el antropólogo Pablo Molina, el comunicador Luis Alvarado y la valiosísima biblioteca de links Cantera de Sonidos, de Marcela Cornejo; pero se basa antes que nada en la cotidiana preocupación de todo aquel que decide emprender la labor de investigar y reflexionar acerca de las prácticas culturales de las músicas que se hacen en Perú, por lo que aprovecho mi experiencia para compartir una entrada.

DEFINICIÓN DE CONCEPTOS

Entendemos por estado actual de la investigación musical en el Perú, a las dinámicas imperantes entre los agentes dedicados a la investigación de la práctica cultural de las músicas creadas, reinterpretadas, producidas, difundidas y escuchadas por los ciudadanos peruanos en Perú y alrededor del mundo, así como a las investigaciones realizadas por peruanos en el extranjero acerca de músicas de otros orígenes.

Todos estos agentes investigadores enuncian desde sus propios enfoques de investigación e ideologías, y aplican sus metodologías desde entidades formales e informales. A su vez, la práctica de la investigación musical se inserta en relaciones sociales de producción y condiciones de origen histórico, con implicaciones políticas directas en la concepción de nación y ciudadano, así como en las posibilidades de acción y concepción de la gestión pública y privada de las músicas, sus cultores y agentes productivos en cada nación.

El Perú recibe constantemente visitantes que se dedican a la reflexión de las producciones culturales de nuestras poblaciones. Para fines del presente escrito sólo contemplaremos algunos textos de investigadores extranjeros en tanto ocupan una posición clave en la construcción histórica de nuestro corpus reflexivo, o porque sintetizan y comunican internacionalmente las conclusiones de investigadores peruanos. Si estas investigaciones son parte de la investigación musical de una nación, es un tema aún sujeto a debate, pues son al mismo tiempo las producciones desarrolladas desde centros de poder poscolonial contemporáneo.

En la práctica cotidiana, los productos de la investigación de las prácticas musicales que reciben mayor circulación y están presentes en la interacción cotidiana de la población y las personas participantes de diversos circuitos musicales, son los que se difunden desde los medios de comunicación masiva en prensa escrita, televisiva, radial y digital. La academia logra visibilidad cuando obtiene prensa, y ésta evita el estilo de redacción académico, al ser ajeno a la población, incluso a los mismos músicos.

Tal como se conversó en las sesiones de trabajo de este primer coloquio de Ibermúsicas, las investigaciones de la práctica musical, de sus productos, relaciones y poblaciones, al margen de no contar con una posición prioritaria en el ámbito académico, impactan decisivamente en la construcción de la identidad nacional y las maneras en las que “la música” es considerada desde los centros de poder en los que se da la toma de decisiones de la administración pública, así como en los medios de comunicación oficial en los que se gestan las formas de representación y reproducción de los colectivos que conforman la diversa sociedad que constituye una nación. Quienes nos dedicamos a la investigación musical o las investigaciones de la práctica cultural de las músicas de determinadas poblaciones, tenemos una responsabilidad efectiva en la construcción social de los fenómenos investigados y la representación pública de las poblaciones cultoras de cada música.

LA POSICIÓN SOCIAL DE LA INVESTIGACIÓN DE LAS MÚSICAS

La variedad de las músicas practicadas en Perú son proporcionales a la diversidad cultural entre las poblaciones de esta nación y, a su vez, la cantidad de investigaciones son inversamente proporcionales a la fertilidad de expresiones de la práctica cultural de diversas músicas de manera cotidiana.

Para entender la diversidad musical del Perú, hay que situarse demográficamente. Somos más de 30 814 175 de peruanos (al Censo del 2013), distribuidos en 39 ciudades, menores, intermedias y mayores, que incluyen

aproximadamente el 54% de la población total; junto a 7 599 comunidades campesinas, que cuentan con el 60% de la tierra agropecuaria. La interacción entre espacios urbanos y rurales es acelerada y cotidiana, las mismas familias cuentan con miembros en diversos contextos nacionales y transnacionales, dándose sorprendentes diálogos en los que los extremos campesino rural y urbano cosmopolita, colisionan en encuentros fructíferos que desafían toda clasificación conceptual.

En Perú conviven las culturas originarias en sus espacios regionales, las poblaciones migrantes, incluyendo africanos, asiáticos y europeos, más recientemente latinoamericanos y estadounidenses, sumado a las relaciones diaspóricas de los peruanos en el mundo. Esto genera una tensión entre el llamado síndrome colonial, evidente en un extremo de dependencias económicas, institucionales y mediáticas; contrapuesto a varios extremos de diversas formas de continua resistencia cultural, bajo racionalidades económicas propias. En ambos, pero en particular en los circuitos económicos ciudadanos –entre la informalidad y la autogestión– se ha generalizado radicalmente el uso de nuevos medios digitales.

En esa diversidad de poblaciones en interacción y continua construcción de identidades culturales y relaciones de pertenencia, la práctica cultural de las músicas ocupa un sitio determinante. En tanto tal, las diversas poblaciones cuentan con sus propias músicas, y cada una de ellas tiene sus propias narrativas analíticas y testimoniales, circulando al interior y alrededor de la práctica de cada música.

En Perú, la investigación formal de las prácticas musicales, si bien se encuentra sujeta a las relaciones de saber/poder propios de la academia, a su vez se ubica en una relación periférica dentro de las prioridades de la administración institucional, sea por negligencia, desconocimiento o aversión.

Ese contexto de exclusión de la investigación musical dentro de los ámbitos académicos, hace que podamos y debamos entender a la investigación musical desde la posición en la que se ubica, dentro de los marcos de análisis de las cadenas de valor de la música. Debemos situarla no como entidades aisladas, sino analizar sus posibles formas de relación con los mismos fenómenos sociomusicales investigados.

En ese sentido, si las líneas de producción posible para la circulación de obras musicales son la presentación pública, los fonogramas y el audiovisual, todos ellos en su variedad de formatos, características y soportes, podemos agregar una cuarta categoría: la representación pública de las músicas y sus cultores, que a su vez entra a participar de las relaciones de mediación entre músicos y audiencias, con implicaciones en las concepciones, conductas y afectos, que son determinantes en la concreción de las experiencias musicales y cómo cada música, junto a las poblaciones e instituciones que las practican, son representadas y administradas desde la sociedad civil y el Estado.

En el análisis de las cadenas de valor de la práctica musical, encontramos que las investigaciones se dan de manera transversal a cada etapa del proceso de producción, distribución y consumo, desagregado por funciones. La investigación acompaña, influye e impacta a los músicos, gestores y docentes a lo largo del camino, pero ésta no es únicamente la investigación académica, sino la información autodidacta, el periodismo de investigación, la reflexión desde la propiedad intelectual y la búsqueda de data económica dura desde la gestión pública y privada.

ACADEMIA, COMUNICACIÓN Y ERUDICIÓN AUTODIDACTA

Podemos sistematizar tres vetas de la investigación musical con variados grados de interacción entre sí, pero claramente diferenciadas por los contextos en los que se desarrollan: instituciones académicas, medios de comunicación e instancias de gestión cultural pública, privada y ciudadana.

La investigación musical en Perú se sustenta, antes que nada, en la riqueza de las prácticas culturales que investiga. A su vez, la fertilidad de las prácticas musicales en el país y el escaso apoyo institucional, hacen que los esfuerzos de investigación sean tan periféricos como urgentes.

Institucionalmente, la investigación musical ha sido vista como un lujo que debe evitarse priorizar, ante diversas necesidades sociales; en tanto tal, ésta potencia su relevancia al articularse con necesidades sociales comunes.

Cuando los agentes investigadores presentan sus resultados desde soportes de comunicación que en sí mismos son obras artísticas, como discos con textos explicativos o libros con productos audiovisuales y fonográficos, es que los cultores celebran la visibilización de sus prácticas, entonces la sociedad civil pone en valor la práctica musical específica y la institución que acoge a los agentes investigadores se beneficia de la concreción de resultados ante la opinión pública.

Los medios masivos de comunicación oficial son una instancia en la que simultáneamente se dan los picos más intensos a ambos lados del espectro, o es donde se visibilizan los avances de investigación y éstos llegan a las grandes audiencias, o es donde más se requiere conocer los avances de investigación, para poder presentar correctamente los contenidos musicales que comunica la prensa.

Es decir, la investigación musical, además de su evidente impacto en la educación y construcción identitaria personal, colectiva y nacional, es un elemento clave en la creación de contenidos propios de empresas educativas y comunicacionales. Es decir, genera valor, es un insumo cultural.

En tanto la diversidad musical en la nación peruana puede ser abrumadora, los esfuerzos de investigación académica son insuficientes: suele darse el caso de que existan músicas que no cuentan con la atención de la academia. En esos casos, los especialistas emergen de sus contextos a modo de intelectuales orgánicos que se dedican a la investigación de sus propias

músicas bajo métodos cercanos a la etnología y la observación participante, empleando diversas fuentes, tanto de las ciencias sociales como del folclore o la tradición enciclopedista. Podemos encontrar que la mayoría de estos especialistas radican fueran de la capital peruana. Existen diversos textos inéditos, así como esfuerzos editoriales por parte de las instituciones educativas locales, por publicarlos, en tanto la publicación académica tiende a ser un monopolio de la capital.

Así como actualmente las cadenas de producción de las industrias musicales en Perú se encuentran fragmentadas, las instancias de diálogo entre estas tres vetas de la investigación musical son escasas. A su vez, los aportes de todas ellas son complementarias.

INSTITUCIONES QUE FORMAN INVESTIGADORES

Al interior de las instituciones académicas sólo el Conservatorio Nacional de Música ofrece recientemente en su currícula la especialidad de musicología, y permite la convalidación del título de musicólogo y un programa de extensión para acceder al título. Ninguna universidad cuenta con una carrera de musicología, por lo que la sistematización temática de tesis para evaluar el estado actual de la investigación musical en Perú, en este momento es imposible.

El año 2015 se cumplieron 30 años de fundación del Instituto de Etnomusicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), dirigido por Raúl Renato Romero, con actividades que articularon a especialistas alrededor del mundo con visitas presenciales y vía *streaming*. Recientemente se ha anunciado el lanzamiento de la primera Maestría en Musicología, así como la formación de grupos de estudio de alumnos de ciencias sociales y de alumnos de la escuela de música de la PUCP, el grupo de estudios en musicología y el grupo de investigación en música. Sin duda, el IDE PUCP es la instancia peruana que más publicaciones ha editado al público y mediante la cual la antropología visual ha podido socializar sus resultados. Antropólogos como Gísela Cánepa, María Eugenia Ulfe, Manuel Ráez, Ignacio López Ramírez Gastón y Efraín Rozas, han podido comunicar sus investigaciones gracias al IDE PUCP. Este año, el IDE aportó con la publicación de *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (2016), recogiendo una panorámica de investigaciones actuales, siendo la primera referencia actualizada en la materia en ser publicada en los últimos años.

A su vez, dentro de la comunidad universitaria, existe el trabajo de recopilación de música académica de Alberto Sánchez Vásquez, quien dicta apreciación musical en EEGG y lidera los grupos de música académica de la PUCP.

Destaca el trabajo del CEMDUC, dirigido por la musicóloga Chalena Vásquez, que se basa en la investigación aplicada, que se expresa en el trabajo de tres conjuntos de música: criollo, andino amazónico y sikuri, y un conjunto de danza; quienes realizan viajes de investigación y participan en espectáculos conceptuales. Así también se ha realizado una veta fonográfica en la que se han publicado métodos de charango y siku, así como el disco en homenaje al maestro Adolfo Zelada, guitarrista criollo que se acerca al centenario.

INSTITUCIONES QUE INVESTIGAN MÚSICAS Y SONIDOS

En los últimos años, la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional de Folclore, ha tenido un trabajo constante, desarrollando diversos programas de investigación, donde destacan el proyecto de arqueomusicología Wayllakepa, la publicación de historias de vida, el registro del idioma jacaru, así como la revista *Arariwa*.

