

ENERO 2014 #1



# UNIVERSALIA

## MÚSICAS

[www.fcves.org.ve](http://www.fcves.org.ve)



TRABAJOS DE  
INVESTIGACIÓN  
PRESENTADOS EN EL:

**V CONGRESO  
INTERNACIONAL  
DE CIENCIAS HISTÓRICAS  
EN VENEZUELA  
(BARQUISIMETO, 2013)**

# CONTENIDO



**P. 5**

**LA INVESTIGACIÓN EN LA  
FUNDACIÓN CONSERVATORIO  
"VICENTE EMILIO SOJO":  
UNA EXPERIENCIA PARA LA  
CONSTRUCCIÓN DE SABERES**

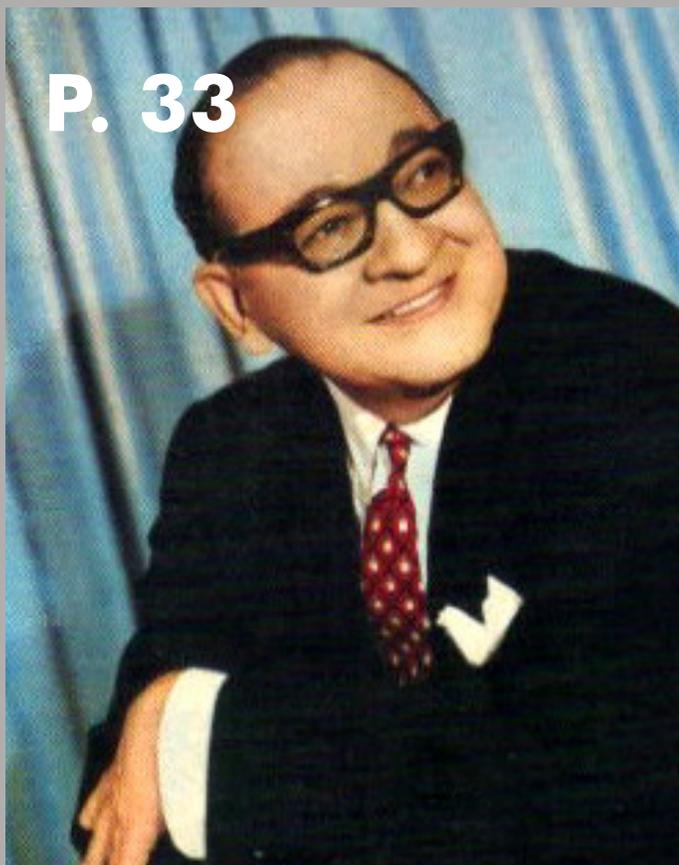
**Autora: Irene Zerpa Gimón**



**P. 17**

**PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR  
PARA EL ESTUDIO DEL CANTO**

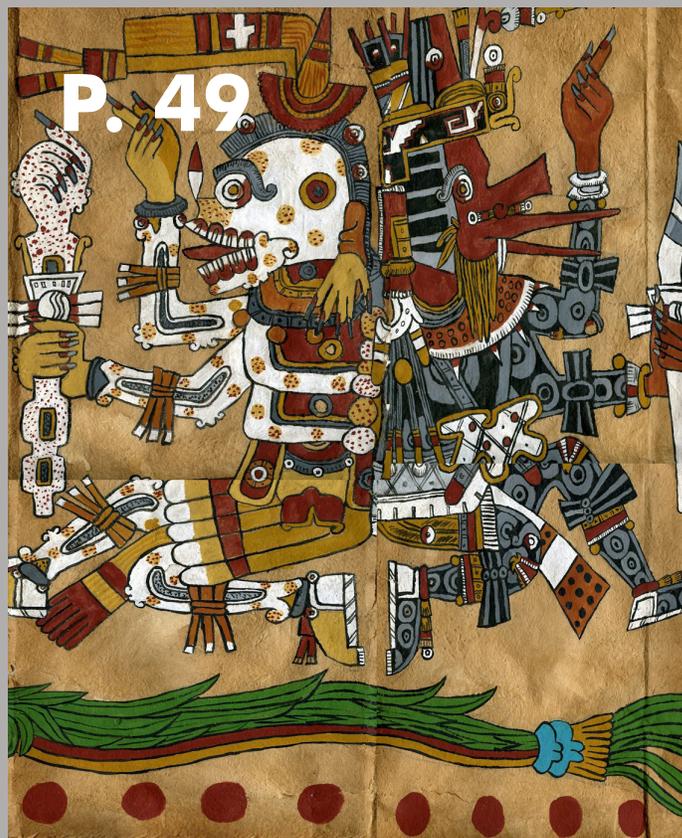
**Autor: Oswaldo Rodríguez**



P. 33

**LA ORQUESTA MAVARE:**  
UNA APROXIMACIÓN A LA  
IDENTIDAD MUSICAL Y PATRIMONIAL  
DEL PUEBLO LARENSE

Autora: Claudia Aristizábal Rueda



P. 49

**EL FOLKLORE IMAGINARIO  
EN "RITUALES AMERINDIOS"**  
DE ESTEBAN BENZECRY:  
HACIA UNA PROPUESTA ESTÉTICA

Autor: Zakarías Zafra Fernández

República Bolivariana de Venezuela  
Ministerio del Poder Popular para la Educación  
Zona Educativa del Estado Lara  
Dirección General Sectorial de Educación del Estado Lara  
Fundación Conservatorio “Vicente Emilio Sojo”

**Director Ejecutivo:** Lcdo. Tarcisio Barreto

**Director Académico:** Msc. Rodolfo Echegaray

**Directora de Administración:** Lcda. Mirtha Sánchez

**Centro de Investigación y Documentación (CID)**

**Coordinación:** Msc. Irene Zerpa.

**Responsables de Línea:** Prof. Zakarías Zafra  
Msc. Claudia Aristizábal  
Prof. Oswaldo Rodríguez  
Msc. Irene Zerpa

**Diseño:** Kimberlys López

**Depósito Legal:** Lf. Ppi201402LA4460

**Barquisimeto, Edo. Lara - Venezuela, 2014**



# PRESENTACIÓN

Nos complace presentar la revista, en formato digital: **Universalía/Músicas**, iniciativa del Centro de Investigación y Documentación (CID), que recoge en este primer número la significativa participación de los integrantes de la “Comunidad de Aprendizaje” de este Centro, en el V Congreso Internacional de Ciencias Históricas celebrado en Barquisimeto en Julio de 2013, experiencia inédita en el hacer formativo del “Conservatorio Vicente Emilio Sojo”.

**Universalía/Músicas**, se concibe como una ventana abierta a la participación de docentes, estudiantes y todos aquellos, propios y ajenos a esta institución, que deseen compartir saberes y conocimientos fundamentalmente orientados al

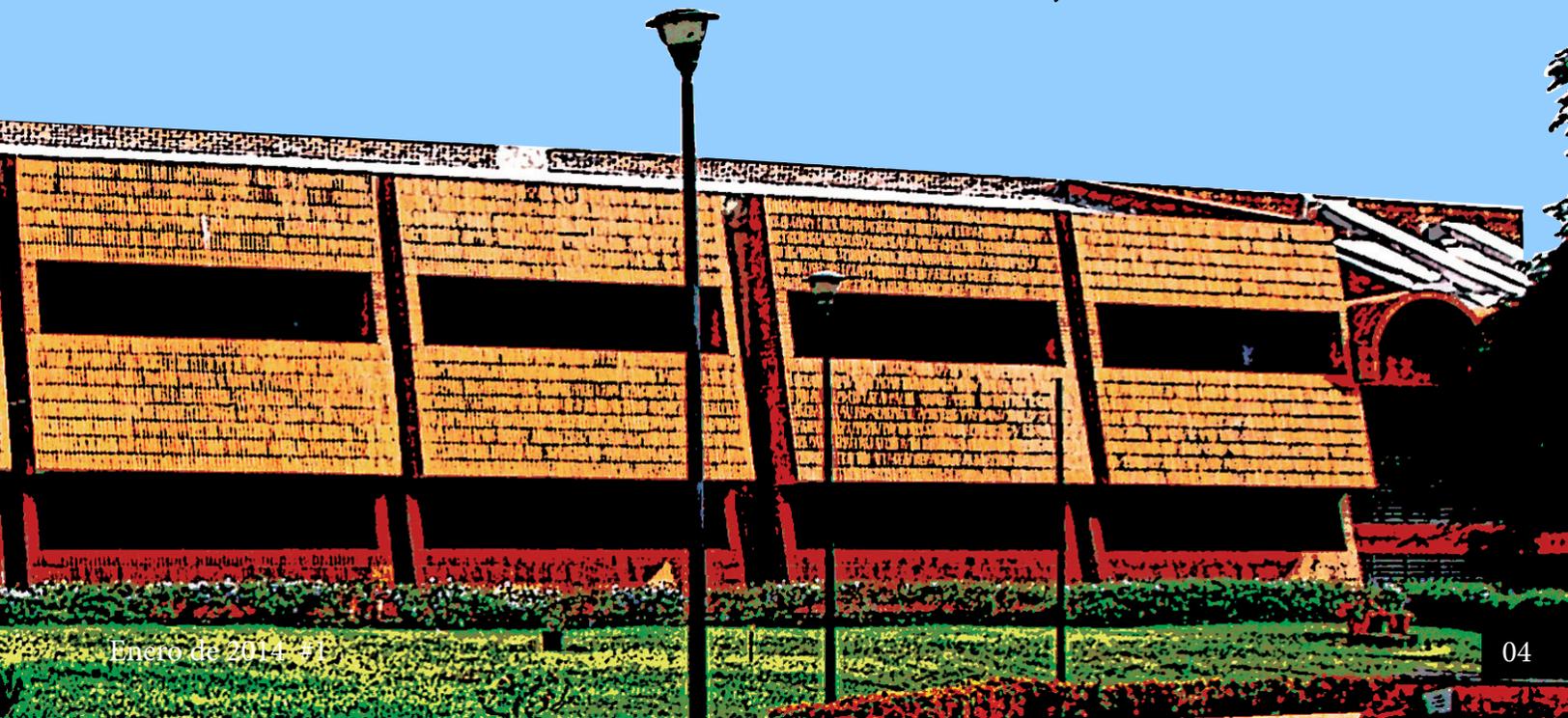
área musical, argumentaciones teóricas, avances o resultados de investigaciones, experiencias en el campo de la enseñanza musical, serán acogidos de buen grado en las siguientes ediciones de esta revista, la que pudiera servir de referencia a otros investigadores(as) interesados en la música y sus múltiples ámbitos de conocimiento.

Estamos seguros que este espacio para la reflexión, el debate y el análisis fortalecerá no solo la construcción de conocimientos desde enfoques científicos y críticos, los cuales redundarán en la consolidación de nuestra Academia; sino, en el intercambio de saberes entre pares, los que consideramos a la música como una expresión fundamental del espíritu humano.

## Bienvenidos todos y todas...



**Lcdo. Tarcisio Barreto**  
**Director Ejecutivo**  
**Fundación Conservatorio “Vicente Emilio Sojo”**



# LA INVESTIGACIÓN EN LA FUNDACIÓN CONSERVATORIO “VICENTE EMILIO SOJO”: UNA EXPERIENCIA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE SABERES

Autora: Irene Zerpa Gimón

Las líneas de investigación constituyen espacios indagativos para descubrir nuevas fronteras epistémicas, para recrearse con la contemplación del nuevo conocimiento, para resolver y atender aparentes contradicciones, en fin, para participar en la interesante aventura del conocimiento ya conocido, del conocimiento por conocerse y de aquel que se halla producto de las circunstancias y a veces, consecuencia del azar y de lo impredecible”.

Marcos Barrera.