A su vez el Centro del Folklore de San Marcos mantiene a una fértil y continua actividad pedagógica, que incluye además de la práctica de música y danzas, la realización periódica de talleres, conferencias y seminarios, en los cuales se comunican investigaciones musicales de diversos marcos teóricos.

También el Instituto Francés de Estudios Andinos ha desarrollado importantes esfuerzos editoriales, siendo una de las instancias desde la que los investigadores extranjeros visitan Perú para investigar; algunas de sus publicaciones se hacen en cooperación con el IDE PUCP.

Los estudiantes de las carreras de comunicaciones, publicidad, música, ingeniería de sonido, gestión de empresas y ciencias sociales en general, suelen consultar periódicamente a los especialistas dedicados a cada tema, más no suelen encontrar información especializada al interior de las herramientas brindadas en la formación de sus capacidades profesionales.

Las publicaciones académicas especializadas son una necesidad urgente, pues lo que acontece es la publicación de artículos e investigaciones en publicaciones de otro tipo de disciplinas, o dedicadas a la comunicación musical. Las publicaciones especializadas no suelen llegar al público objetivo, menos aún al público en general.

LA INVESTIGACIÓN DE MÚSICA DESDE LAS COMUNICACIONES

En el ámbito de las comunicaciones es en donde podemos encontrar la más constante sistematización de información acerca de las dinámicas de diversos circuitos musicales. Si bien los métodos de análisis parten de las perspectivas del melómano, el *music business* o la posición ideológica. En esta instancia se requiere urgentemente del trabajo interdisciplinario junto a especialistas. En tanto esa carencia es latente, algunos periodistas han logrado sumar espacios de entrevistas, reseñas y artículos acerca del acontecer musical. Este es el tipo de investigación musical que llega a los ciudadanos de manera directa y cotidiana. El periodismo musical peruano se divide radicalmente entre quienes profundizan en la información, y entre quienes la necesitan con urgencia. Ambos extremos son determinantes para la circulación, difusión y distribución de los productos de diversos circuitos musicales.

PRENSA ESCRITA

Dentro de quienes realizan una labor contante están los diarios *El Comercio*, *Perú 21*, *Publimetro*, *Correo*, *Agencia Andina de Noticias/ El Peruano* y la revista *Dedomedio*. Así como revistas como *Descabellado*, *De Cajón*, *Sikuri*, *SO-*

NOS, Alerta y Dosis. El periodista Mijail Palacios, desde la sección Movida 21, de *Perú 21*, ha destacado por el continuo esfuerzo en mostrar la actualidad de las escenas musicales independientes, cada lunes, en uno de los principales diarios del país.

PRENSA EN TELEVISIÓN POR CABLE

Respecto a la prensa televisiva, en estos momentos se está dando un giro que busca generar, en el caso de la música, lo que ha acontecido con la gastronomía en Perú. La empresa Media Networks, ya propietaria de Plus TV y Cable Mágico Deportes, lanzará una nueva plataforma que incluirá un canal de televisión, página web, radio online y aplicación para dispositivos móviles, titulada Movistar Música.

PRENSA EN TELEVISIÓN ABIERTA

Paralelamente, TV Perú ha desarrollado diversos programas documentales con temática musical, incluyendo los programas Umbrales, Sucedió en Perú y Presencia Cultural, además se comienza a trabajar el programa Imagen de la música, y se habla de un nuevo canal juvenil por cable, que contará con un abundante contenido dedicado a las músicas que se hacen en Perú.

PRENSA EN RADIO

Uno de los sectores que más requiere y menos cuenta con investigación musical son las radioemisoras. Las principales corporaciones radiales, como son el Grupo RPP y la Corporación Radial del Perú, desarrollan estrategias de mercado en las que no llegan claramente a sus públicos objetivo, en tanto que carecen de investigación acerca de cómo el consumo cultural de sus públicos históricos ha migrado hacia el internet como principal vía de provisión de música. El mismo ejercicio comunicativo se encuentra incompleto al no contar con datos provenientes de la investigación, lo que se hace evidente en la construcción de productos sonoros y digitales de estas empresas.

En otra posición se encuentra la Radio Filarmonía, cuyos programas y magazines son una de las pocas instancias desde las cuales se puede acceder a la escucha e información acerca de diversidad de fenómenos musicales, desde la música académica occidental, tradicional peruana o contemporánea experimental. En esta radio, actualmente se encuentran programas como Sonidos del Mundo, una de las principales vías de promoción de *world music* en Perú, conducido por Mabela Martínez; así como el programa Cazar Truenos, dedicado a la música experimental, electroacústica y el *noise* más vanguardista, conducido por el investigador Luis Alvarado, gestor del sello Buh Records.

Si bien Radio Nacional del Perú tiene la responsabilidad intrínseca de comunicar acerca de contenidos de investigación, esto resulta periféricamente según interés de los equipos de producción, más no de manera orgánica como directiva desde el trabajo institucional de la radio.

PRENSA DIGITAL

La instancia más fértil para el desarrollo de la investigación musical, resulta producirse gracias a los nuevos medios digitales. La posibilidad de comunicar bajo diversos grados de profundidad y variedad de formatos interactivos a una alta velocidad.

Dentro de la investigación de músicas hechas en Perú, es muy importante el desarrollo bibliográfico del blog *Cantera de Sonidos*, dentro del uso de nuevos medios digitales desde la antropología de la música están los portales *Sonidos.pe*, dirigido por un servidor y *Aquisitonomas.pe*, dirigido por el antropólogo Pablo Molina, espacios dedicados a las músicas trasnacionales y tradicionales respectivamente.

A su vez, específicamente dedicados al llamado “rock peruano”, existe una diversidad de blogs, que realizan continuo seguimiento del quehacer musical de las escenas musicales independientes y los artistas internacionales que visitan Perú, entre ellos destacan: *Rock Achorao*, enciclopédico esfuerzo; *Tercer Parlante*, blog musical del grupo *El Comercio*, y *Conciertos Perú*, plataforma de gran alcance y constante actualización. Además se da el trabajo intermitente de decenas de blogs.

RELACIÓN ENTRE INVESTIGACIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL

En los últimos cinco años, se ha incorporado la carrera de música a algunas universidades privadas, como en la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Escuela de Música de la Universidad de Ciencias Aplicadas. La primera está orientada sobre todo a la interpretación y la segunda a la producción, por lo tanto sus enfoques en torno a la investigación se dan en función a esas orientaciones.

Las instituciones formativas de trayectoria histórica como el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, se orientan más hacia la formación de sus alumnos como intérpretes, compositores o docentes, bajo lógicas poco prácticas para el contexto laboral efectivo. Los alumnos de estas instituciones exigen la actualización de metodologías e información. La demanda ciudadana de parte del alumnado para contar con una formación con elementos de investigación musical, lleva al desarrollo de instancias de práctica musical. En ese sentido, es reconocida la labor del Centro de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pero a su vez, recientemente podemos contar con Círculos de música en la Universidad de Lima y en la misma UNMSM.

Un insumo clave para la reflexión acerca de la investigación de la práctica artística en contextos educativos son los documentos de los elencos universitarios de instituciones públicas y privadas.

PERSPECTIVAS RESPECTO A LA GESTIÓN PÚBLICA

Probablemente, nunca antes las instancias a las que les compete la música dentro del Estado peruano, le han prestado tanta atención. El detalle es que la música se encuentra en una ubicación transversal, en la que diversas instancias tienen competencias sobre la misma: el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Turismo y Relaciones Exteriores, así como el Ministerio de la Producción, entre otros, como el fondo editorial del Congreso de la República y las publicaciones de las comisiones temáticas, son las que permiten la publicación periódica de esfuerzos de investigadores independientes.

En ese sentido, si revisamos el organigrama del Ministerio de Cultura del Perú podremos ubicar varias instancias en las cuales la investigación musical es un componente fundamental, tanto en la Dirección de Artes, como en la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, la Dirección de Patrimonio Inmaterial y la Dirección de Pueblos Afroperuanos, quienes tienen prácticas de registro, publicación y aplicación de sus investigaciones.

Actualmente se viene dando un importante proceso de colaboración interministerial, enmarcado en el impulso al desarrollo de una nueva matriz productiva en Perú, incorporando formal y frontalmente a las industrias creativas, dentro de las cuales podemos ubicar a la música.

Bajo esa lógica, vienen ocurriendo dos procesos, por un lado PROM PERÚ, el área responsable de la marca país, cuenta con recursos para la promoción de productos musicales e incluso un mercado musical, mas no cuenta con investigación que le permita hacer efectivas sus medidas; y por otro lado PRODUCE, bajo la dirección de Mi Empresa, y los fondos concursables de Startup Perú y Perú Emprende, está logrando dialogar con el sector musical para proponer herramientas de gestión empresarial que estimulen la sostenibilidad de los circuitos musicales.

Mincul y PROM PERÚ vienen desarrollando la plataforma del Sistema Nacional de Música, a modo de herramienta que permita sustentar la necesidad de políticas públicas de fomento hacia el sector musical, mediante indicadores cuantitativos. Dentro de la abnegada labor del Mincul en años recientes, es importante destacar la labor de Daniela de la Puente y de Raúl Álvarez desde la DAFO, donde actualmente se desempeña el musicólogo Carlos Mansilla.

A su vez, algunos de los gobiernos regionales con altos ingresos, como parte de los cánones minero y energético, desarrollan experiencias de documentación de manifestaciones artísticas y musicales en los departamentos fuera de la capital. En ese sentido, destaca el trabajo de Marino Martínez para el gobierno regional de Cajamarca en los últimos años, con el proyecto Yaku Taki.

En el marco del proceso de diversificación productiva, se formó la Mesa de Industrias Creativas, la cual dialoga intersectorialmente y requiere de información sustentada en la investigación. En los próximos años se dará un diálogo clave para la implementación de políticas públicas para brindar condiciones adecuadas para la práctica de diversidad de circuitos artísticos y musicales.

PERSPECTIVAS RESPECTO A LA GESTIÓN PRIVADA

La investigación musical para la gestión privada ocupa un lugar inusual, potenciado por el uso de nuevos medios digitales y tecnologías organizacionales.

Por un lado podemos contar con el ámbito de la responsabilidad social de grandes empresas que se reflejan en centros culturales como Espacio Fundación Telefónica, quienes, enfocados principalmente en la relación entre ciencia, arte y tecnología, vienen realizando diversas actividades, incluyendo festivales, seminarios, talleres y ferias. Estas incluyen un componente de investigación, tanto en sus procesos de realización como en las temáticas que abordan.

Por otro lado, destaca la experiencia de COHETE Lab, laboratorio para las industrias culturales, en el que la investigación musical se incorpora como uno de los principales capitales de la empresa, permitiéndole desarrollar una amplia cartera de clientes corporativos, públicos y ciudadanos, brindando servicios basados en nuevos medios digitales como campañas de prensa, asesorías de gestión, desarrollo web, producción audiovisual, sustentados en la investigación aplicada.

Desde esas experiencias se plantea que la investigación aplicada impacte en el desarrollo de las industrias musicales en Perú e incluso aporte con el desarrollo de nuevos elementos, como las startups. Actualmente, COHETE Lab, ha concretado el desarrollo de productos a partir de la teoría fundamentada y la observación participante, como FILMTRAX; plataforma digital para la facilitación de los procesos de contratación de licencias de sincronización, en el que se articulan los sectores de la música, el audiovisual y los nuevos medios, en un producto que se basa en la investigación de la propiedad intelectual de la música aplicada en el diseño web y la provisión de servicios especializados, así como en la curaduría de catálogo sonoro para obras visuales.

Las investigaciones, desde los sectores públicos y privados, vienen desarrollando interesantes vínculos que permiten potenciar posibilidades en pos de la construcción de mejores condiciones para el sano desenvolvimiento de las culturas musicales en Perú.

A su vez existe una variedad de investigadores de formación autodidacta, literaria o histórica que se han adentrado en la investigación musical, desde la perspectiva testimonial, que pueden ser entendidos como una aproximación a la investigación ciudadana. En ese sentido, las recopilaciones de entrevistas o desarrollo de universos narrativos en donde el contexto de producción musical es fundamental, son los productos que más impacto y rotación tienen entre los ciudadanos.

PANORÁMICA DE LAS INVESTIGACIONES, SEGÚN ÁMBITO DE ESTUDIO

Al compartir las presentes reflexiones en el marco del 1er Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical en el Palacio de Bellas Artes, resultó evidente que para poder brindar una panorámica de la actualidad de las investigaciones de las prácticas de las músicas hechas en Perú, era indispensable ordenar los principales temas y autores desde una secuencia histórica, más no en una secuencia cronológica de publicaciones, sino desde una panorámica de los trabajos de investigación en curso, según los periodos históricos en los que habitan sus ámbitos de estudio.

LAS ALTAS CULTURAS ANDINAS

Es imposible asir fehacientemente las prácticas musicales de las poblaciones anteriores al Tawantinsuyo o a la invasión de la corona de Castilla en el sur del continente que actualmente llamamos América. La extirpación de idolatrías y la continua reconstrucción de la memoria histórica en función a intereses políticos, económicos y socioculturales, hace que la metodología de investigación de esta etapa histórica tienda a realizarse desde el diálogo interdisciplinario entre la arqueología y la organología.

Un fenómeno constante en la construcción de la memoria histórica de las poblaciones y sus músicas en la historia de Perú, es el superponer conceptos foráneos para cubrir los vacíos debidos a la falta de información, propia del contexto poscolonial. Esto ocurre tanto con las prácticas de las poblaciones indígenas, como con las poblaciones afrodescendientes, actual e históricamente.

Desde el texto de los esposos D'Harcourt, "La música de los Incas y sus supervivencias" (1925), se instauró una concepción idealizada acerca de la música prehispánica, que el musicólogo Julio Mendivil desarrolla en su texto "Noticias del Imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica" (2012). En éste se reflexiona acerca de la homogenización de la diversidad cultural del Tawantinsuyo bajo el rótulo de música "Inca", así como la asociación de esta a un tenor narrativo triste y melancólico, supuestamente vigente en los géneros musicales actuales como el huayno y el yaraví. Se demuestra cómo éste ejercicio metodológico buscó insertar las músicas de los andes en la perspectiva de la musicología comparada con tendencia evolucionista, producto de su época y contexto.

Uno de los principales referentes nacionales para la arqueomusicología es el texto del musicólogo, físico y compositor César Bolaños, "Orígenes de la música en los Andes" (2007), editado por el Congreso de la República, el cual se plantea como referencia para las bases de los estudios de organología en Perú, que sería complementado por el "Mapa de Instrumentos de Uso Popular en el Perú" (1978), realizado durante el gobierno militar, junto a Josafat Roel Pineda, Fernando García y Alida Salazar.

En el Museo de Antropología, Arqueología e Historia, se desarrolló, en alianza con la Dirección de Investigación de la Escuela Superior Nacional de Folklore José María Arguedas, la sistematización de más de dos mil instrumentos musicales de origen prehispánico, dando forma al proyecto Wayllakepa, en el cual se realizó un minucioso análisis físico y sonoro de instrumentos de cerámica, hueso, piedra y metales. Con la dirección inicial de Chalena Vásquez, el arqueólogo Milano Trejo, el musicólogo Carlos Mansilla y los músicos e investigadores Dimitri Manga y Alfredo Najarro, se aprendió todo lo posible hasta el cierre del proyecto. Este proceso de investigación llevó a la elaboración de réplicas de instrumentos prehispánicos de cerámica y hueso, lo que ha desembocado en nuevas prácticas de composición en Perú, Chile y Argentina, y de talleres educativos en escuelas rurales.

De manera paralela a estos esfuerzos desde la etnomusicología y la investigación para la composición, la academia arqueológica ha profundizado en la investigación de los usos sociales del sonido, desde el análisis acústico del patrimonio monumental. Actualmente, el Chavin de Huantar Archaeological Acoustics Project, proyecto de colaboración liderado por la Stanford University, que reúne a especialistas de diversas nacionalidades, ha demostrado que el centro ceremonial fue construido en el punto de encuentro de los cauces de dos ríos para emplear el agua como emisor de sonido al interior de un complejo sistema subterráneo de cavidades de piedra, que generaba sonidos empleados en eventos rituales, propios de la administración pública y los medios de comunicación de la época, junto al uso de pututus, wayllakepas o trompetas de caracol.

A su vez, las posibilidades acústicas de espacios de experimentación agrícola en el Valle Sagrado de los Incas, así como las de los anfiteatros encontrados en la ciudadela de Caral, nos hablan de un profundo desarrollo acústico y de las funciones sociales del sonido más allá de la creación musical y las funciones comunicativas, identitarias o de entretenimiento.

Existe una relación directa entre las tecnologías agrarias de origen prehispánico y las prácticas artísticas contemporáneas que encontramos en el sistema de fiestas del calendario agropecuario. En ese sentido, Chalena Vásquez, aproximándose a los estudios de especialistas en arqueología y antropología como Lumbreras, Zuidema, Silverman y Bellenger, articula lo que se conoce acerca de música y danza, con la agricultura y la astronomía.

DE LA COLONIA A LA ACTUALIDAD

Las manifestaciones artísticas en las culturas populares del Perú, pueden ser entendidas desde el concepto andino de Taki, arte integral, en el que distintas disciplinas artísticas como la música, la danza, el teatro, la narrativa, la poesía y la plástica, se integran en actos rituales audiovisuales.

El ánimo enciclopédico e ilustrado de los cronistas virreinales, cumpliendo su función para la administración pública, nos permite el acceso a información interesante sobre estas prácticas, gracias al registro para la gestión de recursos y la extirpación de idolatrías, como a los registros de las instituciones religiosas, donde destaca la data demográfica de actas de bautizo y

testamentos, además del repertorio de partituras de música sacra y recopilaciones de música popular.

Lo paradójico de la investigación de las fuentes escritas que muestran evidencia de prácticas culturales donde participaban diversas danzas, instrumentos y estilos musicales es que a medida que se profundiza en el estudio, los hechos desmienten las construcciones de etnia, identidad y nación, que determinan buena parte de las interacciones cotidianas y representaciones mediáticas y orales de la población peruana contemporánea.

Dentro de la diversidad de cronistas, existen algunos que pueden ser destacados como proveedores de un invaluable registro etnográfico, en varias ocasiones dedicado a las prácticas culturales con participación musical. Revisitarlos es actual insumo de los investigadores.

Las crónicas de Guamán Poma de Ayala nos permiten ubicar instrumentos específicos como la antara, en circunstancias rituales, así como evidenciar el calendario anual en función al ciclo solar, lo que es clave para entender el sistema de fiestas de Perú. El Manuscrito de Huarochirí, de aproximadamente 1598, es el primer texto escrito directamente en runasimi o lengua quechua, en el cual encontramos la narración detallada acerca de las fiestas del agua, practicadas actualmente.

El obispo de la diócesis de Trujillo, Baltazar Martínez de Compañón, lideró un equipo de investigación de campo que sistematizó las prácticas culturales y productivas de la población de la costa norte del Perú. En las láminas de su obra, podemos encontrar detalle de danzas, vestuario, lenguas y partituras del repertorio popular de la época.

En el caso de la capital peruana, las acuarelas de Pancho Fierro retratan la convivencia cultural de colectivos supuestamente segregados y excluidos. El retrato del arpa andina, propia de la danza de tijeras, acompañando el Son de Los Diablos, es una evidencia que nos obliga a replantear las narrativas de nación que se han desarrollado durante el siglo xx.

La información acerca de las prácticas musicales de las poblaciones andinas, afrodescendientes y mestizas en focos urbanos, llegan a nosotros desde los periódicos de la época. En el caso de los ámbitos rurales, el registro de repertorio sacro es una de las principales fuentes, desarrollada a profundidad por autores como Aurelio Tello, en busca de una cartografía de la música virreinal.

Uno de los instrumentos de origen ancestral, cuya práctica puede rastrearse hasta la actualidad, es el siku altiplánico. Uno de los precursores de la investigación de este instrumento es Américo Valencia y sus reflexiones acerca del siku bipolar altiplánico y los conjuntos que lo interpretan. En tiempos recientes, Carlos Sánchez Huaranga, director del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM, publicó *La Flauta de Pan andina. Los grupos de sikuri metropolitanos*. Está pendiente la obra inédita al respecto, de Thómas Turino, donde se comparan los sikuris en Puno y en Lima.

Dentro de la diversidad de prácticas, el siku es uno de los más difundidos, pues llega a ser enseñado en las escuelas y su práctica convoca multitudinarios eventos, gracias a la constante práctica de diversidad de conjuntos. Consecuentemente, uno de los principales esfuerzos de investigación sistemática de una práctica musical, se encuentra en la *Revista Sikuri*, en la cual los gestores, músicos e investigadores convergen en textos reflexivos de profundidad académica en un formato de bajo costo que es distribuido en los eventos de los conjuntos de sikuris.

DE LA REPÚBLICA Y LA INDEPENDENCIA

Si bien la diversidad climática de Perú influye en la construcción de fuertes identidades locales, dentro de colectividades que pueden parecer homogéneas para el observador externo, podemos ubicar dos grandes tendencias de investigación, en torno a las prácticas culturales en la costa, identificada como mestiza criolla y afrodescendiente, y los andes, en el que se da una constitución contrapuesta entre un pasado idealizado como imperial y un presente de semi esclavitud de la población indígena. La profunda investigación amazónica es una deuda pendiente.

En la constitución de la República, el abandono de la guitarra barroca que llegaba a nosotros mediante la península ibérica, vía el Caribe, derivó en la adopción de la guitarra acústica de seis órdenes que existe en la práctica cotidiana actual en tanto, desde la guitarra barroca se da el desarrollo de la familia de cuerdas latinoamericana compuesta por la jarana, el cuatro, el tiple y el charango, tal como versan las recientes investigaciones de Chalena Vásquez.

El charango es un emblemático instrumento de los andes centrales y altiplánicos, que está compuesto por cinco órdenes dobles y permite interpretar repertorio de obras populares y tradicionales, urbanas y rurales, ancestrales y contemporáneas, desde el huayno hasta la salsa.

Gracias a ello es uno de los instrumentos más estudiados, contando con la atención del etnólogo José María Arguedas, del cronista Ricardo Palma, de Thomas Turino, que realizó una inducción etnográfica de observación participante en los andes sur, del maestro puneño Félix Paniagua, así como de investigadores como Fred Arredondo y Adriel Osorio Zamalloa. En los últimos años se vienen realizando diversos congresos y encuentros dedicados al charango, en el cual se han presentado las últimas investigaciones acerca del repertorio, los métodos, la organología, la historia y los contextos culturales en los que se desarrolla este emblemático instrumento andino.

Los medios urbanos costeños del Perú se representan como habitados por una población criolla, que excluye a lo andino, amazónico y afrodescendiente, o lo resitúa en una posición subalterna en su interior. De la interacción entre poblaciones, bajo dinámicas de redes de parentesco, en paralelo a la estructura administrativa, social y productiva de la sociedad peruana, emergen las culturas populares del Perú contemporáneas, diversas y plurales. El estudio del repertorio criollo ocupa un lugar protagónico, igual al que ocuparon en las partituras, diales y fonogramas, los géneros musicales

que lo componen. Si bien la construcción mediática de la identidad criolla se presentó como un mestizaje donde primaba lo español, las recientes investigaciones evidencian los aportes afroperuanos y andinos, así como la diversidad entre lo aristocrático y popular, entre el salón y el callejón.