## Resumen

La Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo se crea con la finalidad de formar a niños, niñas y jóvenes en el campo de la música, cuyo contenido curricular está concebido en asignaturas teóricas y cátedras instrumentales. En 2011 comienza un período de revisión colectiva de los procesos de enseñanza y sus resultados, quedando evidenciada la necesidad de un espacio dedicado a la investigación, al debate y la reflexión de los involucrados en dichos procesos, creándose como respuesta a ello el Centro de Investigación y Documentación, (CID) el cual reúne a un grupo de profesionales con intereses investigativos

diversos en torno al problema de la música y sus múltiples ámbitos de estudio. El trabajo presentado está desarrollado bajo una mirada experiencial fundamentada en la narrativa testimonial como enfoque metodológico cuyos avances se ofrecen a partir de la conformación de líneas de trabajo que responden a una visión holística de investigación.

**Palabras claves:** Líneas de investigación, pensamiento complejo, investigación holística, transdisciplinariedad.

## PRELUDIO

Me voy a permitir explicar, a efectos de la presentación de la estructura formal de este estudio y que pretendo fundamentar en las múltiples posibilidades que ofrece el paradigma cualitativo de investigación, sugerir como partes del mismo y en sintonía con el espíritu que lo permea, tomar las partes que componen las obras musicales de tradición occidental a manera de títulos para el desarrollo del mismo.

Comienzo entonces la introducción de este trabajo a manera de Preludio, continuando con el Primer Movimiento, donde intento un acercamiento al objeto de estudio, algunos planteamientos centrales e inquietudes que dieron pie a la investigación, al igual que sus propósitos.

Desarrollo en el Segundo Movimiento las referencias teóricas y ubico el estudio en el ámbito ontológico emergiendo sus partes de la realidad vivida y expresada por los actores sociales involucrados, de allí el cuerpo teórico que conforman las rupturas epistémicas que guían y sustentan la propuesta; pensamiento complejo, transdisciplinariedad, dialogicidad, comunidades de aprendizaje, pedagogía del caos, son en todo caso las líneas de pensamiento que hemos asumido como grupo de investigación coincidiendo con la postura de Díaz en su estudio Pedagogía del Caos (S/F), según la cual, la reflexión pedagógica no puede, o no debe, prescindir de las realidades actuales.

Nuestro presente ha generado una episteme polifacética. Los territorios de cada disciplina de estudio ya no están determinados de manera férrea. Los márgenes epistemológicos de las distintas ciencias se flexibilizan y sus corpus se hacen más complejos. (Documento en línea).

En el Tercer Movimiento desarrollo las orientaciones metodológicas, a la luz de las vivencias expresadas en este trabajo, las que forman parte de las experiencias asumidas como grupo de investigación desde un enfoque sujeto/participante, en donde la investigadora, en este caso mi persona, se convierte en un agente social activo que narro desde mi testimonio el proceso de creación del Centro de Investigación y Documentación, desde su conceptualización como alternativa a la antigua biblioteca de la institución, elaboración de funciones para cada área, quiero decir área de Investigación y área de Documentación y perfil para el personal adscrito a él. Importa como es obvio destacar, el interés por el desarrollo del área de Investigación, la construcción de línea de pensamiento y de trabajo, propósitos de estudio y productos publicables.

Los hallazgos resultantes de este trayecto vivencial conforman el Cuarto y último Movimiento de esta suerte de “concierto investigativo experimental”, donde evidencio, producto de mi proceso interpretativo y de las significaciones develadas, los resultados expresados en logros evidentes y transformadores.

Finalmente presento, la Coda, especie de final alargado de esta último movimiento a manera de consideraciones finales, la reducción discursiva en tanto sujeto dialógico de la percepción de los fenómenos experimentados, percibidos y vividos por mi y los compañeros y compañeras del grupo de investigación de la Fundación “Conservatorio Vicente Emilio Sojo”, como aportes significativos para contribuir al estímulo de la práctica del hacer investigativo en los centros de formación musical.



## PRIMER MOVIMIENTO

**E**n los Conservatorios, al igual que en las escuelas de música venezolanos, la investigación, como una actividad humana orientada a la búsqueda de nuevos conocimientos vinculados a este fenómeno artístico y sus múltiples ámbitos de estudio, no ha sido una práctica frecuente, como no lo ha sido tampoco en la institución objeto de este estudio; pero ello tiene su justificación histórica, determinada por la naturaleza con la que fueron concebidos estos lugares de instrucción musical desde la edad Media hasta nuestros días, bajo el paradigma de la enseñanza de la música de tradición occidental y no de otras “músicas”, como lo refiere Montesinos (2004), en su Manifiesto de la Sonocreática. Así pues, nuestra Fundación, debe su creación en 1996 a la fusión del Conservatorio “Vicente Emilio Sojo” y la Escuela de Música “Jacinto Lara”, heredera por lo tanto, de la más pura tradición y fundamentada en la reproducción de un modelo estructurado en contenidos curriculares organizados en asignaturas teóricas

y cátedras instrumentales en atención a la formación de niños, niñas y jóvenes.

En el año 2011, comienza un período interesante por su carácter participativo, de revisión colectiva por parte de la plantilla profesoral acerca de varios aspectos a destacar, entre otros, la construcción de una nueva visión, misión y objetivos institucionales que dieron pie a la evaluación de los procesos de enseñanza, didáctica, estrategias, métodos y recursos para el aprendizaje musical; además de la evaluación de la malla curricular y el enfoque pedagógico asumidos hasta ahora, por otra parte, el manifiesto interés de los maestros por la profundización y actualización de conocimientos en el área, y finalmente, la evaluación de los resultados en la formación integral de los y las estudiantes en su desempeño durante y al culminar el trayecto formativo. Lo anterior evidenció la necesidad de un espacio dedicado a la investigación, al debate y la reflexión de los involucrados en

dichos procesos para responder a las nuevas situaciones surgidas en una institución que ha crecido en matrícula y docentes de manera exponencial, sin considerar, por otra parte, los programas de educación musical para adultos y los talleres de extensión.

Se trata pues de compartir en este espacio académico, el pensamiento y la acción desde la investigación transdisciplinaria en una institución que configura un referente en la formación musical regional y nacional.

Comienzo por hacer un acercamiento a la comunidad objeto de estudio, el Centro de Investigación y Documentación, (CID) creado en el año 2012 como una alternativa diferente a la antigua biblioteca de la institución, el CID se pensó en dos áreas a saber; el área de Investigación y el área de Documentación, la que tiene a su vez tres sub-áreas de servicios: la biblioteca, la videoteca y la fonoteca.

EL CID nació entonces como una Coordinación adscrita a la Dirección Ejecutiva de la Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo de la ciudad de Barquisimeto y de la cual soy su Coordinadora, cuyo propósito fundamental es asumir, dentro del avance musical un proceso investigativo, de inventario documental, educativo y desarrollo comunitario, para contribuir a la búsqueda, registro, rescate, preservación y divulgación de su patrimonio musical.

Describo a efectos de este estudio, el área de Investigación el cual se concibió como un espacio académico de reunión de un grupo de profesionales y docentes con intereses indagativos diversos que tienen como finalidad el intercambio de saberes en torno al fenómeno de la música, tendente al desarrollo de las diferentes áreas de estudio contempladas en la propuesta curricular y su vinculación con la transformación social a partir de la actividad investigativa.

Lo expresado anteriormente imprime el carácter ontológico y la matriz epistémica de

donde se extrae un sistema de condiciones del pensar que nos identifica como una comunidad de aprendizaje en donde el estilo de abordaje de los temas se perfila dentro de la lógica de la transdisciplinariedad o metadisciplinariedad de donde el discurso resultante y sus significaciones trasciende la suma de sus partes y se ve imbricada en las realidades que los rodea y de donde emergen igualmente.

De esta forma asumimos el diseño de algunas líneas de trabajo que respondieron al enfoque holístico de investigación, según Barrera M. (2003), concebidas como espacios para el intercambio de saberes y el descubrimiento de nuevos ámbitos epistémicos; bajo esta concepción, se elaboró una Línea Matriz de Investigación, la que abarcó las áreas fundamentales en torno a las cuales gira la mayor parte de las necesidades de conocimiento del grupo de estudio. De este proceso reflexivo se desprendieron unas Líneas Operativas de Investigación, las que definieron las áreas de interés a trabajar, en función de su denominación, justificación y propósito y de las que se desprenderán los proyectos de investigación materializados en la presentación de resultados de procesos investigativos rigurosos o reflexiones teóricas como aportes significativos de conocimiento. De lo anterior la Línea Matriz de Investigación se expresó de la siguiente manera:

**Desarrollo y apropiación de saberes para la configuración de un pensamiento musical como fenómeno artístico en el contexto socio-educativo e institucional. (Documento fundacional del CID).**

Esta Línea Matriz de Investigación se vio justificada por estar apegada a la naturaleza y razón de ser de la institución en su ámbito académico, fundamentado en la formación del talento humano para la creación musical y preparación en las técnicas de ejecución instrumental, vocal, dirección y composición en los diversos géneros, por una parte, y por la otra, en su ámbito administrativo, por ser una

organización humana compleja con unidad de acción, de dirección y ejecución en la actividad de la propia administración, encaminada a la consecución de los fines estimados en sus planes, cuyo propósito es construir de manera sistemática los grandes temas o líneas a partir de procesos de investigación, experimentación y producción artística desde una mirada que promueva el diálogo, el análisis y el discernimiento hacia los conocimientos de las áreas temáticas de interés desde una visión transdisciplinaria, con el fin de atender necesidades académicas e institucionales de la FCVES.

Hay un segundo nivel que atiende la metodología planteada por el autor, establecidas en la elaboración de las Líneas Operativas de Investigación, las cuales tienen unos responsables y unos proyectos de investigación derivadas de ellas. Considero importante describir cada una de estas líneas a los efectos de hacer conocer las intencionalidades de cada una:

**“Música e imaginarios estéticos”, primera línea propuesta por el grupo y la que concibe como uno de sus postulados, la formación musical conjugada con la dinámica del pensamiento creativo, no solo en lo composicional, sino en lo pluriartístico, filosófico, histórico, estético y social. De la concepción de la música como discurso activo de la praxis humana y de la creatividad como transformación de los imaginarios socioculturales del entorno, entiende también que la música no debe limitarse a la ejecución instrumental sino que debe establecer un diálogo con las diversas manifestaciones del arte, la conjugación de múltiples disciplinas humanísticas y la invención y experimentación creativa como búsqueda de identidad.**

Los productos derivados de esta línea deben tener una utilidad práctica en las esferas pedagógicas, interpretativas y creativas, deben plantear la posibilidad de nuevos modelos de invención creativa y experimentación composicional y escritural, con estrecha relación a todas las fases del quehacer musical y su diálogo dinámico con las distintas manifestaciones del arte, así como su pertinencia institucional, histórica y social. El proyecto de investigación que se viene construyendo presenta en este espacio académico sus avances

en los ámbitos onto-epistémicos y estéticos que lo recrean: El folkllore imaginario en Rituales Amerindios de Esteban Benzecri: Hacia una propuesta estética.

La segunda Línea Operativa la denominamos **“Música, cultura e identidades sociales”**, con ella pretendimos incitar a explorar los imaginarios sonoros expresados en las relaciones entre cultura, música y sonido como manifestación de un grupo humano, un contexto histórico determinado y una identidad particular o dicho en palabras de Montesinos (ob. cit), **“...el derecho que tiene la diversidad universal a elevar sus imaginarios sonoros al estatus de pensamiento universal, al mismo rango que el pensamiento musical típicamente occidental, generado por la hegemonía de una representación gráfica del sonido o de una escritura musical”** (Documento en línea).

Bajo el enfoque del pensamiento crítico los productos intelectuales generados deben arraigarse en los principios de una estética en donde lo definitorio, lo identitario prevalezca, conocer sobre compositores, intérpretes, cultores y periodos históricos de la música folclórica, étnica, urbana y popular de Venezuela, con especial atención en las manifestaciones propias del Edo. Lara, utilizando para ello, los métodos de investigación derivados de la musicología, la sociología, la antropología o la historia, serán ámbitos pertinentes y definitivos de estudio para enriquecer esta línea. El proyecto de investigación planteado para este momento es: La Salve en el culto de la Virgen de Altagracia de Quíbor.