Encontramos una oleada de publicaciones recientes, entre las que destacan *El libro de oro del vals peruano*, de Eleazar Valverde y Raúl Serrano (2000); la biografía, *Manuel Acosta Ojeda, Arte y sabiduría del criollismo*, de Marino Martínez (2008); *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*, de José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano (2009); el disco y libro, *Montes y Manrique: 100 años de Música en Perú* (2010) y *En nombre de Dios comienzo*, de Eduardo Mazzini (2010). Fred Rohner, literato especializado en el cultivo, recopilación y análisis del repertorio criollo costeño, actualmente brinda referentes de investigación a los alumnos de la Escuela de Música de la PUCP.

Un documento audiovisual fundamental de reciente publicación en internet es el documental *El Señor de la Jarana* que incluye además de una jarana criolla en la casa de la familia Avilés, una entrevista al arqueólogo Arturo Jiménez Borja, realizada por el historiador José Durand. Este material se suma a las investigaciones acerca de la zamacueca y su diversificación en los estilos regionales de marinera en todo Perú, mapeadas en las costumbres de antaño por Ricardo Palma y el historiador José Gálvez. Fundamental en el estudio de la marinera limeña son los análisis del maestro guitarrista Carlos Hayre, inéditos en su mayoría, publicados parcialmente por Luis Justo Caballero. Uno de los temas más visitados en la investigación de la práctica musical en la costa, es la historia de vida del compositor Felipe Pinglo Alva, donde destaca la reciente publicación de *Y vivirás mientras exista la vida* (2015), de César Abdon Cuba La Rosa y Víctor Elías Arana Zevallos.

Uno de los escritos fundamentales para comprender la música y a las poblaciones afroperuanas, *La práctica musical de la población negra en el Perú* (1979), ganador del premio Casa de las Américas en su primera edición, se mantiene inédito en Perú. En él se plantea que la práctica afrodescendiente se mantuvo en expresiones como la Danza de Negritos y la Danza de Pallas, mientras el festejo, la danza y música asociada a la población afro, era más bien una creación escénica. Su autora, la musicóloga Chalena Vásquez ha continuado con estas investigaciones en el libro *Costa* y la investigación acerca de los orígenes del género cumana, que en la lengua kikongo puede ser traducido como “diálogo entre aquellos que tienen la sabiduría”.

En una articulación inusual, las universidades UNMSM y PUCP realizaron la tardía edición del libro de William D. Tompkins titulado *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* (2011). Un esfuerzo particular que destaca entre las investigaciones actuales que buscan completar los vacíos históricos, es el del Museo Afroperuano de Zaña, centro cultural del principal enclave afroperuano de la costa norte del Perú, en el cual se ha emprendido la sistematización organológica y la reconstrucción de tambores de membrana, instrumentos cuya prohibición dio origen al uso generalizado del cajón, la quijada y la cajita. Estos instrumentos y el repertorio que

acompañan, fue estudiado en el libro *El Cajón Afroperuano*, escrito por el recientemente finado Rafael Santa Cruz, continuando el legado de su tío, Nicomedes Santa Cruz, investigador y gestor afroperuano, precursor en la reconstrucción de la memoria histórica afroperuana.

Estas investigaciones han servido como insumo para publicaciones comprensivas como la de Heidi Feldman, *Ritmos Negros del Perú*, el documental del mismo título y la continua producción de video documental en torno a la música afroperuana. Además profesores de cajón, como Francisco Vallejos, sistematizan esta información y la tradición oral en métodos del instrumento. Un ámbito por desarrollar está en la síntesis de diversos géneros musicales transnacionales y de aquellas de arraigo local. En el estudio de las partituras estudiadas en el artículo “El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte 1900-1930” (2016), Gérard Borrás abre una interesante puerta al mostrar evidencias de la práctica no sólo de géneros como el foxtrot y el *one step*, junto a marinera, yaraví, triste, canción, danza, polca, resbalosa, vals, serenata, pasacalle, tondero, marcha, huayno, mazurca, pasillo, habanera y la generalidad de “música incaica”, sino también de hibridaciones como el inca blues, el camel trot o el fox incaico.

En ese sentido, el fenómeno llamado “fusión”, se ha convertido en el más fértil campo de publicación de investigaciones. Sea desde el caso de la cumbia, como el texto *Andinos y Tropicales* (2008), de Raúl Renato Romero, o *Fusión: banda sonora del Perú* (2008), de Efraín Rozas; *Mixtura: jazz con sabor peruano* (2003), de Jorge Olazo, o *Chincha Saudista, el viaje musical de Perú Jazz* (2016), escrito por Luis Alvarado; o la tesis de maestría de Fiorella Montero. En el desarrollo de los mercados de la chicha, música tropical andina y el huayno contemporáneo, destacan las investigaciones de Jaime Bailón y Alberto Nicolí desde el marketing y de Santiago Alfaro, desde la economía de la cultura.

Una de las paradojas de las culturas populares en Perú es que los extremos ancestrales y tradicionales se conectan en la práctica con lo contemporáneo y transnacional. De esta manera, encontramos que prácticas como la Danza de Tijeras, que pueden ser rastreadas hasta la última rebelión mesiánica del Taki Onqoy, se encuentran renovándose en la práctica continua de los cultores. A las investigaciones precursoras de Lucy Núñez, con el libro *Danzaq* (1990), se suman diversidad de publicaciones regionales en formatos pequeños de bajo costo y recientemente el texto *Danza de Tijeras y El Violín de Lucanas* (2007), de Manuel Arce Sotelo.

En el extremo opuesto, el ámbito de la música académica está siendo investigado desde documentos urgentes publicados por las instituciones que han asumido la labor de brindar condiciones para el cultivo de las músicas que asociamos al rótulo de “clásico”. Así, son la Sociedad Filarmónica de Lima, el Conservatorio Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Fondo Filarmonía y el Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú, quienes eventualmente brindan espacio para la publicación de textos dedicados a este ámbito de estudio de nuestras prácticas musicales. Como panorámica destaca el texto de Armando Sánchez Málaga, “Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú”.

En la década de los años 70, el Conservatorio Nacional de Música organizó el Taller de Investigación Musical, en el que participaron Chalena Vásquez, Pilar Zúñiga, Raúl Romero, Rubén Valenzuela (1975-1976), Rosa Alarco, Flor de María Canelo, Osvaldo Kuan, Aurelio Tello (1976-1977), Margarita Chirif, Marta Sánchez, Pedro Asato, Jorge Bermúdez, Augusto Ramos (1978-1979). También asistieron los funcionarios Cecilia Hinojosa y Guillermo Durand, así como los profesores César Bolaños, Walter Casas y Armando Sánchez Málaga. Ese taller, liderado por el profesor Fernando García, y con la participación del profesor invitado Axel Hesse, de la Universidad Humbolt de Berlín, sería clave en el desarrollo de la musicología local.

Dentro de lo académico, la experimentación electroacústica ha corrido con mayor suerte gracias a la labor editorial y de promoción de Luis Alvarado, quien logró la publicación de textos como *Tradición y modernidad en la música peruana*, de Edgard Valcárcel y *Tiempo y Obra de César Bolaños*, además de la publicación de diversos fonogramas de compositores experimentales peruanos. Otro comunicador que aporta a la investigación de la música vanguardista desde las comunicaciones es Wilder Gonzáles Agreda.

Uno de los ámbitos de estudio que ocupa la periferia de la investigación académica, mediática o autodidacta, se encuentra en las músicas de los pueblos originarios de la Amazonía, quienes más allá de la asimilación y reinterpretación de la cumbia como música pan amazónica, cultivan tanto géneros para uso cotidiano y festivo, como para uso medicinal. La medicina tradicional, basada en los estados alterados de conciencia, incorpora el uso del sonido como un elemento fundamental. El centro de etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos logró registrar cantos festivos y de sanación en la recopilación titulada *Anen, cantos Aguajún*.

Lo tradicional tiene sus propias formas de ser moderno y en Perú, las clasificaciones son rebasadas cuando las músicas de origen campesino congregan grandes festivales en las ciudades, y aún las prácticas rurales son rápidamente registradas y multicopiadas en los centros de piratería a gran escala, que ocupan el 97% del mercado discográfico nacional.

A lo largo del sistema de fiestas del Perú, la efervescente práctica de músicas y danzas hace que los ciudadanos desarrollen investigaciones autodidactas, que en caso de lograr ser publicadas, logran tirajes reducidos que llegan a quienes ya son cultores de dichas prácticas, pero difícilmente trascienden al ámbito académico, mediático o al público masivo de la capital.

El público masivo de la capital ha agrupado a las diversas músicas de circulación transnacional y origen anglófono bajo el término de “rock”. El estudio del “rock” en Perú, dialoga entre sus distintas etapas, incluyendo la primera escena rockera en Perú, la primera escena subterránea de los años 80 y lo que he llamado la masificación de la escena subterránea, donde se configuran los circuitos de las escenas musicales de la actualidad, caracterizadas bajo el rótulo de “independientes”.

“La Escena” o “Las escenas musicales alternas”, han recibido la atención de investigadores como el filósofo y periodista Pedro Cornejo, el literato Carlos Torres Rotondo, autor de *Se Acabó el Show* (2012) y *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú* (2009); Miguel Ángel del Castillo, historiador dedicado al blog Cainsubte.blogspot.com; el activo periodista Willi Jiménez; el blog Subterrock.pe; el colectivo Colectividades Individuales, fundadores de la tienda especializada en rock peruano “El Grito”; Sarah Yrivarren, precursora del estudio del metal, en un medio de investigación protagonizado por las reinterpretaciones locales del punk. Y en años recientes Shane Greene, quien ha sorprendido gratamente con los adelantos de su libro *7 Ensayos de la Realidad Subterránea*. A su vez, personalmente vengo dedicándome los últimos 16 años a la investigación sistemática de “Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima”, desde el portal de investigación, Sonidos.pe.

En las cadenas de valor de los circuitos productivos de las escenas musicales locales, la investigación está ocupando un lugar indispensable en el marketing cultural, el *music business* y la correcta implementación de las estrategias de gestión de las organizaciones musicales. La big data de consumo de música desde redes sociales, determina las campañas de las agencias de publicidad, quienes junto a sus clientes, comienzan a contemplar que el vínculo con los referentes culturales locales es una forma ideal de generar valor agregado al producto y un vínculo afectivo/identitario con el consumidor.

Estos procesos de investigación de diversidad de prácticas culturales orientadas a la música, ha tenido como resultado fructífero el servir como base para el sustento de declaración de Patrimonio Cultural Inmaterial, por parte tanto de la UNESCO como del Ministerio de Cultura. A su vez, una de las principales urgencias de la administración pública es la recopilación de data acerca de las dinámicas financieras de las organizaciones musicales, de tal manera que permita el sustento de políticas públicas urgentes, ante las entidades de gobierno competentes.

Cada uno de los profesionales orientados a la investigación de alguna práctica musical, se encuentran luchando su propia batalla, en el frente que les corresponda. Nuestra actividad aún es reconocida como periférica, pero es imposible seguir considerándola intrascendente, en tanto las músicas de los peruanos interactúan de manera transversal con distintas instancias de la sociedad peruana en general.

Actualmente, los estudiantes de música, comunicaciones, gestión, antropología, sociología y economía, están realizando trabajos finales de investigación dedicados a fenómenos musicales. Se va afirmando una comunidad transnacional de especialistas en cada tema. Paralelamente, el sentido profundo de la práctica artística, nos ofrece nuevos elementos para la reconstrucción de una memoria histórica que reconozca la diversidad cultural, puesto que la investigación de los contenidos y las prácticas de la producción musical nos inducen a conocer narrativas de la cotidianidad y de la historia, que afirman tanto el sano ejercicio de la ciudadanía, en las agrupaciones de “rock independiente”, como el reconocimiento de los elementos

científicos en la tradición oral, que hace de los danzantes de comparsas de las fiestas de sincretismos religiosos andinos y católicos, fervientes activistas del cuidado de la naturaleza y de reconocimiento de la humanidad como parte de un ecosistema vital.

Con la urgencia de reconocer las funciones sociales de la investigación de las prácticas musicales, en beneficio de la gestión pública, privada y ciudadana, queda sobre nosotros la responsabilidad y el gusto de tender puentes entre nuestras investigaciones, culturas y músicas.

ALGUNAS NECESIDADES INMEDIATAS

Actualmente podemos encontrar las siguientes necesidades inmediatas para la investigación de las músicas practicadas en Perú:

- Implementación de un intenso y extensivo proceso de diagnóstico y articulación de circuitos de investigación
- Desarrollo de mecanismos de socialización de resultados hacia la sociedad civil
- Formación de profesionales especialistas en investigación musical
- Participación activa en el aporte a la construcción de políticas públicas
- Participación activa, brindando herramientas para el diálogo entre los agentes creativos y el sector empresarial, así como con el Estado
- Definir posiciones en el proceso de construcción de una nueva industria musical nacional y el fortalecimiento de los circuitos musicales independientes
- Desarrollar mecanismos de articulación latinoamericana

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Temas sobre historia y música del Perú
<http://www.canteradesonidos.blogspot.pe>

Portal de investigación de culturas musicales en Perú
<http://www.sonidos.pe>

Página de la musicóloga peruana
<http://www.chalenasquez.com>

<http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2014/12/50-textos-diversidad-musical.pdf>

Página del Instituto de Etnomusicología de la PUCP
<http://ide.pucp.edu.pe/>

Alvarado, Luis (2016), *Chincha Saudita, el viaje musical de Perú Jazz*, Aire Comunicaciones.

Arguedas, José María (1975), *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI Editores.

Mendívil, Julio (2014), "Canonización de la música incaica y la visión trágica de la historia", *Boletín Música* #37, Mayo-Septiembre.

Rocca Torres, Luis, Evelyn Figueroa, y Sonia Arteaga (2012), *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología, la experiencia del museo afroperuano de Zaña*.

Romero, Raúl R. (ed.) (2016), *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*, IDE PUCP.

Sánchez Málaga, Armando (2012), *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*, Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.

ANEXO

Lista de musicólogos peruanos profesionales:

Abraham Padilla (graduado en Chile)
Americo Valencia (graduado en Perú)
Aurelio Tello (graduado en México)
Camilo Pajuelo (graduado en Finlandia)
Carlos Mansilla (graduado en Perú)
Chalena Vasquez (graduada en Perú)
Clara Petrozzi (graduada en Finlandia)
Fiorella Montero (graduada en Inglaterra)
Efigenio Mamani (graduado en Francia)
Javier Leon (graduado en EE.UU.)
Juan Carlos Estenssoro (graduado en Francia)
Julio Mendivil (graduado en Alemania)
Laura Larco Mannucci (graduada en EE.UU.)
Manuel Arce Sotelo (graduado en Francia)
Omar Ponce (graduado en Chile)
Rafael Junchalla (graduado en Finlandia)
Raúl Renato Romero (graduado en EE.UU.)
Renato Neyra (graduado en Perú)
Rolando Carrasco (graduado en Perú)
Virginia Yep (graduada en Alemania)
Zoila Mendoza (graduada en EE.UU.)
Zoila Vega (graduada en Chile)



URU GUAY

DEFINIENDO, RECONOCIENDO, HISTORIZANDO LA INVESTIGACIÓN MUSICAL: PUNTOS DE VISTA DESDE URUGUAY

A partir del concepto de investigación musical se han construido padrones, formas de concebir y validar prácticas y resultados que es necesario debatir. En este sentido y como representantes de países y culturas de investigación en música latinoamericanos, la convocatoria del Coloquio nos invita a generar cuestionamientos, lineamientos, ideas e interpelaciones sobre historias y ejemplos propios de nuestras realidades, confrontando el estado y las experiencias acerca de la investigación en las prácticas musicales en nuestros diferentes países, sobre todo en nuestros países latinoamericanos, poseedores de una historia fragmentada y una lucha constante por generar paradigmas propios acordes a realidades diferentes a las de aquellos legados coloniales o colonizadores. Más allá de citar ejemplos y estimular cualquier relevamiento acotado o exhaustivo (para evitar los términos parcial o total), el Coloquio nos lleva aún más a conocer, sumar y comparar experiencias y procesos a nivel local y nacional, potenciando también las miradas transversales a nivel de Latinoamérica.

Cito como punto de partida de este trabajo una canción del cantautor uruguayo Fernando Cabrera,¹ cuyo título *Diseño de Interiores* quisiera tomar a modo de metáfora –no sin ironía si tomamos la relación entre texto y música– de los desafíos de construir y visualizar un campo de conocimiento.

DISEÑO DE INTERIORES

Necesito renovar mi interior
dibujarse es vivir, el presente es un proyecto anterior
se agotó por aquí, necesito desarmar el taller
aprenderse es vivir, raspar el empapelado de ayer
no dejarse dormir.
Necesito repintar la razón, pelechar es vivir
el camión de la mudanza tosió satisfecho al partir.
Necesito refrescar el renglón, remojar es vivir
darme fe, tener determinación, detenerse es morir.
Un amigo se llevó un sacudón su hijo quiso morir
un abismo de comunicación le impidió percibir.
Necesitan apurar su interior el pasado impedir
ensayar una canción dar su voz, atreverse a decir.²

Considero que investigación acerca de o desde la música, significa no sólo relevar y *diseñar* realidades, sino también posicionarse frente a ellas y como metáfora también: *diseñar interiores y exteriores* del conocimiento y reflexión acerca de las realidades sonoras.

*Escuela Universitaria de Música –UdelaR/ Orquesta Filarmónica de Montevideo.

¹ Fernando Cabrera (Montevideo, 1956) es guitarrista, cantautor, compositor y productor, uno de los más eclécticos, prolíficos e influyentes de su generación en la música popular uruguaya.

² “Diseño de interiores”, en Fernando Cabrera, *Bardo*. Ayui A/E 300CD. 2006. Se puede escuchar en https://www.youtube.com/watch?v=a_bJLtMkd2Q

No es mi intención presentar aquí un panorama integral de la investigación musical en Uruguay –sincrónico o diacrónico–, y mucho menos comparar investigaciones o estado de cosas en este tema a nivel de Latinoamérica. Propongo, en primer término, visitar el concepto propiamente de investigación y su relación con las prácticas musicales para, posteriormente, trazar una trayectoria general de la investigación musical, las instituciones y el estado actual de apoyo a la investigación musical en Uruguay.

REVISITANDO EL CONCEPTO “INVESTIGACIÓN MUSICAL”

Neville Scarfe, en un artículo de 1962, afirma que lo lúdico es la forma más elevada de investigación, y cita a Albert Einstein, a quien atribuye el siguiente concepto: “El deseo de llegar finalmente a conceptos conectados lógicamente es la base emocional de jugar vagamente con ideas básicas. Este juego combinatorio o asociativo parece ser la característica esencial para el pensar productivamente”.³

Pensemos en el vínculo emocional para un pensamiento productivo: investigar es jugar con ideas, conectarlas, un juego práctico, un juego intelectual, es tomar de esta forma una serie de decisiones; es consecuencia de muchos factores, entre ellos curiosidad, preocupación, búsqueda, necesidad (personal, ideológica o afectiva); trabajo, motivación; condiciones sociales, económicas, políticas e históricas favorables.

Si lo relacionamos con lo musical, partimos de un factor básico: un juego asociativo para pensar productivamente a partir del material sonoro, material existente en fuentes de naturaleza diversa que Juan Pablo González bien resume en tres ejes, a veces dialogantes, a veces colisionantes: escritura, medialidad y oralidad.⁴

Entonces la investigación musical es un fenómeno o proceso de ampliación del conocimiento que tiene carácter emocional, artístico, académico y político, tanto a nivel individual como social sobre el campo específico que abarca. Y entendemos que, así como la educación tiene lugar en diversos espacios sociales de formación –que incluye la escolarización–, la investigación musical trabaja con material de archivo escrito o sonoro –si hace referencia a prácticas pasadas y en varias esferas del tejido social donde se desarrollan prácticas musicales–, si se trata de prácticas actuales.

Desde la investigación musical se pueden desarrollar registros, conceptos, teorías y líneas de acción en relación con su especificidad: desde lo creativo, lo técnico, hasta aspectos de socialización, entre otros. Toda investigación tiene su política, denota un compromiso, explícito o implícito, con aquello que se estudia y a quienes involucra, lo que en Uruguay y América Latina se ha gestado y debatido con idiosincrasia propia.⁵

³ En el original, en inglés: “The desire to arrive finally at logically connected concepts is the emotional basis of a vague play with basic ideas. This combinatorial or associative play seems to be the essential feature in productive thought”. Scarfe, Neville, “Play is education”, *Childhood Education* 39 (3), Washington D.C., 1962. Disponible en internet, <http://quoteinvestigator.com/2014/08/21/play-research/#note-9611-2> (consultado el 1 de octubre de 2015). La traducción es mía.

⁴ Juan Pablo González, *Pensar la Música desde América Latina*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, p. 14.

⁵ Existe abundante bibliografía sobre el tema citada y abordada por ejemplo en Aharonián, *Hacer música en América Latina*, Montevideo, Tacuabé, 2012; y Juan Pablo González, *Op. cit.*

También se aborda, en la investigación musical una variedad de objetos de estudio y heterogeneidades yuxtapuestas: aquí hay una diferencia (y opción política) entre reconocer y construir multidisciplinaria (disciplinas no interactuantes) o interdisciplina (sí interactuantes).⁶

Cabe preguntar entonces: ¿Qué motiva a quien investiga a acercarse y buscar pensamiento productivo acerca de o desde las prácticas musicales? Y podemos seguir preguntando: ¿Quién investiga los fenómenos sonoros? ¿Qué se investiga? ¿Para quiénes? ¿Por qué? ¿Qué visiones del mundo pretende y brinda? ¿Cuál es la relación entre quienes producen los fenómenos sonoro-musicales y la elaboración sobre ellos? ¿Cómo se materializa la investigación musical? y, finalmente, lo más difícil a mi modo de ver y hacia donde quisiera apuntar principalmente: ¿Cómo se exponen, visualizan y sobre todo, valorizan y utilizan los resultados de esas investigaciones ya adentrado el siglo XXI?⁷ Retomaré estas cuestiones más adelante.

Sabemos que el investigador y objeto de estudio a veces son diferentes sujetos o grupos; otras veces quien investiga forma parte –con sus particularidades– del propio objeto de estudio. En otros casos el investigador –y entonces la investigación potencialmente también– tiene nuevos roles desde la esfera pública. En América Latina existe una rica historia de investigadores y músicos (que podríamos llamar, siguiendo a Gramsci, intelectuales orgánicos), que ocupan cargos y responsabilidades en la gestión pública y ejercen el periodismo musical, poniendo en diálogo y conocimiento a músicos, investigadores e investigaciones. Esta realidad ha generado una serie de particularidades en relación con las políticas y las esferas públicas muy relevantes para la historia cultural latinoamericana, pero que exceden al relevamiento y análisis en este trabajo.⁸

Si nos limitamos a un concepto más tradicionalista de investigación musical, nos tendríamos que referir mayormente a la investigación académica, principalmente musicológica, con los desdoblamientos recientes y potenciaciones que proponen los nuevos modelos de la interdisciplina, de lo cual hay elocuentes ejemplos y bibliografías.