**“Planificación institucional”** es la tercera línea que concebimos como pertinente y que responde a las necesidades más sentidas y propias de una institución prestadora de servicio educativo en el área musical soportada por un aparato administrativo que trata de regularse y transformarse para ser más eficiente en sus procesos. Por una parte, se ha adelantado una serie de reformas en el pensum de estudios, como quedó dicho, lo que ha impulsado un cambio de modelo organizativo que está permitiendo establecer las condiciones idóneas para alcanzar la flexibilidad curricular en la docencia, la relación académica con la actividad

gerencial y optimización de los recursos con la asignación presupuestaria a los programas y proyectos concebidos, en donde los actores de las diferentes dependencias constituyen colectivos que desarrollen sus tareas interactuando de una manera más creativa, productiva y por ende beneficiosa. Nos proponemos por tanto, con esta línea, desarrollar un modelo organizativo que permita definir proyectos comunes y obtener resultados de los actores que interactúan al fomentar la comunicación entre las dependencias propiciando el trabajo conjunto para la generación y aplicación del conocimiento en las distintas disciplinas académicas. Como proyecto de investigación se planteó la “Aplicación del modelo matricial en la estructura organizativa de la Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo”, el cual se encuentra en desarrollo por su responsable.

La cuarta Línea Operativa: **“La música en la historia de los fenómenos culturales del hombre”** tiene como objeto el estudio de los fenómenos culturales vistos a la luz de las Ciencias históricas como método y tomando como eje central e integrador a la música; en este sentido, se entienden como fenómenos culturales al conjunto de saberes empíricos, académicos y religiosos del hombre, lo cual le permite expresarse en la sociedad a través de la producción de hechos artísticos que propician en este la configuración de una identidad. Por otra parte, pretendemos con ella, incentivar la reflexión crítica y el debate tendentes al abordaje de fenómenos históricos sociales centrados en el estudio de la cultura y las artes a través de la historia de la humanidad, lo cual permitirá al investigador centrar sus temas de interés en cualquier periodo o contexto histórico. Mostraremos los avances que sobre el proyecto de investigación adelanta su autora: “La Orquesta Mavare. Una aproximación a la identidad musical y patrimonial del pueblo Larense”.

**Transdisciplinariedad en la didáctica de los imaginarios sonoros** es la quinta y última Línea Operativa, ella responde a una necesidad natural que emerge de esta institución por el carácter eminentemente didáctico que la define y que encuentra su principal asidero temático en el descubrimiento de nuevos ámbitos epistémicos.

Entendemos que la condición heurística de la presente línea, propone la estructuración de cuerpos epistémicos que fundamentan el quehacer en la didáctica de los imaginarios sonoros a través de los principios que sustentan las lógicas no tradicionales, llevándonos a trazar puentes desde la experiencia bajo una óptica multidimensional en el conocer y por ende, en el enseñar.

El paradigma de la educación musical venezolana presenta un reto de importancia capital para las instituciones responsables de la didáctica y la enseñanza musical en todos sus ámbitos. De allí que, el teorizar y sistematizar la experiencia en la didáctica de los imaginarios sonoros, allana el camino para establecer novedosos contenidos producto de una profunda acción reflexiva, de





búsqueda y comprensión de la propia disciplina y más allá de ésta como unidad de conocimiento. Pretendemos con esta línea aproximarnos a la construcción de nuevos modelos dirigidos a conformar una didáctica de los imaginarios sonoros centrada en sólidos pilares de contenido y pensamiento, que orienten el proceso de enseñanza – aprendizaje hacia otros horizontes en el quehacer académico de nuestra institución a partir de la producción e intercambio de saberes en el marco de una constante operatividad investigativa, cuyos resultados contribuyan a la consolidación de trayectos académicos alternativos. Como en casos anteriores, se presentará la propuesta investigativa “Perspectiva Transdisciplinar para el estudio del canto”.

## SEGUNDO MOVIMIENTO

Este segundo “**Movimiento de investigación**”, dibuja los referenciales teóricos que orientaron el hacer del grupo de investigación de la FCVES: Investigación holística, pensamiento complejo, comunidades de aprendizaje, transdisciplinariedad, serían en principio, las fuentes epistémicas de donde nos nutrimos para elaborar lo que a continuación narro:

En primer lugar, tomamos la propuesta teórica sobre la elaboración de Líneas de Investigación desde una perspectiva holística, Barrera (ob. cit), según la cual, “... en la investigación holística, también llamada investigación integrativa, el diseño de las líneas tiene que ver con la totalidad del contexto en el cual se originan, como también en el tema, el nivel, las fases, los estadios, los tipos de investigación, la arquitectura de la investigación...” (p. 11).

Según el autor, el concepto de Líneas de investigación bajo el enfoque holístico, está asociado a cuatro aspectos principales y relacionados entre sí:

1. Línea Matriz de Investigación (LMI)
2. Línea Potencial de Investigación (LPI)
3. Línea Virtual de Investigación (LVI)
4. Línea Operativa de Investigación (LOI)

Las anteriores, continúa el autor:

“...tienen que ver con la actividad que desarrollan personas y equipos humanos, en una disciplina, empresa, contexto, o institución, en una o en varias áreas temáticas, con criterios de continuidad, rigurosidad o exigencia y en un tránsito investigativo que permite al interesado recorrer tanto el ciclo holístico como la espiral holística de la investigación a través de los distintos tipos de investigación y según la etapa y los niveles de su desarrollo” (idem).

A los efectos de la conceptualización de nuestras Líneas, tomamos solo dos de los cuatro aspectos que sustentan la teoría descrita, me refiero a la (LMI) y a las (LOI), consideramos que de acuerdo a los alcances estimados como grupo es suficiente abordar estos dos niveles en concordancia al grado de profundidad de la tarea a la que nos dimos.

Por otra parte entendimos que este proceso de construcción epistémica lo teníamos que ver desde las opciones que ofrecía la complejidad como modo de pensamiento, dicho en palabras de Morin en Domínguez (2002):

“El problema de la complejidad debe plantearse correlativamente en el marco gnoseológico (el pensamiento acerca de la realidad) y el marco ontológico (la naturaleza de la realidad). Es decir, la complejidad concierne a la vez a los fenómenos, a los principios fundamentales que rigen los fenómenos, a los principios fundamentales –metodológicos, lógicos, epistemológicos- que rigen y controlan nuestro pensamiento”. (p. 226).

También rescatamos como uno de los principios propios de la complejidad, lo que algunos autores han llamado “la dialogicidad” y que vivenciamos de manera natural en nuestro grupo, asumiendo también el reconocimiento al “otro” y la valoración de sus saberes y experiencias. A este respecto, Gómez y Jiménez (2002) afirman:

“El principio dialógico faculta al pensamiento en sus asociaciones y conexiones de conceptos o enunciados que se contradicen el uno en el otro, pero que deben aparecer como dimensiones articuladas de los mismos. Su vocación

epistemológica es captar el modo de existencia, el funcionamiento y las interdependencias contextuales de un “fenómeno” complejo”. (p. 116).

También entendimos que debíamos unirnos más que como un grupo de compañeros de trabajo con inquietudes investigativas, como una “Comunidad de aprendizaje”, ello también responde al espíritu de la complejidad con el que nos identificamos, inclusive desde los fundamentos axiológicos que lo sustentan, pues queremos vernos como colectivo organizado para la generación de conocimientos útiles y significativos que contribuyan a las transformaciones necesarias dentro de nuestra institución y estamos esforzándonos para que esto se viva como una práctica habitual. Sobre lo anterior, Lleras (2002) afirma, que la noción de “comunidades de aprendizaje” se desarrolló precisamente ante la necesidad de buscar espacios donde podamos “hacer mundo con otros” o diseñar espacios sociales de manera consciente y emancipatorios, en donde nos comprometemos con la transformación de las condiciones que nos permitan tener espacios y posibilidades que desarrollen nuestras propias vocaciones.

Lo anterior nos llevó necesariamente a vernos dentro de la transdisciplinariedad, otro rasgo definitorio de la complejidad y su esfera de pensamiento, la que postula, entre otros principios, según Nicolescu (1994), “la cuestión de un tercer término, de conciliación (y por lo tanto de unificación) entre el hombre interior y el hombre exterior, entre el universo interior y el universo exterior, entre la experiencia y la teoría, entre el sujeto y el objeto. Así se diseña una larga vía que conduce del saber a la comprensión en nombre de la esperanza reencontrada”. (Documento en línea), o dicho de otra forma, es la comprensión integral del mundo la que exigiría a su vez la unidad del conocimiento.

Esta propuesta epistémica presupone la reelaboración de un nivel distinto de realidad en donde convivan las diversas visiones y se materialicen en un lenguaje que agrupe y que incluya a favor del equilibrio. No estamos seguros, al igual que el autor, sobre el triunfo de esta “otra” visión de mundo sobre “la visión” que han determinado las formas hegemónicas de poder y de consumo banalizando las dimensiones más profundas del

hombre otorgándoles valor cambio. Este es el espíritu que ha invadido el devenir histórico en buena parte del siglo XX y lo que va del siglo XXI y es a lo que se contraponen la transdisciplinariedad.

Lo expresado anteriormente muestra cuál es espíritu que anima a nuestro grupo y cuáles los asideros teóricos de donde fundamentamos la construcción de nuestra Línea Matriz de Investigación y la Líneas Operativas derivadas de ellas. Fueron muchas las horas de debate y reflexión de esta comunidad de aprendizaje para hacernos no solo de las líneas de trabajo que nos sirven de marco amplio para el trabajo investigativo; sino en la búsqueda de una identidad epistémica distinta lo suficientemente flexible y amplia en donde todos y todas, con nuestras necesidades, inquietudes, vocaciones y áreas de formación nos viéramos y lo más importante, que respondiera a la naturaleza del contexto organizacional de carácter educativo y más, en el área musical donde trabajamos, lo dicho garantizó entonces la pertinencia institucional, la coherencia y continuidad con los proyectos de investigación, mostrados sus avances significativos en este espacio académico.

## TERCER MOVIMIENTO

Este Tercer Movimiento que desarrollo presenta las orientaciones metodológicas del estudio a manera de mirada experiencial, vivencial y por tanto la naturaleza, estructura y significaciones que emergen de las mismas solo pueden ser captadas por el sujeto que las vive y experimenta, en este sentido, la autora cumple una doble actuación, en primer lugar como sujeto/participante en la construcción de la experiencia, y en segundo lugar como agente cognoscente en la labor de resignificación de dicha experiencia.

Para el desarrollo del trayecto investigativo he asumido como enfoque pertinente el que ofrece la fenomenología, en tanto realidad percibida por el sujeto que la vive de acuerdo a su subjetividad, por tanto el acercamiento que hago al fenómeno estudiado pasa primero por el tamiz de mi consciencia, como lo prescribe Husserl, buscando de ella su esencia.

La fenomenología, tal como lo describe Forner y Latorre en Sandín (2003), “... es una corriente de pensamiento propia de la investigación interpretativa que aporta como base del conocimiento la experiencia subjetiva inmediata de los hechos tal como se perciben” (p.62), expresada a través del lenguaje.

Tomo, para la construcción del proceso estructural y discursivo de esta experiencia, por demás inédita en nuestra institución, la narrativa testimonial como enfoque metodológico, la cual ha sido utilizada frecuentemente para estudiar las experiencias educativas en diferentes comunidades de aprendizaje, esto tiene su razón de ser, en Conelly y Clandinin tomado de Sandín (2003), cuando afirman:

“La razón principal para el uso de la narrativa en la investigación educativa es que los seres humano somos organismos contadores de historias, organismos que, individual o socialmente, vivimos vidas relatadas. El estudio de la narrativa, por lo tanto, es el estudio de la forma en que los seres humano experimentamos el mundo (...) la educación es la construcción y la re-construcción de historias personales y sociales; tanto los profesores como los alumnos

son contadores de historias y también personajes en las historias de los demás y en las suyas propias”. (p.147).

De nuestro ámbito de acción, valga decir el educativo en el área musical, emergieron las realidades vividas por la autora del presente trabajo y el grupo de investigación y que fueron captadas por mi subjetividad y expresadas a través de un lenguaje que intenta resignificar los testimonios de todos los que vivenciamos la experiencia contada.