Cierto es que estamos acostumbrados o normalizados a reconocer la investigación musical en formatos que podríamos llamar “tradicionales”: artículos académicos, tesis, tesinas, monografías, “trabajos finales de cursos”, ponencias, libros, textos con formato académico escritos en internet, textos en enciclopedias, ediciones críticas de partituras, y otros. En otros casos y siempre que exista rigurosidad en el proceso y en el resultado, se llegan a reconocer procesos o momentos de investigación, pero quizás no se les reconoce como centrales o materializados, como en producción audiovisual,

⁶ Cabe recordar que el multiculturalismo como idea reconoce la yuxtaposición y diversidad de culturas o características culturales, mientras que el interculturalismo va más allá y trabaja las diferencias, desigualdades, relaciones de poder, históricas, económicas, etcétera.

⁷ Estos cuestionamientos se debatieron específicamente en relación a la música durante las Jornadas de Posgrados realizadas por la Comisión Académica de Posgrados, UdelaR, en Montevideo. Parte de esas inquietudes fueron expuestas por el Mtro. Roberto Kolb (UNAM, México) y la Dra. Prof. Caterina Domenici (UFRGS, Brasil).

⁸ En el caso uruguayo, ejemplos del pasado y el presente son (en orden alfabético): Coriún Aharonián (Centro de Documentación Musical), Lauro Ayestarán (Radio del SODRE, Instituto de Estudios superiores, Museo Histórico Nacional), Rubén Olivera (Radialista, colaborador en el área de música y cultura en varios semanarios y revistas), Jorge Risi (Director del SODRE, Director de Grupos Sonantes), Apolo Romano (Dirección Nacional de Cultura, Fondo Nacional de la Música), Héctor Tosar (Director del SODRE), entre otros.

reseñas de libros y fonogramas, librillos de fonogramas, programas radiales, artículos de investigación periodística, reportes técnicos,⁹ preparación de evaluación de méritos, performances, improvisaciones y tantos otros. En este sentido, quisiera en particular poner un énfasis en reconocer la investigación musical del propio músico, de quien realiza la creación, la práctica sonora; la investigación que realiza el intérprete, el compositor. Graciela Paraskevaídis propone y sintetiza este punto de vista (refiriéndose al caso latinoamericano) cuando afirma que: “La creación desafía a la investigación y sus métodos, exige escribir de nuevo la historia de la música latinoamericana en todos sus múltiples y ricos ámbitos, géneros y expresiones. Escribirla y estudiarla, no con las teorías y normas para otras músicas, sino generando las propias y adecuadas desde dentro”.¹⁰

Paraskevaídis propone reconocer las particularidades de la realidad de Latinoamérica y al músico como gestor de esa ampliación del conocimiento que mencionaba anteriormente: el músico compositor, instrumentista, arreglista, que realiza a diario un trabajo creativo, que juega, que busca soluciones técnicas y caminos estéticos a través de un proceso de investigación profunda, esa mirada amplia sobre la búsqueda, ese proceso de ampliación del conocimiento que mencionaba al comienzo de este trabajo y que lo materializa en una composición musical.

Paralelamente, cabría cuestionar por qué hablamos tan naturalmente de investigación musical y no investigación sobre el material sonoro, investigación acústica o investigación sónica; al pensar en procesos como meramente “musicales” podríamos estar limitándonos a una visión etnocéntrica del uso del material sonoro, lo cual hace ya cierto tiempo viene siendo cuestionado y ampliado principalmente a través de los Sounds Studies o Estudios de sonido.¹¹

Además, desde ese conocimiento ampliado, desde esa reflexión reconocida de y en diferentes formatos, también se pueden reconocer, entender o construir políticas culturales acordes a una realidad específica propia de la cultura del país.

ALGUNAS REALIDADES EN URUGUAY

Coriún Aharonián y Rubén Olivera recientemente publicaron un volumen¹² en el que brindan una genealogía abarcadora de la música culta y popular respectivamente, incluyendo implícita y explícitamente, un panorama de la investigación musical en esos ámbitos, siendo un punto de referencia para adentrarnos en las grandes líneas de investigación y creación artística en Uruguay.

⁹ Por ejemplo, en caso de precisar demostrar el “origen” de una canción por razones de derechos autorales.

¹⁰ Graciela Paraskevaídis, “La investigación musical en su laberinto”. Conferencia de clausura del Primer Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, 22 de octubre de 1999. En internet, http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lainvestensulaberinto.pdf

¹¹ En el mundo anglosajón, el pionero R. Murray Schafer y también otros como Steven Feld, Veit Erlmann, Jonathan Sterne, entre muchos; en América Latina podemos citar el trabajo de Ana María Ochoa y Miguel Ángel García, aunque Lauro Ayestarán ya proponía investigar hace muchas décadas abordando meramente el material sonoro más allá de considerarlo “música”.

¹² Rubén Olivera y Coriún Aharonián. Música. Colección Nuestro Tiempo - Libro de los Bicentenarios. Montevideo: IMPO, 2013/2014. Online, <http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62959/1/nuestro-tiempo-05.pdf>

Sin ánimo de ser reiterativo, intentaré resumir no tanto en términos de panorama de “las músicas en el Uruguay”, sino llevarlo al de la investigación musical que es lo que nos convoca.

En Uruguay, hay dos figuras iniciáticas muy importantes en la investigación musical: Francisco Curt Lange y Lauro Ayestarán. Lange creó la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores en el año 1934, impulsando como investigador el campo de estudio de la llamada música culta –sobre todo la colonial suramericana–. Lange fue el primer gestor de un panamericanismo en el ámbito académico y de la investigación musical. En 1938 funda también en Montevideo el Instituto Interamericano de Musicología, donde continúa desarrollando lo construido en el IES, comenzando también la labor de organizar congresos, publicaciones (algunas seminales, como el *Boletín Latinoamericano de Música*), y otras propuestas.

Ayestarán participa de la gestación de la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional en 1946, integrando el grupo de recursos humanos en ese momento junto al compositor Carlos Giucci y al profesor Antonio Álvarez Varela, el mismo año que asume la cátedra de Musicología en el Instituto de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República (UdelaR). Si bien Ayestarán estudió la música culta (uruguaya y latinoamericana), trabajó las músicas en términos más abarcadores, reconociendo una importante diversidad musical. La contribución de Ayestarán es un extenso y metódico estudio de fuentes y relevamiento en campo –aunque primario o iniciático– de prácticas musicales tradicionales,¹³ planteando a mediados del siglo XX, un “mapa musical” del Uruguay cuyas músicas identificadas fueron estudiadas parcialmente al día de hoy o revisitadas.

Desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad, la investigación musical en Uruguay ha crecido –a través de un proceso no lineal– en cantidad, enfoques, en abordar una mayor cantidad de autores, géneros y fenómenos musicales, y se ha expandido en soportes como libros, monografías, artículos académicos y periodísticos, entre otros. La mayor parte de la bibliografía en relación con la música popular se enfoca en la música afrouuguayana, la murga y el carnaval, y el movimiento de la canción popular; sobre la llamada música culta se pueden observar trabajos biográficos sobre compositores y también sobre géneros compositivos.

El haber problematizado el concepto de investigación musical nos lleva a pensar en la existencia de un panorama más amplio y complejo, multidisciplinario y múltiple en formas y soportes de materialización de la investigación musical. Por esa razón, propongo aquí reconocer ámbitos de investigación que precisarán ser examinados en futuros trabajos y así brindar un panorama integral de la investigación musical en Uruguay, amplio e inclusivo de y en cada uno de esos ámbitos.

Podemos distinguir el abordaje del material sonoro desde las siguientes disciplinas y ámbitos: musicología (música culta, música popular), etnomusicología, música y tecnología, folclore, sociología, antropología, composi-

¹³ Ayestarán no se limitó a ello; documentó y reflexionó sobre folclore, mesomúsica, y música culta, además de relevar archivos, escribir sobre cine e incursionar en fotografía.

ción musical, teoría musical, interpretación musical, educación y pedagogía musical, crítica musical, edición de fonogramas, edición de partituras y cancioneros, publicaciones en formato de *comics*, foto reportaje, música e iconografía, luthería, filosofía, gestión cultural, estudios culturales y otros estudios interdisciplinarios, paisaje sonoro, arte sonoro, economía de la cultura, literatura, lenguajes audiovisuales, periodismo de investigación y seguramente otros también.

La producción en Uruguay ha sido asistemática, fragmentada y a veces no dialogante entre enfoques o autores. También hay trabajos finales de cursos o materias curriculares, algunos de los cuales han sido presentados en jornadas de investigación en las diferentes disciplinas académicas y otros no han tenido circulación.

Un panorama actual más alentador (aunque aún muy insuficiente), en relación con las políticas culturales y apoyo a la investigación musical, indicaría que se podrá observar un crecimiento cuantitativo y cualitativo de la investigación musical, que deberá circular y reconocerse de forma más transversal.

POLÍTICAS CULTURALES Y APOYO A LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN URUGUAY

Desde Lange y Ayestarán hasta hoy, el Estado ha cumplido un rol importantísimo en relación con la investigación musical que ha tenido lineamientos y compromisos variados en relación a la investigación musical.

- Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores (1934-38)
- Sección Musicología del Museo Histórico Nacional (1946 hasta hoy)
- Instituto de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias (1946; 1974, Conservatorio Universitario de Música; 1985, Escuela Universitaria de Música)
- SODRE (varias dependencias, desde 1929)

En los últimos 10 años ha incurrido en un cambio muy significativo en materia de inversión estatal directa e indirecta en la investigación. Actualmente los recursos estatales asociables a la investigación musical son:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA:

- Centro de Documentación Musical (www.cdm.gub.uy), creado en 2009
-Coloquios, investigación, jornadas de estudio, seminarios, exposiciones, labor editorial, intercambios, manejo de acervos, libre accesibilidad electrónica de archivos
- SODRE (Servicio Oficial de Radio Difusión y Espectáculos: www.sodre.gub.uy)
-Recursos locativos (incluidos auditorios), recursos humanos, exposiciones, performances y espectáculos, cine, danza, cuerpos artísticos estables (profesionales y juveniles), archivos de la imagen y la palabra, radios, publicaciones, escuelas de formación artísticas (danza y canto lírico)

COMISIÓN PATRIMONIO:

<http://www.patrimoniouruguay.gub.uy>

- Grupo Tango
 - Recursos humanos
 - Publicaciones
- Grupo Candombe
 - Recursos humanos
 - Publicaciones

FONDOS:

- FONAM (FONDO NACIONAL DE LA MÚSICA):
www.fonam.org.uy (desde 1994, fondos de derechos musicales de dominio público, publicidad, y del 5% de lo recaudado en espectáculos de artistas extranjeros)
- FONDOS CONCURSABLES PARA LA CULTURA:
(disciplinarios e interdisciplinarios): <http://www.fondoconcursoable.mec.gub.uy/>, desde 2006, fondos públicos a proyectos artísticos culturales a través de mecanismos concursables
- FONDO DE ESTÍMULO A LA FORMACIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA:
(desde 2011, partidas anuales con destino al estímulo de formación y creación artísticas), para todas las disciplinas artísticas
- FONDO DE INCENTIVO CULTURAL:
Constituyen una herramienta con fondos privados para el financiamiento de proyectos artísticos culturales en todo el país
- FONDO PARA EL DESARROLLO DE INFRAESTRUCTURAS CULTURALES EN EL INTERIOR DEL PAÍS:
Mejora las condiciones de los centros y/o espacios culturales públicos y/o privados (salas, museos, bibliotecas, teatros y otros) del interior del país mediante la financiación a proyectos de reformas, adecuación y mejoramiento edilicio así como equipamiento
- PROGRAMA DE INCLUSIÓN SOCIOCULTURAL:
Impulsa propuestas artístico-culturales que instrumenten acciones dirigidas a poblaciones en situación de vulnerabilidad social con diferentes perfiles y características

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL:

- Archivos
- Recursos humanos

USINAS CULTURALES:

Centros regionales (incluidas localidades remotas) equipados con salas de grabación y equipamiento para la producción audiovisual, cuyo objetivo central es promover el potencial creativo de la ciudadanía a partir del uso de las nuevas tecnologías

FÁBRICAS DE CULTURA:

Espacios de formación y desarrollo de emprendimientos culturales

ANII (AGENCIA NACIONAL DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN):

Con bajísima incorporación de apoyo a las ciencias humanas y música en particular

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA - UDELAR:

Recursos de la Escuela Universitaria de Música para el estudio y prácticas de la música:

- Proyectos especiales tutorados en investigación (plan de estudios de la EUM):
- Grupos de investigación:
 - Musicología
 - Interpretación musical
- Prácticas interpretativas: Intérprete como investigador/creador, no solamente un “traductor”:
 - Estudio de Música Electroacústica
- Toques de candombe
- Paisaje sonoro
- Semana del Sonido (con Facultad de Ingeniería).
- Otros:
 - Construcción de Instrumentos
 - PAIE (Proyectos Estudiantiles)

RECURSOS DE OTROS SERVICIOS UNIVERSITARIOS:

(Ciencias Sociales, etcétera)

CSIC (COMISIÓN SECTORIAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA):

Llamados concursables a proyectos, publicaciones y participación en eventos de investigación para docentes y estudiantes

SCEAM (SECTORIAL DE EXTENSIÓN):

Llamados concursables que pueden involucrar extensión e investigación y publicaciones

CSEP (COMISIÓN SECTORIAL DE EDUCACIÓN PERMANENTE):

Llamados concursables para el dictado de cursos en diferentes modalidades que pueden involucrar investigación y publicaciones

AUGM (ASOCIACIÓN DE UNIVERSIDADES GRUPO MONTEVIDEO):

Apoyo a proyectos interinstitucionales y movilidad entre docentes y estudiantes de la región: www.grupomontevideo.org

CONVENIOS REGIONALES ESPECÍFICOS PARA INVESTIGACIÓN:

CAPES/ UDELAR, y otros

INTENDENCIAS MUNICIPALES:

- Proyecto Guitarra Negra (Montevideo)
- Proyecto Esquinas de la Cultura (Montevideo)
- Apoyos puntuales asistemáticos (incluidos proyectos interinstitucionales con la EUM)

OTROS: LLAMADOS INTERNACIONALES:

- Ibermúsicas
- Unión Europea
- Investigaciones desde Universidades, instituciones o individuos del exterior
- Otras

SELLOS DISCOGRÁFICOS Y EDITORIALES:

Edición de material en soporte de audio, audiovisual, y/o publicaciones relacionadas con investigación explícita:

- Ayuí/Tacuabé (Fonogramas, DVDs y libros)
- Perro Andaluz (Fonogramas, DVDs y libros)
- MEC
- MEC/ CDM (Producción de material audio y audiovisual, publicación de ponencias de coloquios, accesible en www.cdm.gub.uy)
- IMPO (Imprenta Oficial)
- Otros

EVENTOS Y COLOQUIOS:

- CDM: Coloquios internacionales de Música (bianuales), desde 2009; otras actividades
- Semana del Sonido (Facultad de Ingeniería y EUM), desde 2014
- EUM – Cursos de actualización profesional: Unidad de Educación Permanente, Unidad de Formación y Apoyo Docente, Unidad de Extensión y Actividades en el Medio
- Núcleo de Música Nueva: conciertos y charlas
- Conferencias, charlas y debates puntuales sobre investigación musical

COLECCIONES (NO TODAS ACCESIBLES):

- Alfredo Zitarrosa
- Daniel Maggiolo
- Daniel Viglietti
- Marcos Velázquez
- Héctor Tosar
- Coriún Aharonián/ Graciela Paraskevaídis
- Jaurés Lamarque Pons
- Beatriz Lockhart
- Sección Musicología – Museo Histórico Nacional
- Archivo OSSODRE/ Museo de la Palabra
- Archivo General de la Universidad
- Materiales de compositores y compositoras uruguayos, biblioteca de la Escuela Universitaria de Música
- Otros

CONSIDERACIONES FINALES

El investigador es un sujeto que tiene el cometido de entender la problemática creativa de las prácticas musicales, del músico, de una comunidad, de un conjunto de manifestaciones sonoras. El investigador puede ser de diferentes disciplinas y/o puede ser el propio músico.

En Uruguay, desde los años 20, se impulsó el estudio y relevamiento de las diferentes manifestaciones musicales. Ya a mediados del siglo pasado se consideraban la mayor parte de las prácticas musicales pasadas y presentes hasta la fecha.

A pesar de poderse enmarcar dentro de instituciones, el impulso de individuos –muchas veces por voluntad propia– ha sido y sigue siendo fundamental para el desarrollo de la investigación musical.

Más allá de ámbitos académicos, identificar formas de materialización de procesos de investigación musical es relevante, más aún con las prácticas musicales mediatizadas, socializadas de formas cambiantes, y donde el mundo académico se vincula a la sociedad de diferentes formas –particularmente en Latinoamérica–: programación radial, cargos de conducción institucional, jurados, prácticas de músicas populares, de músicas cultas, etc. En definitiva, desde un libro académico hasta una reseña de un fonograma, desde un espacio de performance o desarrollo en la construcción de un instrumento hasta una edición crítica de una partitura o arreglo, pueden ser la materialización de una investigación musical. Cabe remarcar que en Uruguay aún existe una gran desconexión entre individuos y grupos de investigación, formas de reconocer la investigación musical, y las instituciones (públicas, privadas, formales e informales). No existe una institución o asociación centralizadora en este sentido.

¿Por qué estamos planteándonos todo esto? ¿Cómo salir del ámbito y “cultura de confort académico” en relación con la investigación musical? ¿Cómo ensanchar el canon, los ámbitos, formas y procesos de producción de sentido?

Alejo Carpentier planteaba que la música en América Latina tiene que ser considerada en su conjunto, previendo que la originalidad surge o puede surgir desde cualquier sector de la sociedad y del conocimiento (desde la academia o de otros ámbitos que involucran las prácticas musicales). Análogamente, desde la investigación musical se puede reflexionar acerca de la música (en los más variados formatos), así como puede estar en la creación o práctica musical su materialización (también en diferentes formatos específicos). El desafío, a mi modo de entender, radica entonces en visualizar la investigación musical como ámbito de reflexión y cuestionamiento en sus más variadas materializaciones y formas de expresión, siempre y cuando sea rigurosa, sistemática y reconocible. Individuos, colectivos e instituciones, estamos recorriendo lentamente ese camino como búsqueda hacia un *oído pensante, sensorial, conocedor*, que ya planteaba a su modo Lauro Ayestarán, y que nos urge ampliar.

PARTICIPANTES

EMIL AWAD ABED / MÉXICO

Nació en México en 1963. Titulado con honores en las Escuelas de Música de Juilliard y Manhattan, y Doctorado en la Universidad de Harvard. Sus composiciones han sido interpretadas internacionalmente por ensambles y orquestas como Cygnus, Kolot, el Grupo de Música Nueva de Harvard, Ensamble Contemporáneo de Manhattan, Ensamble Clásico de Guitarras (Xalapa), Orquesta Sinfónica Nacional de México, Orquesta Sinfónica de Xalapa, entre otros.

Ha sido Compositor en Residencia y conferencista magistral en diversas instituciones de México y EE.UU. De 1988 a 1993 fungió en la Universidad de Harvard como Director Titular de la Dudley Symphony Orchestra y asesor artístico de diversos grupos de cámara como Toscanini Chamber Players, Conductors Orchestra y Dudley Wind Ensemble. Por su contribución a la vida cultural y vinculación de la Universidad de Harvard con la Dudley Symphony Orchestra, recibe el premio Arms of Dudley en 1991 y 1993.

Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Coordinador de la Maestría en Música, investigador y profesor de composición y teoría en la Universidad Veracruzana. Forma parte del Consejo Consultivo de Posgrado. Citado 1996-presente en el International Who is Who in Classical Music (Routledge, Inglaterra), es miembro de la Alianza de Compositores Americanos y ha sido Director Artístico del Festival Internacional Camerata 21 (FIC21) en Xalapa (1998-presente).

Yael Bitrán Goren / México

Realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música, obtuvo su licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, su maestría en Historia Latinoamericana en la University of North Carolina at Chapel Hill y su doctorado en Musicología en la Royal Holloway, University of London. Es parte del consejo editorial de la revista mexicana de musicología *Heterofonía*. Ha publicado artículos en revistas como *Heterofonía*, *Pauta*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, así como numerosos capítulos en libros colectivos. Asimismo, coordinó los libros: *México: historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinares sobre la cuestión indígena* (2001), y *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas* (2002). Fue coordinadora del comité mexicano del RILM. Participó en el equipo que tradujo al español *The Oxford Companion to Music*. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, en el Conservatorio Nacional de Música y en la Facultad de Música de la UNAM en México. Ha presentado ponencias y conferencias en México, España, Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda e Italia y ha impartido cursos y conferencias en varias partes de la República mexicana. Actualmente es la directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) del INBA, de donde ha sido investigadora desde el año 2000.

Su investigación se centra en cuestiones de mujeres, identidad, recepción y circulación de música y músicos viajeros en el siglo XIX en México, prensa musical del siglo XIX. Tiene interés en las áreas de género, estudios culturales y la historia social de la música.

SUSAN CAMPOS FONSECA / COSTA RICA

Doctora en Música, máster en pensamiento español e iberoamericano por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura, y licenciada en dirección musical por la Universidad de Costa Rica (UCR). Sus trabajos, publicados en prestigiosas revistas internacionales y varios libros colectivos, han sido reconocidos con el Premio del Consejo universitario UCR 2002, la WASBE conductor scholarship 2003, la beca Fundación Carolina 2005, el Premio “100 Latinos” (2007), otorgado por la Comunidad Autónoma de Madrid y la Revista *Fusión Latina*, la Visitor Scholar 2009 del Department of Musicology de la University of California, Los Angeles (UCLA), el Corda Award 2009, otorgado por la Corda Foundation de Nueva York, Premio “Universitaria Destacada 2013”, otorgado por el Consejo Universitario y la Rectoría de la UCR, Premio de Musicología Casa de las Américas 2012.

Actualmente es profesora de UCR, Coordinadora del Grupo Musicología feminista-MUS FEM de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE), investigadora colaboradora del Center for Iberian and Latin American Music (CILAM) de la University of California-Riverside (UCR), del grupo de investigación “Decolonising Knowledge and Aesthetics” de Matadero Madrid, Centro de Cultura Contemporánea y el Centro de Estudios poscoloniales de Goldsmiths-University of London, del Instituto de Neuroartes (Tijuana, México) y el Instituto de Investigaciones en Arte-IIArte de la UCR.

ERNESTO DONAS / URUGUAY

Es fagotista egresado de la Universidad de Brasilia y de la Academia Rubin de Tel Aviv. Realizó cursos de especialización en Argentina, Uruguay, Costa Rica, Israel y Estados Unidos. Ha actuado en diversas orquestas y conjuntos de cámara como conjuntos de música popular, actuando también como solista. Fue primer fagot de la Orquesta Filarmónica de Goiás (Brasil), Orquesta de Cámara de Hertzlia (Israel) y de la Astoria Symphony Orchestra (Nueva York).

En la actualidad integra el cuerpo docente en calidad de Profesor adjunto de fagot, y fue electo (2012-2016) como Director de la Escuela Universitaria de Música de la UDELAR. Es fagotista y contrafagotista de la Orquesta Filarmónica de Montevideo desde 2008, y ha actuado desde entonces también como músico extra de la OSSODRE y como integrante (y fundador) de Tungue Lé Cuarteto. Por otra parte, ha realizado estudios de doctorado en etnomusicología en la Universidad de la Ciudad de Nueva York.