La narrativa testimonial me permite desde la primera persona del singular y del plural, contar lo que experimento desde mi percepción y desde dentro de la comunidad de aprendizaje, es una manera de protagonizar como sujeto activo, vale decir, como sujeto histórico la construcción de las propias vivencias y la transformación de las propias realidades desde mi individualidad y como parte de un grupo humano, viéndonos a través de la dialogicidad y la complementariedad entre las diversas perspectivas formativas y experienciales las que parte de cada uno de los integrantes y nutre al colectivo.

## CUARTO MOVIMIENTO

El último Movimiento de esta obra muestra algunos primeros hallazgos producto del intercambio vivencial de nuestra comunidad de aprendizaje.

En primer lugar es necesario valorar las inquietudes en torno a ciertas necesidades docentes e institucionales que motivaron la reunión de unas voluntades con el fin de compartir saberes y experiencias y avanzar hacia la construcción de nuevos conocimientos a favor de los cambios en materia curricular, de formación docente y estudiantil, en el área de la gerencia educativa, en fin...

Por otra parte, hay que reconocer como logro la formalización de nuestro espacio de discusión, reflexión y debate en torno a los grandes temas que nos preocupan y en tal sentido, el compromiso de los actores sociales que la conforman, nuestra comunidad de

aprendizaje, nuestro grupo de investigación, los que asumimos con disciplina la participación permanente en él cada Jueves desde Octubre de 2012.

Estos espacios que necesitábamos para la lectura, reflexión y el debate fueron los que definieron la identidad epistémica del grupo, pensar cómo pensamos y pensar qué pensamos, reflexionar sobre cómo lo hacemos y entender para qué lo hacemos, fueron nuestras interrogantes de investigación, para llegar a ciertas ideas básicas y establecer líneas de pensamiento claras para abordar de manera asertiva el área musical desde múltiples posibilidades, para ello nos nutrimos de algunos autores que consideramos definitivos: los pensadores europeos Morin y Nicolescu, además del autor chileno Humberto Maturana, en el abordaje del pensamiento complejo y la transdisciplinariedad; para la comprensión de la idea de “hibridación” en la cultura latinoamericana el argentino García Canclini, y para entender el arte desde una mira crítica, Bourdieu y Baudrillard. Para el enfoque onto-epistémico del “fenómeno música”, asumimos la fenomenología Husserliana en sus nociones fundamentales y sus diversas derivaciones metodológicas. Lo anterior no implica el cese en la búsqueda de otras posibilidades en el campo del conocimiento que puedan aportar riqueza a nuestra propuesta, al contrario, tenemos la necesidad manifiesta de continuar el camino hacia la exploración de nuevos modos de pensamiento, pero siempre desde una mirada profundamente latinoamericana, venezolana y larense, en fin, integracionista y liberadora.

Creemos también, como sujetos participantes de estos procesos de creación, estudio y búsqueda de conocimiento de las ciencias humanas, que los ámbitos de la investigación social deben ser abordados como orientaciones necesarias en el abordaje de los fenómenos cualesquiera que ellos sean, vale decir, los ámbitos ontológicos, epistemológicos, metodológicos, axiológicos y políticos.

Lo anterior configuró entonces, en tanto identidad epistémica, un consenso dentro del grupo para el siguiente paso, el cual fue la

construcción de nuestra Línea Matriz de Investigación y Líneas Operativas de Investigación, las que emergieron satisfaciendo las necesidades de todos en colectivo y de cada uno en su individualidad, en su vocación, desde su formación, pero asumiendo la dialogicidad y el acompañamiento permanente de y hacia “los demás” con el último propósito de lograr la transformación de nuestros espacios de acción para la consecución de los fines establecidos en los propósitos institucionales.

Dado estos hallazgos, que más que eso son evidentes pasos hacia la consolidación de un movimiento que fomente el pensamiento musical visto desde la complejidad en el Conservatorio de Música “Vicente Emilio Sojo”, nos atrevimos a presentar en este espacio académico los avances en cuatro propuestas de investigación, con el solo fin de hacernos conocer como comunidad de aprendizaje e igualmente hacer conocer y más confrontar con los participantes de esta mesa Música, Historia y Sociedad, dichas propuestas en el marco del V Congreso Internacional de Ciencias Históricas.

## CODA

Utilizando nuevamente las formas musicales, deseo concluir desarrollando ciertas consideraciones que no quiero que queden fuera de este trabajo.

En primer lugar, resaltar otra vez el esfuerzo de estos docentes y profesionales que se han sumado al trabajo callado pero fructífero de la investigación. Creo que con el tiempo y resultados que mostremos en el futuro seremos muchas más.

Considero, como quedó dicho, una experiencia inédita en la historia de nuestro Conservatorio y apostamos por un impulso creciente en el interés de todos los involucrados en el proceso formativo para la producción de conocimientos en el área artístico-musical con marcada pertinencia en lo social.

Al Centro de Investigación y Documentación, a la comunidad de aprendizaje que trabaja a en él le interesa la participación de los y las

estudiantes en las tareas de investigación, en su inserción en las líneas, en los espacios de reflexión y producción de los días Jueves. Desde las asignaturas teóricas, a través de los profesores y profesoras comprometidos con el CID, se estimula la curiosidad y búsqueda de conocimiento en los más pequeños y la participación de los estudiantes de los años avanzados en las líneas de investigación.

Esta experiencia, como quedó dicho, está en construcción, aún faltan por conformarse los grupos de estudio por líneas operativas; por tanto, en aras de sumar investigadores a estos grupos, convocamos la participación de todos aquellos interesados e interesadas inclusive fuera del Conservatorio a acercarse a los grandes o pequeños temas que toquen la música, de estos espacios deben generarse los trabajos que comenzarán a conformar nuestro banco de proyectos de investigación e investigaciones acabadas.

Por otra parte quisiera recalcar, que ni las líneas diseñadas son prescriptibles, ni las orientaciones teóricas las definitivas y ni sus integrantes imprescindibles, al contrario, estamos comprometidos con la autorregulación y su principio de recursividad, quiero decir, se debe reconocer, aceptar y adecuar nuestras líneas de trabajo a las necesidades reales y sentidas de la institución en su devenir histórico, esto pasa por un proceso de revisión y reflexión permanente por parte de los involucrados en los ámbitos académicos y administrativos responsables de los procesos que le dan razón de ser.

En la medida que demos respuestas acertadas a estas necesidades, estaremos contribuyendo de manera significativa a lograr las transformaciones que harán de la Fundación Conservatorio “Vicente Emilio Sojo”, una institución que propone maneras alternativas de construcción de conocimientos desde dentro, será esta la única forma que permitirá su pervivencia en el tiempo de manera adecuada a los cambios que marcan los nuevos enfoques pedagógicos y didácticos en el área musical.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barrera M., M.F. (2003). Líneas de Investigación en Investigación Holística. Fundación Servicios y Proyecciones para América Latina, Sypal. 75 p.

Husserl E. (1913). Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica. Fondo de Cultura Económica. Tercera edición. (1995). México. (Documento PDF).

Martínez M. M. (2010). Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa. Ed. Trillas. México. 352 p.

Moreno, J.C. (2002). Manual de Iniciación Pedagógica al Pensamiento Complejo. Instituto Colombiano de Fomento de la Educación Superior/UNESCO.

Sandín, M.P. (2003). Investigación cualitativa en Educación. McGraw-Hill Interamericana. España. 257 p.

Nicolescu, Basarab (S/F). La Transdisciplinariedad. Manifiesto Transdisciplinariedad Ediciones Du Rocher 125 p.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Martínez, M. (2007). Transdisciplinariedad e Investigación en la Educación Superior. VII Reunión Nacional de Currículo. I Congreso Internacional de Calidad e Innovación en Educación Superior. Caracas. (Documento PDF).

Sarquís, J. (2009). La teoría del conocimiento transdisciplinar a partir del “Manifiesto” de Basarab Nicolescu (Documento PDF).

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Díaz, E. (S/F). Ensayo. Pedagogía del Caos. (Documento en línea). Disponible en: <http://www.mseg.gba.gov.ar/ForyCap/cedocse/capacitacion%20y%20formacion/educacion/Pedagogia%20del%20caos.%20Esther%20Diaz.pdf>

Montesinos, W. (2004). Manifiesto de la SONOCREÁTICA (Documento en línea). Disponible en: <http://www.debatecultural.org/Observatorio/WilliamsMontesinos.htm>

Nicolescu, B. (1994). La Transdisciplinariedad -Desvíos y Extravíos-. Instituto Internacional para el Pensamiento Complejo. Revista “Turbulence”, nº 1 (Documento en Línea). Disponible en: <http://www.complejidad.org/cms/?q=node/22>.



# PERSPECTIVA TRANSDISCIPLINAR PARA EL ESTUDIO DEL CANTO

Autor: Oswaldo Rodríguez

## Resumen

La perspectiva tradicional en la enseñanza del canto ha conjugado una visión comprendida en el dominio de una destreza técnica como el fin último en ella misma. La tradición histórica heredada, en este proceso de enseñanza-aprendizaje dentro del contexto venezolano, ha devenido en un modelo reductor de la experiencia vocal sonora al observar el objeto de estudio (la voz) bajo un solo nivel de la realidad, a saber el nivel estético. Bajo el postulado transdisciplinar de Nicolescu (1996) propongo una didáctica para el estudio del canto cuyo eje nos remite a la consideración de espacios auxiliares ubicados en la física del sonido, la acústica, la psicoacústica y psicofísica conducentes a la comprensión de una fenomenología de la vocalidad. El enfoque transdisciplinar persigue ante todo el desarrollo de una identidad sonora como reflejo de la conducta vocal, forjada esta en la reflexión conducente al reconocimiento y aceptación del sonido dentro de la relación instrumento/instrumentista. Denomino experiencia vocal sonora, al darse la esencia del sonido vocal bajo el enfoque fenomenológico.

**Palabras claves:** Transdisciplinariedad, Didáctica, Imaginarios sonoros, Estudio del Canto.



Fotografía del Teatro Teresa Carreño



## LA EXPERIENCIA VOCAL SONORA

Con mucha frecuencia se puede observar la ardua batalla que libran todos los que en algún momento deciden iniciar el camino empinado, difícil y árido del estudio del canto. Quienes hemos estado en el campo de batalla desde hace ya algún tiempo, más que librarla, hemos encontrado la manera de aprender a caminar la empinada ruta, resistiendo a sus más duras cuestas, pero finalmente encontrando la satisfacción de transitarla.

Ciertamente, son esos primeros años, esas primeras lecciones, ese primer encuentro con la sonoridad vocal, lo que debiese resultar una fundamental experiencia para quien aspira ejecutar su instrumento vocal. De allí surgirían en el devenir, todo un conjunto de vivencias, sensaciones y reflexiones que harían posible un proceso de formación y de autococonocimiento tanto técnico, artístico y biológico que persiguen el mejor y más saludable de los desempeños de un ejecutante vocal, es decir, de un cantante. Pero, no todo el tiempo es así.

La suerte del cantante a diferencia de otros instrumentistas, viene dada en primer momento por la configuración que por Natura le corresponde. El instrumento nace con el instrumentista, o mejor dicho, se nace con un instrumento sin saber que se puede llegar a ser un instrumentista vocal. Sin embargo, ese instrumento, pese que al nacer no se sabe si será para el desempeño artístico, para la *poiesis vocal*, si sabemos que será de fundamental uso en la comunicación como proceso inherente a la vida humana. Quien decide estudiar violín, puede escoger entre toda la gama de fabricantes del instrumento, desde los más codiciados Stradivarius, Guarneri y compañía, hasta las fabricaciones más modestas. Igual para quien decide estudiar oboe, piano, flauta trasversa o cualquier otro.

El cantante no escoge que instrumento tocar. Toca el que le dio la vida para tocar. No hay otro. De allí que resulta indispensable, vital y hasta casi decisivo, el aproximarse y comprender la experiencia vocal sonora, habitando en las profundidades de la concepción del sonido

más allá del hecho artístico-estético. Es decir, propiciar una *poiesis vocal* en perspectiva totalmente abierta a la más amplia experiencia intelectual constructiva, reflexiva y sensorial que en fin último estriba en la *identidad sonora*. Y es esta identidad sonora, la que será necesaria levantar sobre un sólido cimiento constituido por la constante reflexión estética, musical, física, biológica, histórica, fenomenológica y filosófica, para generar así el *comportamiento vocal*.

En este artículo, propongo una base epistémica en la cual sustentar el cuerpo teórico – vivencial en torno a la experiencia vocal sonora, bajo la relación sujeto-objeto; instrumento-instrumentista. Así, esta experiencia y comprensión sonora se sitúa en el replantear lo concerniente al sonido vocal y al canto dentro del ámbito académico, formativo y como hecho artístico.

Los saberes musicales, pueden y deberían ser enseñados en el marco de las disciplinas científicas o al menos con rigor científico; y puesto que el objetivo de toda teoría científica consiste en la explicación de una morfología empírica o experimental, digamos entonces que en el dominio espacio/temporal de la obra musical en tanto proceso, la elaboración de un corpus de datos epistemológicamente justificable, se impone (p.1).

Con estas palabras, el músico e investigador Williams Montesinos (2010) nos señala un marco de importante referencia en la construcción de una nueva estructura conceptual en torno a los *Imaginarios Estéticos*, y por consiguiente de los *Imaginarios Sonoros*. De la misma manera Montesinos (Ob.cit.) nos ilustra que la “Poiesis Musical a través de la Estésica (en ataño, poética y estética respectivamente) consiste en hacer comprender los diversos imaginarios sonoros como una red de operaciones del espíritu – a través de la aplicación de un método.” (p.1).

Para el presente desarrollo y en lo concreto, la *poiesis vocal* acoge el sentido pleno del “crear”, del “producir”, del “hacer” al que el término *poiesis*, etimológicamente refiere. Es crear, producir, hacer, en tanto proceso vinculado al hecho artístico, didáctico y vocal, lo que se encuentra ligado a la experiencia propia de cada individuo que asume el proceso sonoro (canto), el hecho físico (sonido), la constitución biológica (anatomía y fisonomía), la interrelación neuropsicológica (psicoacústica, psicofísica) y la articulación del signo lingüístico, como un *corpus de datos* que modelan una experiencia sonora de búsqueda, encuentro y vivencias en torno a la ejecución vocal.



Este enunciar como *poiesis vocal*, abre el camino para proponer, desde una óptica integral, vinculante y compleja, el enunciado del presente trabajo como: *La perspectiva transdisciplinar para el estudio del canto*. Para ello, un texto de gran importancia nos resultará fundamental en este planteamiento. El Manifiesto del físico franco – rumano Basarab Nicolescu: *La Transdisciplinariedad*, el cual, orientará el sentido epistémico, metodológico y procesual que se enuncia para la comprensión y el teorizar más allá de la lógica tradicional de la propia disciplina. Para Nicolescu, (1996).

La transdisciplinariedad, concierne, como el prefijo “trans” lo indica, lo que está a la vez entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento. (p.35).

En esta unidad del conocimiento lo importante radica en la revisión de los postulados existentes en torno a nuestro objeto de estudio, lugar donde se sitúa principalmente el nudo conceptual del cual tomamos parte, con la intención de proponer un enfoque en el que la condición experimental de auto-construcción, descubrimiento y reflexión sean la dinámica permanente que haga posible una visión

del estudio del canto bajo un pensamiento articulado en la perspectiva transdisciplinar y con miras a multiplicar este pensamiento en el marco de una nueva didáctica instructiva donde existan asideros que guíen, orienten y conduzcan a los aspirantes a la ejecución vocal.

Nuestro proceso de enseñanza – aprendizaje, en el caso venezolano, se sitúa en un terreno peligrosamente movedizo, enlodado y muy resbaladizo, en el que categorías conceptuales sirven de sustento teórico con grandes vacíos de contenido. La tradición de transmisión oral del conocimiento de Maestro a Alumno, la poca profundización en la biología del ser, en la física del sonido y en el componente psicológico de incidencia en lo físico, acústico y neurológico, aunado a la repetición sin cesar de recetas técnicas a manera de “tips” que lejos se encuentran de una verdadera metodología capaz de propiciar la experiencia sonora, nos ha llevado siempre a un estado de confusión muy generalizado sobre todo en el vital proceso inicial del estudio canto, en esa delicada primera aproximación a la experiencia sonora.

¿Cuánto llegamos a conocer nuestro instrumento vocal? ¿Cuán cerca reconocemos en el sonido que poseemos una identidad sonora propia? ¿Qué tanto podríamos llegar a describir la unidad indivisible instrumentista/instrumento? ¿Qué tan cerca podemos llegar a reconocernos en el universo vocal? ¿Podríamos estructurar todo el conocimiento que tenemos de nuestro instrumento vocal, de nuestro sonido, de nuestra voz, en un modelo de pensamiento que le brinde dominio en el campo de las Ciencias del Arte? ¿Cómo podríamos verificar la existencia de una escuela de canto, si la hubiese, en términos de pensamiento, experiencias y saberes? ¿Cómo aprendemos? ¿Cómo nos enseñan? ¿Cómo enseñamos? ¿Pedagogía o didáctica? ¿Teoría o Empirismo? ¿Arte o Ciencia? ¿Se hace o se nace cantante? ¿Tiene nacionalidad la técnica vocal? ¿Se puede hablar exactamente de técnica italiana, alemana, francesa, rusa, venezolana, árabe? Si decimos que sabemos cantar, ¿como sabemos que sabemos cantar? ¿Cómo conocemos que conocemos?

El ejercicio de plantearnos estas interrogantes, por más simple que pueda parecer, seguramente



hará estallar una dimensión del conocimiento que en estos momentos se tiene del objeto de estudio, a decir, el material vocal sonoro. Seguramente, faltarán otras interrogantes, las cuales no tardarán en salir en el preciso instante en que, al tratar de responder una de estas, se diversifique la noción de conocimiento que poseemos y surjan más interrogantes.

Quizá esto que conocemos y que nos resulta familiar, al intentar responderlo pudiese voltearse hacia nosotros mismos y ser extraño en términos de lo que realmente conocemos. Pudiese de igual modo resultarnos revelador el hecho de intentar conocer lo que conocemos. Claro está, y resulta evidente, que nunca llegaremos a conocerlo todo, o mejor aún que lo que conocemos no es el todo, o que lo que no conocemos también sea parte de ese mismo todo.

## Lógicas emergentes y pensamiento complejo

Ala luz del nacimiento de una nueva lógica que irrumpió frente al pensamiento clásico y de las lógicas tradicionales, los eventos en la física cuántica planteados en los experimentos de principios del Siglo XX, abrieron para la Ciencia una nueva brecha por la cual se han desencadenado una inmensa cantidad de modelos de pensamiento, razonamientos, descubrimientos y conclusiones sobre la comprensión del mundo, de la naturaleza del hombre, de su comportamiento y su entorno.

Las ideas de continuidad, determinismo y objetividad constituyen algunas categorías fundamentales de la física y la lógica clásica que tan sólo habían contemplado, hasta entonces, un solo Nivel de la Realidad. A este respecto Niculescu (Op.cit.) nos ilustra que “en un sentido pragmático y ontológico, se entiende entonces por Realidad aquello que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas. De allí que, la abstracción forma parte de la realidad.” La discontinuidad, el indeterminismo, la subjetividad y la existencia de más de un nivel de realidad surgieron de manera contundente para anunciar un nuevo modelo de pensamiento: el pensamiento complejo.

Este enorme proceso que surgió en pleno corazón del siglo XX proyectó hacia el naciente siglo XXI una nueva visión del mundo como lo es la visión transdisciplinar, la profundización sin precedentes de los conocimientos del mundo exterior.

El pensamiento complejo parte y nace en el propio sujeto, quien, al abordar la comprensión y explicación de su objeto, no reduce el conocimiento de dicho objeto a las formalidades, modelos, ecuaciones y teorías en plan de determinación y objetividad. La complejidad se hace tal en el momento en que al observar el objeto, también se observa al sujeto que observa al objeto. Es decir, la vinculación en el mismo espacio – tiempo del objeto y el sujeto en acción complementaria.

Fermín Ugas (2006) nos señala que “el pensamiento complejo busca integrar religando las partes al todo, el todo a las partes y las partes entre sí, teniendo presente que es imposible conocer “el todo” (p.12). Para Morin (1999) “el sujeto debe introducirse de manera auto-reflexiva en el conocimiento de sus objetos y esto exige un principio de conocimiento más rico que el principio de simplificación/disyunción/reducción, que se puede llamar el principio de la complejidad.” (p.20).

Ante los tres postulados de la lógica clásica: 1) Identidad: A es A; 2) No contradicción: A de Realidad; 2) Lógica del Tercio Incluso o Incluido y 3) La Complejidad.

Parto entonces desde este bosquejo, para delinear una aproximación comprensiva, explicativa y constructiva que busca la conjugación de niveles de Realidad como partes de un todo en el que objetividad y subjetividad se entrelazan en tanto se funden instrumento e instrumentista, arte y ciencia.

En el planteamiento de Morin (Op.cit.) si la noción del conocimiento se diversifica al ser considerada, en si misma está contenida la diversidad y la multiplicidad. De ser así, continúa Morin:

(...) en adelante el conocimiento ya no podría ser reducido a una sola noción, como infor-

mación, o percepción, o descripción, o idea, o teoría; más bien hay que concebir en él diversos modos o niveles, a los cuales corresponderían cada uno de estos términos. Por otra parte, todo conocimiento contiene necesariamente: a) una competencia (aptitud para producir conocimientos); b) una actividad cognitiva (cognición) que se efectúa en función de esta competencia; c) un saber (resultantes de estas actividades) (p.20).

Así pues, retomando lo expuesto anteriormente por Nicolescu (Ob.cit.) como pilares de la Transdisciplinaria, a saber, los Niveles de la Realidad (uno de estos pilares), y tomando lo dicho por Morin (Ob.cit.), comenzaremos a modelar nuestro cuerpo epistémico en función del postulado transdisciplinar de los niveles de la Realidad.

Primeramente, al echar mano de tal categoría resulta necesario acogernos a la fuente primaria, la cual reside en el texto conocido como El Manuscrito de 1942 (*Ordnung der Wirklichkeit*) del físico alemán Werner Heisenberg. Para Heisenberg, la Realidad se define como “un conjunto de conexiones que se cruzan, se ajustan, se superponen y generan las “formas de la experiencia”. Cada nivel de la Realidad refiere la interpretación de la experiencia.” (p.218). Es así como Heisenberg plantea y define los tres Niveles de Realidad de la siguiente manera:

Primer Nivel: las cosas en estado objetivo independientemente de los procesos de conocimiento. Segundo Nivel: las cosas en estado inseparable del proceso de conocimiento. Tercer Nivel: el estado de las cosas creadas en el marco del proceso de conocimiento. (p.220) Finalmente añade que: “los conceptos son, por así decirlo, los puntos privilegiados donde los niveles de la Realidad se entrecruzan.” (Idem).

De esta manera se está en franco abordaje del estudio del canto en tanto convergen una gran cantidad de disciplinas en las cuales se encuentran ideas, conceptos, postulados, referencias, saberes y en fin último, conocimientos que alineados en un solo eje, por así decirlo, constituirían, en palabras de Morin (Ob.cit) “la competencia para producir conocimientos.”

## La visión tradicional. Un solo nivel de la realidad

Bajo la idea de un eje, la primera disciplina que se constituiría como tal para producir conocimientos en torno al estudio del canto es la Música. La ejecución instrumental nos permite acercarnos al hecho creador dentro de la música, al tiempo que nos enlaza con el instrumento, medio para propiciar y concretar el hecho creador. Las nociones de técnica vocal, en términos de ejecución instrumental, han resultado un fin en sí mismas. La técnica te hace cantar y para cantar debes tener técnica.