Sus áreas de investigación de interés se centran en la relación entre música/ sonido y procesos políticos, memoria y lugar. Ha publicado un libro en coautoría sobre la canción popular en Uruguay (*Cantando la ciudad*, Nordan, 2003), ha colaborado en diversos proyectos de investigación y ha escrito artículos y reseñas en revistas como *Ethnomusicology*, *The World of Music*, *Antropológica*, *Trama* y otras. Actualmente desarrolla un proyecto de registro e investigación sobre el universo sonoro en las cárceles de la última dictadura uruguaya.

RODOLFO ELÍAS / PARAGUAY

Licenciado en psicología (Universidad Católica de Asunción), Master en Psicología social (Universidad de Guelph, Canadá), así como un magíster en Política educativa en la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Asimismo, estudió violín en el Conservatorio Municipal de Música en Asunción y un profesorado de música en el Ateneo Paraguayo.

Realizó trabajos de investigación como integrante del Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), coordinó proyectos sociales para Unicef-Paraguay, tuvo a su cargo diversas investigaciones y evaluaciones para el Ministerio de Educación y Cultura de Paraguay y para otros organismos como especialista asociado a la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).

Actualmente es coordinador del área de educación del Instituto Desarrollo (Asunción). Entre sus publicaciones caben citar: *Deserción escolar de adolescentes* (PREAL, Cueto, Ed., 2009), *Schooling in Paraguay* (Gvirtz y Beech, Ed., 2008), *Caracterización del sector privado de la educación universitaria en Paraguay* (Elías y Serafini, 2006), *Modelos conceptuales y metodológicos en la evaluación de la calidad de la educación preescolar* (Elías Ed., 2006), *Mejorando la educación de las niñas en Paraguay* (Sottoli, Elías, 2001), y *Músicos de orquestas bailables* (2013).

JUAN PABLO GONZÁLEZ / CHILE

Obtuvo su Doctorado en Musicología en la Universidad de California, Los Ángeles en 1991. Es profesor e investigador del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y presidente de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular. Ha publicado cerca de 30 artículos musicológicos en revistas de América Latina y Estados Unidos y ha presentado cerca de 40 ponencias en congresos realizados en numerosos países latinoamericanos y europeos. Su principal línea de investigación lo ha llevado a proponer el campo de la Musicología Popular en América Latina, que privilegia el estudio histórico social y socio-estético de la música popular del siglo xx. Paralelamente ha realizado estudios de compositores chilenos del siglo xx, considerando su relación con las vanguardias europeas y los lenguajes locales.

Ha participado activamente en la renovación de la enseñanza musicológica en Chile, contribuyendo a la creación y conducción del Magister en Musicología de la Universidad de Chile (1993), y de la Licenciatura en Musicología de la Universidad Católica de Chile (2003), y la implementación del Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdés” (1998). También ha ofrecido seminarios y conferencias en las universidades de Valladolid, Oviedo, Complutense de Madrid, del Estado de Ceará en Brasil, de la República en Montevideo y en la Academia Superior de Artes de Bogotá.

HÉCTOR LUIS GOYENA / ARGENTINA

Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, y director-editor de la revista *Música e Investigación* de dicha institución. Áreas de especialización: música tradicional criolla y música popular urbana. Realizó trabajos de investigación en diversas provincias argentinas, en Bolivia, Paraguay y Venezuela. Actualmente coordina e integra el equipo que prepara el segundo volumen de la *Antología del Tango Rioplatense. Período 1920-1935*. Ha sido investigador y docente en la Universidad Católica Argentina. Es docente en la carrera de especialización en Musicología en la Universidad Nacional de las Artes y en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la ciudad de Buenos Aires. Tiene publicados libros con autoría compartida (*Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*, 1993; *Música tradicional argentina*, 2000; *De Ushuaia a La Quiaca*, 2004; *El tango ayer y hoy*, 2014; *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, 2014) y artículos en diccionarios, enciclopedias y revistas especializadas de Argentina, España, Estados Unidos e Inglaterra. Es miembro fundador de la Asociación Argentina de Musicología, en la cual ejerció diversos cargos y de la cual fue Vicepresidente en el bienio 2005-2006.

LUIS JAIME CORTEZ / MÉXICO

Compositor, director, investigador y educador, ha incursionado en todos los ámbitos de la actividad musical. A la vez, posee una sólida formación humanística en los ámbitos de la Historia (licenciatura, UNAM), la Filosofía (maestría, UMSNH) y la Musicología (doctorado, UNAM).

Como compositor es autor de dos sinfonías, dos óperas y diversas obras de cámara, que se han interpretado y grabado en México y el extranjero. Recibió la Medalla Mozart al mérito en las Artes, en el año de 1998 y el reconocimiento como *Mente Quo+ Discovery* en el año 2012.

Ha sido investigador y director (1988-1994) del Centro Nacional de Investigación Musical (CENIDIM), en donde ha publicado varios libros, entre los que cabe destacar su novela biográfica sobre Silvestre Revueltas, *Favor de no disparar sobre el pianista*, su libro sobre Mario Lavista, *Textos en torno a la música* y su libro de ensayos musicales, *Siete ensayos musicológicos*, además

de desempeñarse como editor de las revistas musicales *Pauta* y *Heterofonía*. Fue colaborador de la revista *Vuelta*, y es miembro del Consejo Editorial de la revista *Pauta*. Ha sido maestro, por más de 20 años, de las materias de composición, orquestación, análisis e historia de la música del siglo xx, en el Conservatorio de las Rosas, institución en la que diseñó el currículum de estudios del bachillerato, la licenciatura y las maestrías en diversas áreas de la música.

ROBERTO KOLB NEUHAUS / MÉXICO

Realizó estudios de licenciatura y posgrado en el Conservatorio Real de la Haya, Holanda, en el área de oboe y corno inglés. A partir de la relectura de la música de Silvestre Revueltas desde una perspectiva semiótica, obtuvo el grado de Doctor en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Es fundador y director artístico de la Camerata de las Américas. Su actividad como investigador se ha centrado en la obra de Silvestre Revueltas. En 1987 fue publicado el libro *Sensemaya: un juego de espejos entre música y poesía*, escrito en coautoría con la Dra. Susana González Aktories. Es compilador del *Catálogo de la obra de Silvestre Revueltas*. Coeditó la antología de ensayos *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, publicada en 2007. Actualmente escribe un libro sobre Revueltas en lengua inglesa, comisionado por la prestigiosa casa editorial Oxford University Press.

Sus investigaciones han redundado en la grabación de cuatro discos compactos, dedicados casi en su totalidad a obras inéditas o relativamente desconocidas de Silvestre Revueltas. Ha participado con ponencias sobre la música de este compositor en congresos en Berlín, Viena, Imatra, San Antonio, Newcastle, Leeds, St. Andrews y Amberes. Actualmente es profesor e investigador de la Facultad de Música de la UNAM y coordinador del posgrado en Música por la misma universidad.

CARLOS MIÑANA BLASCO / COLOMBIA

Doctor en Antropología Social y Cultural, magister en Educación, licenciado en Pedagogía y en Música. Profesor en la Universidad Nacional de Colombia en el Departamento de Antropología y en la Maestría en Musicología. Ha sido docente en la UPN, la ASAB, el Plan Piloto sobre Músicas Populares Colombianas, EAFIT (Maestría en Musicología) y Universidad Javeriana (Maestría en Música).

Director e investigador del Programa RED. Líder del Programa Interdisciplinario en Políticas Educativas PIPE-UN. Ha publicado nueve libros en los campos de la etnomusicología y de la educación, y 11 libros de carácter recopilatorio y cancioneros. Asimismo, artículos en revistas especializadas, contribuciones en libros y ponencias en congresos. Guionista y productor de tres videos documentales sobre los nasa y ha participado en cinco CD, unos grabaciones de campo, y otros como intérprete, arreglista o compositor. Fundador de la revista *A contratiempo. Música en la cultura* (1987).

Miembro de la Society for Ethnomusicology. Miembro fundador de la rama latinoamericana de la International Musicological Society.

CAMILO RIVEROS VÁSQUEZ / PERÚ

Antropólogo, bajista y gestor cultural. Actualmente es gerente general de COHETE Lab y parte del Laboratorio Musical del Ministerio de Cultura del Perú, a su vez integrante de la Red Sonar, red de intercambio entre Colombia, Perú y Uruguay.

Su tesis de antropología versa acerca de “Las formas de organización de las escenas musicales alternas en Lima” y emplea el caso extremo de las bandas ska del Bar de Bernabé, para mostrar el espectro de posibilidades de organización para la concreción de circuitos musicales en Lima. Algunos de los temas investigados y comunicados mediante ponencias, talleres, seminarios y el portal de investigación Sonidos.pe son: La masificación de la escena subterránea, La profesionalización de la autogestión, Propiedad intelectual de las artes, Distribución digital de la música, Gestión cultural orientada a la música, Violencia política en el cancionero popular, La transnacionalización de las músicas de la nación creolle, Los viajes de la cumbia, Los medios y los miedos - cadenas productivas rotas en la articulación entre medios de difusión masiva, audiencias y creadores.

Ha sido jefe de Patrimonio e Industrias culturales en la Municipalidad Metropolitana de Lima, coordinador de la residencia de arte, tecnología y activismo Escuela de Alta Tecnología Andina y profesor y coordinador de los cursos de arte de la Universidad de Ciencias y Humanidades de Los Olivos, en Lima.

RODRIGO SIGAL / MÉXICO

Es compositor y gestor cultural. Está interesado en el trabajo con nuevas tecnologías, especialmente en el ámbito de la música electroacústica.

Desde 2006 es el director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) desde donde coordina diversas iniciativas de creación, educación, investigación y gestión cultural relacionadas con el sonido y la música.

Obtuvo un doctorado de la City University de Londres y un posdoctorado en la UNAM, así como un diploma en gestión cultural de la UAM-BID y ha continuado sus estudios y proyectos creativos con diversas becas y apoyo de instituciones como Fonca (miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte) y la Fundación DeVos en Washington DC de gestión cultural, entre otros.

Desde hace más de 10 años es parte del proyecto Lumínico, director del festival Visiones Sonoras y editor de la revista *Ideas Sónicas*.

MARIA ALICE VOLPE / BRASIL

Professora adjunta na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), possui Bacharelado em Música (Instrumento Piano) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) (1987), Mestrado em Artes pela UNESP (1994), e Doutorado em Musicologia/ Etnomusicologia pela University Of Texas at Austin (2001). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Musicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira, história da música no Brasil, musicologia/etnomusicologia, século XVIII a XX, problemas teórico-conceituais e questões críticas da musicologia. Membro eleito da Academia Brasileira de Música.

Publicações disponíveis para download em
https://www.researchgate.net/profile/Maria_Volpe5

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general

Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes

Jorge S. Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e
Investigación Artísticas

Yael Bitrán Goren
Directora del Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

SECRETARÍA GENERAL IBEROAMERICANA

Rebeca Grynsman
Secretaria general Iberoamericana

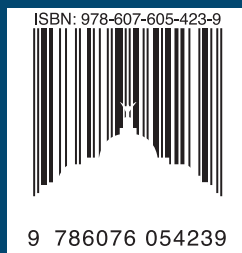
Salvador Arriola
Secretario para la Cooperación

Enrique Vargas
Coordinador del Espacio Cultural
Iberoamericano

**PROGRAMA DE FOMENTO DE LAS
MÚSICAS IBEROAMERICANAS**

Sergio Ramírez Cárdenas
Presidente del Comité Intergubernamental

PERSPECTIVAS Y DESAFÍOS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN IBEROAMÉRICA,
se terminó de elaborar en el mes de diciembre de 2016.



Secretaría General
Iberoamericana
Secretaria-Geral
Ibero-Americana



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