Existe dentro de este dominio un elemento fundamental que posee la condición de ser una poderosa arma, pero de doble filo. La adquisición de una técnica para la ejecución instrumental se encuentra signada por el sometimiento férreo a una disciplina, lo cual no es nada desestimable. Sin embargo, en el caso del canto, la adquisición de una técnica vocal trae consigo, en la mayoría de los casos, la adopción de una destreza capaz de producir sonidos pero sin identidad propia. Es decir, en muchos casos el hecho vocal no refleja la sonoridades que le son propias al estudiante, sino las que el criterio del enseñante se imponen, y en otros casos el patrón o referente que el estudiante tiene en mente, su noción de imaginario sonoro. Este imaginario es la representación mental de la voz como hecho artístico y estético. El concepto sonoro debe entonces ser la objetivación del sonido como ente externo, tanto al estudiante y al enseñante. La construcción de un concepto sonoro derivará del conocimiento del enseñante, siendo fecundo en el estudiante, quien debería experimentar, ante todo, la orientación técnica – y no la técnica vocal - con su instrumento (organismo) como parte del proceso de producción del sonido.

Seguramente que esto puede levantar los más encendidos reclamos y debates, cosa que sería bien recibida. Al tocar este punto me dirijo principalmente a quienes como estudiantes de canto han pasado años tratando de descifrar

conceptos, dando tumbos de un enseñante a otro, buscando aquí y allá una fórmula para descifrar lo que dice el maestro, o más bien, tratar, en la desesperada búsqueda, de conseguir un maestro que diga lo que el propio estudiante quiere escuchar. Otros, en casos peores, han adoptado cambiar por una tesitura distinta a la propia para no tener más complicaciones. (sopranos cantando como mezzosopranos o viceversa).

Con muchísima frecuencia, por no decir siempre, el enseñante pide y exige hacer cosas por medio de ejercicios o prácticas (vocalizaciones, ejercicios respiratorios, figuraciones mentales) que se engloban dentro de ese gran pastel llamado “técnica vocal”, donde se ha hecho tradición cosas como: “Adelante” (¿Delante de qué?) “Afuera” (¿Afuera de dónde?) “Abre” (¿Abrir qué?) La no adecuación o correspondencia terminológica ha mitificado muchas veces los propios conceptos y conocimientos, encerrándolos en una especie de caja de pandora, solo posibles de ser revelados casi que por alguna disposición Divina. La terminología en la didáctica de la enseñanza del canto se encuentra signada principalmente por una tradición que si bien no se desconoce, su contextualización no se corresponde con los procesos físicos, orgánicos y biológicos propios del proceso de producción sonora. Al respecto, Carpenedo (2003) nos refiere:

La didáctica del canto es problemática en sí misma. No creo que haya otra disciplina de la cual el léxico sea más ambiguo e indefinido.

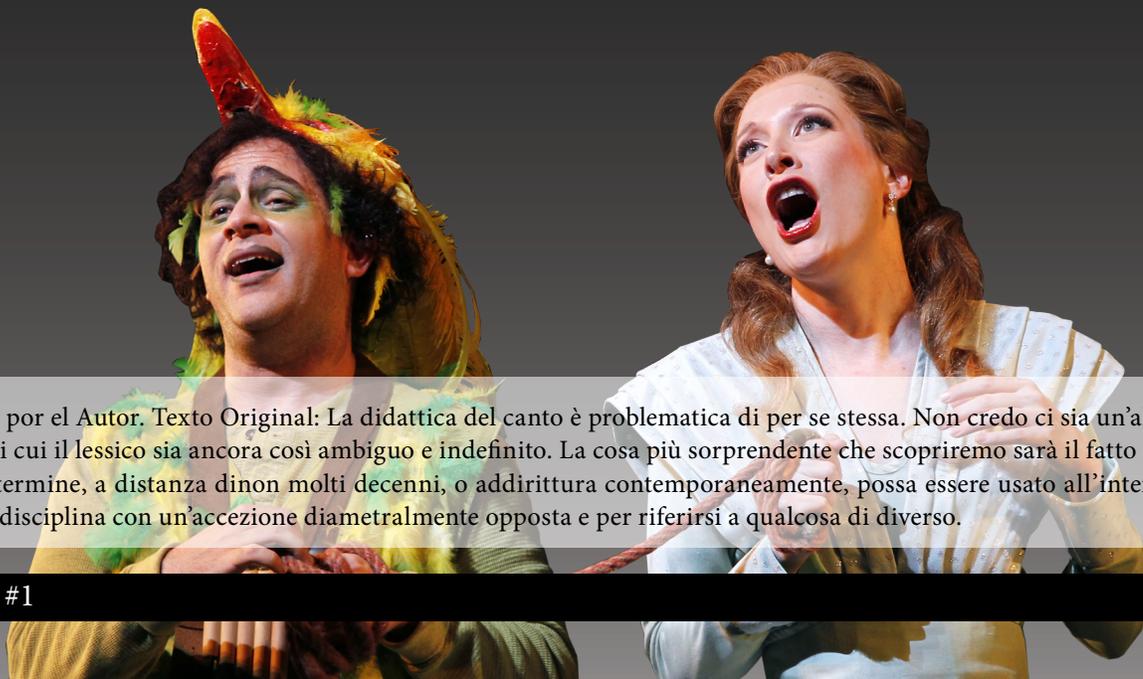
(...) La cosa más sorprendente que descubriremos será el hecho de que un mismo término, a distancia de no muchos decenios, o incluso contemporáneamente, pueda ser usado al interno de la misma disciplina con una acepción diametralmente opuesta y para referirse a cosas diferentes.<sup>1</sup>

Un segundo lugar en este eje de la perspectiva tradicional y como único nivel de realidad conocido, lo ocuparían las artes escénicas, (teatro, expresión corporal, danza) principalmente por la configuración que existe en el proceso de formación del cantante, en el cual, se hace indispensable la manifestación corporal más allá de la ejecución del instrumento, es decir, el desenvolvimiento escénico, el dominio del cuerpo, del receptáculo que contiene el instrumento y la disposición corpórea para la ejecución.

Para el tercer lugar en cuanto a dichas competencias productoras de conocimiento, voy a introducir con un extracto del trabajo realizado por el Dr. Jhosep Rumbau (2004) médico tratante del Teatro Liceu de Barcelona, quien en la introducción del compendio denominado “Medicina del Cant” señala:

(...) probablemente se puede llegar a pensar de manera mayoritaria que las afecciones de los cantantes se reducen a los tópicos cuadros catarrales que a menudo provocan un aviso al público antes de comenzar la función, pidiendo comprensión por las limitaciones que puedan surgir al interpretar el papel de turno. Y es

<sup>1</sup> Traducido por el Autor. Texto Original: La didattica del canto è problematica di per se stessa. Non credo ci sia un'altra disciplina di cui il lessico sia ancora così ambiguo e indefinito. La cosa più sorprendente che scopriremo sarà il fatto che uno stesso termine, a distanza dinon molti decenni, o addirittura contemporaneamente, possa essere usato all'interno della stessa disciplina con un'accezione diametralmente opposta e per riferirsi a qualcosa di diverso.



realmente así en una mayoría de casos, pero no sé si el lector se extrañará si le digo, que en las últimas temporadas en el Liceu hemos tenido, además de los resfriados y gripes habituales, cuatro casos de asma bronquial entre los cantantes, tres de bronquitis aguda, algunas gastroenteritis, dos infecciones urinarias, una anemia ferropénica, una hernia discal cervical, una apendicitis aguda, una prostatitis, algún trastorno por reflujo gastro-esofágico, unos cuantos estados ansiosos, dos crisis hipertensivas. A lo que habría que sumar varios problemas y discusiones sobre el aire acondicionado, las corrientes de aire, los ambientes de polvo, de humo y un largo etc. (pp.1-2).

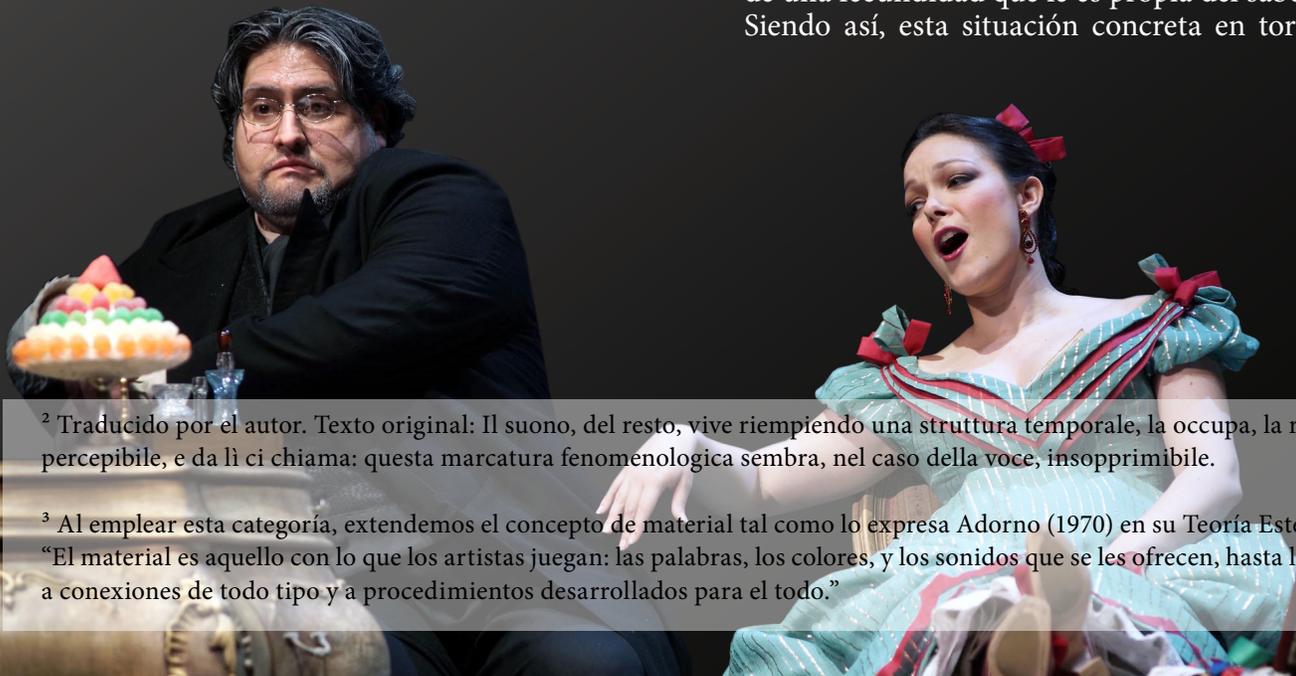
En presencia estamos pues de agregar, a este eje tradicional de competencias, la ciencia médica a través de la Foniatría, definida por el Diccionario de la Real Academia como la parte de la medicina que estudia las enfermedades de los órganos de la fonación.

La relación entre la ciencia médica a través de la foniatría y el estudio del canto, en nuestro contexto venezolano, tan solo supera la revisión de contenidos bibliográficos y la experiencia de observar las tecnologías de exploración y diagnóstico para el instrumento vocal. (Laringoscopia, estudio con nasofibroscopio, entre otros). Son muchos los alumnos e inclusive los cantantes en carrera que no posean al menos un estudio de valo-

ración foniátrica que haya sido practicado sin la sospecha de una patología vocal. Es decir, se va al médico sólo cuando se está enfermo o se presume tal condición.

De esta manera estaríamos considerando en torno al estudio del canto, un eje disciplinario sobre el que se fundamenta, en un porcentaje muy alto, la metodología tradicional, por así decirlo. Tradicional puesto que con ello trato de describir un proceso de enseñanza-aprendizaje, el del caso venezolano, que se ha valido de un sistema de transferencia de conocimientos, saberes y experiencias centrados principalmente en el tema de la técnica vocal, el dominio de cierto repertorio, conocimientos elementales de expresión corporal, teatro, actuación y un somero dominio del aspecto biológico y funcional del instrumento como órgano vivo dentro de un sistema.

Estas competencias tradicionales productoras de conocimiento, abordadas dentro de un proceso de enseñanza-aprendizaje que a lo largo del tiempo ha demostrado que carece de sistematización, registro, rigor metodológico-académico, dan pie para interrogarse sobre la existencia de una escuela de canto, en tanto modelo de pensamiento que sustente la acción creadora. Evidentemente mi señalamiento alude a la reflexión, al imaginario sonoro, al teorizar, a la modelización y por tanto a la generación de conocimientos como resultado de una fecundidad que le es propia del saber. Siendo así, esta situación concreta en torno



<sup>2</sup> Traducido por el autor. Texto original: Il suono, del resto, vive riempiendo una struttura temporale, la occupa, la rende percepibile, e da lì ci chiama: questa marcatura fenomenologica sembra, nel caso della voce, insopprimibile.

<sup>3</sup> Al emplear esta categoría, extendemos el concepto de material tal como lo expresa Adorno (1970) en su Teoría Estética: “El material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores, y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo.”

al estudio del canto se ubica claramente en un solo nivel de la Realidad. Un nivel en el que ciertamente, las cosas se encuentran en un estado objetivo, independientemente del proceso de conocimiento. El proceso de enseñanza-aprendizaje, pese al hecho de que está configurado dentro de un modelo educativo y a la vez estructurado en los programas de estudio de muchos conservatorios y universidades, tan sólo aborda, imparte y evalúa un hecho académico que es reductor de la experiencia sonora en tanto limitante de la complementariedad que requiere el abordaje de un objeto que exige dominio en el campo de las Ciencias del Arte.

## **Un espacio auxiliar. Punto de partida para la nueva visión**

La identidad sonora del cantante no es más que el reflejo de su comportamiento vocal, de su conducta vocal, la cual, se nutre de la experiencia reflexiva en la construcción del sonido que habita en su ser y por tanto le es propio como individuo. El comportamiento vocal manifiesta el grado de conocimiento del instrumento, de su constitución, de sus posibilidades, de sus limitaciones y por sobre todo de su esencia como hecho sonoro, ente físico, ser vivo, manifestación artística, proceso comunicativo y portador de un mensaje. El comportamiento vocal, o la conducta vocal, denotará pues el trazo inequívoco de una identidad sonora.

Como decía, el sonido habita en el ser vivo, y al salir al espacio exterior establece relación estrecha con la estructura temporal en la que ocupa lugar. Por lo cual, es en el espacio exterior, donde el sonido se percibe, se oye, se siente. Es el marco donde la experiencia de creación sonora, la poiesis vocal, tiene lugar. Establezco entonces un punto de reflexión en el cual me detengo para dar cuenta de que la voz, principalmente como ente sonoro, siempre guarda una relación con el exterior, posee una relación de exterioridad. Hacer escuchar el sonido, llevar o colocar “la voz afuera” implica asumir un aspecto definitorio en la conducta vocal, como lo es el resonar.

Esa prolongación del sonido, esa repercusión de un sonido por medio de otro, es la que establece la relación voz - espacio, sonido - medio exterior, donde el ejecutante/alumno experimenta no sólo los efectos propios de estas relaciones, sino también la interrelación de los aspectos fundamentales de un mecanismo técnico de producción del sonido, en el cual, la fisionomía del instrumento en tanto instrumentista (ser vivo, biológico) juega un papel determinante.

En palabras de Carlos Serra (2009), “el sonido, por otra parte, vive llenando una estructura temporal, la ocupa, la hace perceptible y desde allí se vuelve a sí: esta marca fenomenológica parece, en el caso de la voz, no suprimible.” (p.9).<sup>2</sup>

En este sentido, en un espacio auxiliar como segundo nivel de la realidad, en el que se ubican las cosas de manera inseparables al proceso de conocimiento, surge el eje de competencias que se constituyen en pilar de esta propuesta como punto de partida para una nueva visión en el abordaje de nuestro objeto de estudio.

La configuración de un concepto sonoro, esta objetivación en concreto del criterio en el que se cimienta la conciencia que hace posible la producción del sonido, pasa principalmente por el reconocimiento y la aceptación de las condiciones naturales que poseemos. Esto no es más que el darnos cuenta más ampliamente de las posibilidades de nuestro material vocal<sup>3</sup>. Más allá del hecho de conocer nuestro registro, tesitura o timbre. El concepto sonoro, debe partir de la experimentación sensorial y física tanto de las cualidades propias del sonido, como también de sus magnitudes sensoriales.

La identificación, reconocimiento, aceptación, manejo de cualidades y magnitudes del sonido como fenómeno físico, en relación estrecha con el espacio en sus dos dimensiones, el externo (medio exterior, donde resuena) y el interno (cavidad bucal, tracto vocal), hacen posible el abordar la ejecución desde la perspectiva científica, más allá de la vinculación con la ciencia médica a través de la foniatría. Es decir, se requiere no sólo profundizar el conocimiento científico de la ciencia foniatría para incorporarlo al criterio

de formación del concepto sonoro, sino abordar una perspectiva de estudio, igualmente científica, pero desde la física del sonido, partiendo para ello de una premisa que resulta fundamental en el análisis. La voz, antes que hecho artístico, es sonido, ente físico, y por ende obedece a leyes físicas primeramente antes que a patrones estéticos. No es posible, o resultará ardua empresa de costes muy altos, el emprender el estudio del canto, cuando no se conoce su estado fundamental, es decir, su condición como material sonoro. Para ello, la física del sonido, la acústica, psicoacústica y psicofísica marcan importante acento en la modelización de la nueva perspectiva.

El sonido, como ente físico, es reconocido como toda aquella vibración o perturbación que sufre un medio, por lo general elástico, que se propaga y manifiesta susceptible a la percepción auditiva del oído humano. Roederer (1997) nos indica que:

(...) todo aquello que es emitido, transmitido y detectado es energía en alguna de sus múltiples formas, que dependerá del caso particular considerado. En el caso de las ondas sonoras es energía elástica, porque implica oscilaciones de la presión, es decir, una rápida sucesión de compresiones y expansiones del aire. (p.9).

Para Sundberg (1977) “el sonido o fuente vocal es la materia prima del habla y del canto. Es un sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos cuerdas vocales) y un gran número de armónicos.” De la misma manera para Pabón y Reyes (2002):

La frecuencia fundamental o primer armónico es el senoide con más energía en un sonido. Sonidos con más de un senoide tienen una forma de onda cada vez más compleja y por lo tanto cada vez más interesante y están compuestos por la frecuencia fundamental, más otros sinusoides vibrando a frecuencias más altas (...) La manera cómo se distingue la voz en las personas es analizando su sonido en el dominio de las frecuencias, es decir, analizando su espectro o timbre y también su desarrollo en el dominio del tiempo.

En este sentido, desde el registro grave, justo hasta el primer giro, en el caso de las voces femeninas, y poco antes del primer giro, en las voces masculinas, debe centrarse toda la capacidad de atención, percepción, reconocimiento y análisis, a los fines de identificar lo que le es propio como sonido natural, es decir, el sonido que habita en el ser, manifestándose ante nosotros sin condicionamientos de ningún tipo.

La triada altura, timbre e intensidad, asociada a un sonido, es sin duda la reunión de cualidades que nos permite diferenciar un sonido musical del ruido. Tal y como lo apunta Roederer (Ob.cit):

La asignación de altura, sonoridad y timbre a un sonido musical es el resultado de operaciones de procesamiento en el oído y en el cerebro. Esta asignación es subjetiva e inaccesible a la medición física directa. Sin embargo, cada una de estas sensaciones primarias puede ser asociada en principio a una cantidad física bien definida del estímulo original, es decir, de la onda sonora. En realidad, la sensación de altura está asociada primeramente con la frecuencia fundamental (frecuencia del patrón vibratorio, descrita por el número de oscilaciones por segundo); la sonoridad con la intensidad (flujo de energía o amplitud de oscilación de presión de la onda que llega al oído), y el timbre con el espectro, o proporción con la cual otras frecuencias más agudas, llamadas “armónicos superiores”, aparecen acompañando a la frecuencia fundamental. (p.12).

La ejercitación vocal, es lo que permite al material sonoro, la voz propiamente dicha, calibrar todas y cada una de sus cualidades y magnitudes en las proporciones que en el concepto sonoro se ha estimado, por tanto, la ejercitación vocal es un medio. En la perspectiva tradicional, la concepción de la técnica vocal es reductora de la experiencia sonora ya que centra en la ejercitación vocal (vocalización, respiración, emisión) el fin como destreza que permite la ejecución, sin observar en su didáctica instructiva, el transitar por la muy necesaria primera experiencia del descubrir, reconocer, aceptar las condiciones, magnitudes y cualidades de nuestro material sonoro como hecho físico y como producto de un mecanismo orgánico, biológico e inherente a la vida, al que solo se puede intervenir

a través de los canales sensoriales, perceptivos y psicológicos de nuestra capacidad cognitiva.

En esta perspectiva transdisciplinar la noción de técnica vocal se plantea como una orientación constanciada con el material sonoro sobre el que actúa, propiciando ante todo y en correspondencia con el género vocal, la experiencia de construcción de un concepto sonoro.

La configuración de un patrón de ejercitación vocal, debe apuntar en dirección al manejo de las relaciones sonido/espacio exterior y por otro lado sonido/espacio interior. A este respecto las precisiones que hago en torno a diferenciar entre espacio exterior e interior, están dirigidas a establecer mayor claridad en cuanto al tema de la direccionalidad del sonido (relación acústica, espacio exterior) y a la simplificación en el manejo de la posición a lo interno de la cavidad bucal, (tracto vocal, para la foniatría) como elemento técnico propio del gesto vocal, es decir, en la interioridad de lo que se conoce como “posición de bostezo” se establece una relación acústica que determina en gran medida el nivel de percepción de las características fundamentales del sonido y de sus magnitudes psicofísicas. De la efectividad resultante en la orientación técnica, la relación sonido-espacio (en sus dos dimensiones) podrá no solamente develar el material sonoro en sus condiciones primarias como fenómeno físico, sino que permitiría afinar criterios que faciliten la construcción de un concepto sonoro.

Es prácticamente una costumbre generalizada someter al material sonoro a un trabajo en automático, donde el estudiante hace su mejor esfuerzo por adecuarse a una mecánica que pretende moldear un sonido simplemente a través de escalas, arpeggios, mordentes, apoyaturas, y demás ornamentos vocales, adoptando para ello la concepción de que la técnica vocal es tal en tanto la nacionalidad de la cual provenga el criterio del enseñante. Se hablan entonces de técnica italiana, francesa, alemana, rusa y otras, con una serie de ejercicios vocales que van acompañados de una terminología cuya condición semántica propicia las más profundas confusiones. Las secuencias de ejercicios vocales comienzan a realizarse para hacer que la voz “vaya adelante”, “esté afuera”, “el sonido sea redondo” “cubierto”, “bostezado”, “apoyado”, entre otras cosas.

Aquí entran en juego criterios muy variantes en donde los elementos de la psicoacústica y la psicofísica serán determinantes para el replantear epistémico que se persigue en el presente trabajo. La psicoacústica plantea su estudio en el establecimiento de las relaciones existentes entre estímulos acústicos con sensaciones auditivas. Los modelos psicofísicos toman en cuenta las funciones fisiológicas



del órgano sensorial y las partes pertinentes del sistema nervioso.

Roederer (Ob.cit.) nos señala:

En términos generales, la psicofísica, como la física general, trata de formular predicciones sobre el comportamiento de un sistema específico sujeto a determinadas condiciones iniciales. El sistema bajo consideración es el sistema sensorial (órgano receptor y partes del sistema nervioso relacionadas) de un individuo (o animal); las condiciones están determinadas por los estímulos físicos que inciden, en tanto que la respuesta está expresada por las sensaciones psicológicas evocadas por el cerebro y reportadas por el sujeto. (p.16).

Por otra parte, el mismo autor nos plantea que muchas sensaciones pueden ser clasificadas en diferentes tipos, más o menos bien definidos y cuando son causadas por el mismo órgano, se habla entonces de cualidades sensoriales. Así, nos introduce a la expresión de magnitud psicofísica:

(...) profundizando más, nos encontramos que dos sensaciones que pertenecen al mismo tipo, al ser experimentadas una a continuación de la otra, en general pueden ser ordenadas por el sujeto que las experimenta de acuerdo a su atributo dado es percibido como “más grande” (o “más alto”, “más fuerte”, “más brillante”, “más pronunciado”, etc.) “igual” o “menor” en una que la otra. (p.18).

Asumimos entonces que la capacidad de reconocer, distinguir y clasificar las sensaciones subjetivas derivadas del trabajo técnico sobre el material vocal, corresponde a categorías psicofísicas. Esta capacidad debe ser desarrollada mediante la interacción conjunta entre el enseñante y el enseñado, donde el criterio se ciña principalmente al fenómeno físico, antes que al objeto estético.

El instrumentista, considerando el más alto porcentaje de ellos, los cantantes que nacemos con las condiciones vocales promedio, sin ningún tipo de dote generosamente otorgado por la naturaleza, trata de darle sentido a las instrucciones y busca la manera de cumplirlas, para lo cual, su capacidad, habilidad y destreza deberán hacer posible que el sonido que produce se acerque al que el instructor considera correcto.

Es una lógica de la didáctica que parece tener mucho sentido, sin embargo no lo es. Como lo hemos señalado anteriormente, la percepción del sonido, como fenómeno físico y psicofísico, es percepción de una energía que emerge a un espacio exterior como producto de un mecanismo operante en un ser vivo. El instrumento vocal comporta como sistema en su nivel de organización biológica y sus condiciones de funcionamiento no siempre evidencian el mismo estado dada su condición de ser parte del ser vivo. Es aquí donde se evidenciará la noción de técnica vocal bajo la premisa de orientación consustanciada al material sonoro, a parámetros físicos, acústicos y psicológicos, allana el camino para incursionar en el terreno de una fenomenología de la vocalidad. Percepción, formantes y sonoridad vocal.

## Percepción, formantes y sonoridad vocal.

A l anclar esta propuesta en las orillas de la concepción fenomenológica, nos centramos en la percepción como experiencia del conocimiento dado. Una fenomenología de la vocalidad, busca establecer desde el método fenomenológico, la experiencia originaria del conocer el material sonoro dado en el mundo exterior. Tal y como lo muestra Husserl (1982) en



La Idea de la Fenomenología, “esta designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas, pero, a un tiempo y ante todo, “fenomenología” designa un método y una actitud intelectual.” (p.33).

En este sentido, conjugaremos en torno a la experiencia del percibir el material sonoro, los elementos propios del método fenomenológico: el hecho, la esencia, la inmanencia y la reducción fenomenológica.

Como mencionaba en el inicio de este artículo, la experiencia del conocer, percibir y aceptar las cualidades y al mismo tiempo magnitudes que son propias de nuestro sonido, debería ser la premisa fundamental de acción en el acercamiento que tenga el estudiante al iniciar su estudio, propiciada esta por la didáctica del enseñante. Es por ello que recalco la idea de que la voz antes que canto es sonido, y como sonido obedece antes que nada a leyes físicas y luego a preceptos estéticos.

Construir un concepto sonoro propio, revelador de una identidad y comportamiento vocal, parte inevitablemente de la experiencia originaria del percibir el sonido que se posee. Hablo entonces de la percepción del material sonoro. En esta experiencia originaria del percibir se nos da el objeto (sonido/voz) que se encuentra en el sujeto ejecutante, siendo que este a su vez es el propio instrumento productor de dicho sonido, desde su condición biológica. Es decir, el material sonoro, el sonido en su estado primario, proviene del instrumento vocal, asumiéndose éste como la estructura orgánica y funcional productora del sonido vocal. Como igualmente ya lo he dicho, la condición biológica de esta estructura y de su funcionamiento dada por Naturaleza, denota un signo fundamental para la comprensión del hecho mismo en tanto su fisiología y como material sonoro, que finalmente derivará en el objeto estético: el canto.

Un modelo didáctico para el estudio del canto en franca perspectiva transdisciplinar, debe asumir la búsqueda de la esencia del objeto de estudio como condición inmanente al hecho sonoro. La necesidad de extender sobre el espacio exterior las sonoridades que yacen en el instrumento vocal y su comportamiento acústico, así como el correlato de factores

físicos y psicológicos en el dominio de la naturaleza biológica del ejecutante, evidencian el hecho de centrar en el fenómeno de la percepción, el núcleo de esta didáctica.

En este sentido, tal y como lo señala Husserl (1949):

El conocimiento natural empieza con la experiencia y permanece dentro de la experiencia (...) y la experiencia en que aquellos objetos se dan originariamente es la percepción, entendida la palabra en el sentido habitual. Darse originariamente algo real, “intuirlo” simplemente y “percibirlo” son una sola cosa. (p.17).

La perspectiva tradicional en la enseñanza del canto en el caso venezolano, ha significado la reproducción de un imaginario sonoro que le es propio principalmente al enseñante y ajeno al estudiante. El proceso básicamente se centra en lograr una destreza técnica de reproducción de un sonido tal. El estudiante por ende, centra su atención en la ejercitación vocal y no en el sonido susceptible de una orientación técnica, dado que el proceso al cual está sometido se orienta a la consecución de ese sonido tal, el cual no le pertenece. Así mismo, el estudiante debe disponerse al logro de esa sonoridad específica usando para ello su propio sonido. De allí que la identidad sonora que persigue el no es la propia.

Esta condición podría cambiar significativamente en la medida en que la didáctica propicie la experiencia de percepción del material sonoro, de la construcción de lo propio y no de la reproducción de lo ajeno. Es decir el crear una conciencia individual, derivada de la experiencia perceptiva como conocimiento primario. Ilustra Husserl (Ob.cit.) que la experiencia es conciencia de un objeto individual, y en cuanto conciencia intuitiva “hace que se de”, en cuanto percepción hace que se dé originariamente, que la conciencia aprese el objeto “originariamente”, en su identidad “personal”. (p.21).

De allí que, en el replantearnos la técnica vocal como orientación dirigida y consustanciada con el material sonoro para la construcción de un concepto propio, remite a la noción de frecuencia fundamental el punto de partida para

el reconocimiento del material sonoro. En la frecuencia fundamental, la triada de cualidades físicas del sonido, revelan el sector de la tésitura en el que el sonido se nos da como propio y en el que se puede percibir y sentir las características definitorias de la conducta vocal.

De la misma manera, resulta necesario replantear la noción de formante vocal dentro de la didáctica para la enseñanza en una perspectiva transdisciplinar, dado que, en aras de la comprensión de la sonoridad vocal como parte de una identidad sonora, el habla y por consiguiente cuando ésta es acompañada de una melodía y se convierte en canto, trae implícita una acústica vocal que es propia de la lengua en la que se habla o canta. Es decir, cada lengua posee una fonética propia, con sus condicionantes articulatorios y de acentuación, los cuales establecen un patrón particular en el tracto vocal de los fonemas que como singo lingüístico primario, constituyen dicha lengua. La perspectiva tradicional omite este importante parámetro y propicia la búsqueda de sonidos que pertenecen a las diferentes lenguas de donde proviene la enseñanza tradicional del canto. (Italia, Francia, Alemania).

Para Rosique (2003) “las características de los formantes son la base en la comparación e identificación de diferentes voces, y especialmente las frecuencias altas del espectro aportan al receptor información acústica sobre el timbre personal del sonido voz.” (p.362). Así, cada vocal comprende un formante determinado y ello implica características tímbricas y resonanciales que se constituyen en elementos definitorios de una identidad vocal. La perspectiva tradicional en la enseñanza del canto observa el objeto de estudio desde la realidad estética, como ya lo he mencionado. La perspectiva transdisciplinar debe asumir el cientificismo en torno a la comprensión de hecho físico (sonido), el funcionamiento biológico del instrumento y derivar a la esencia del sonido como correlato fenomenológico.

En el percibir y en el sentir, enunciamos dos formas de acceder al conocimiento desde la perspectiva fenomenológica. Ahora bien, resulta necesario discernir entre la percepción y la sensación. Para ello, nos remitimos

a lo planteado por Merleau-Ponty (1945) en su texto *Fenomenología de la Percepción*. Según el autor “la percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, sino el fondo sobre el que todos los actos se destacan.” (p.V). Este “fondo” que nos enuncia Merleau-Ponty (1945) no es más que lo real ante nuestra percepción, una percepción que me abre a un mundo en tanto lo vivo y no a lo que pienso del mundo. En cuanto al sentir, a la sensación propiamente dicha, nos refiere que “esta comprueba la modalidad de una existencia general comprometida a un mundo físico y que percute en mi sin yo ser el autor.” (p.250). Reviste la unión entre el sensor y lo sensible, como la única forma de acceder al mundo real.

De esta manera se hace presente el elemento definitorio de esta fenomenología de la vocalidad, el cual no es otro que el alcance de una conciencia sobre la esencia del material sonoro (sonido/voz). Una esencia que revela el mayor nivel de aprehensión en el conocimiento de nuestro sonido y por ende de nuestro instrumento. Una fenomenología de la vocalidad es el campo en el que se dinamiza el estudio del canto bajo la perspectiva transdisciplinar planteada.

El concepto sonoro, la identidad y conducta vocal constituyen pues los pilares sobre los que reposa la esencia del hecho sonoro. La conciencia revelada y asumida por medio de la didáctica en perspectiva transdisciplinar, sustentan un tercer nivel de la realidad, a los efectos del presente disertar, como un estado de las cosas producto del proceso de conocimiento, enunciado aquí como la fenomenología de la vocalidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARPENEDO, F. (2006). El concepto de “máscara” en la didáctica del canto: un problema terminológico.” Tesis de Grado. Università “Ca’Foscari” di Venezia. Título original: “Il concetto di “maschera” nella didattica del canto: un problema terminologico.”

FERMIN, G. (2006). “La complejidad. Un modelo de pensar.” San Cristóbal, Venezuela. Ediciones Taller permanente de estudios epistemológicos en ciencias sociales.

HEISENBERG, W. (1988) El Manuscrito de 1423. París. Ediciones Seuil. Edición Original en alemán: Ordnung der Wirklichkeit.

HUSSERL, E. (1949). “Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica.” México. Primera Edición al español. Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1982). “La idea de fenomenología.” México. Primera Edición al español. Fondo de Cultura Económica.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). “Phénoménologie de la perception” Francia. Editorial Gallimard.

MONTESINOS, W. (2010). “Desaprender, reaprender para enseñar. Tiempo o Espacio/Movimiento Sonoro.” En: Seminario de Metodología del Análisis Musical (Barquisimeto, Venezuela – Conservatorio de Música “Vicente Emilio Sojo”

MORIN, E. (1999). El Método III. El conocimiento del conocimiento. Madrid. Ediciones Cátedra S.A. Traducción Ana Sánchez.

NICOLESCU, B. (1996). La Transdisciplinariedad Manifiesto. México. Ediciones 7 Saberes. Traducción Mercedes Vallejo Gómez.

ROEDERER, J. (1997). “Acústica y Psicoacústica de la Música.” Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.E.C. Traducción del inglés: Guillermo De Pozzati. Título original: “The physics and psychophysics of music.”

SERRA, C. (2011). “La voz y el espacio.” Milán. Editorial Il Saggiatore. Título original: “La voce e lo spazio.”

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Diccionario de la Lengua Española. [En línea] Madrid. Real Academia Española 22da. Edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=foniatr%C3%ADa>

PABÓN, D. y REYES, J. (2002). “Notas sobre sonido.” [En línea] Bogotá. CCRMA. Stanford University. Disponible en: <http://www.maginvent.org/articles/sonido1/sonido1.html>

ROSIQUE, M. (2003). “Análisis discriminante aplicado a los formantes de las vocales castellanas en la fonación con prótesis y erigimofonía tras laringuectomía total” [En línea] España. Disponible en: <http://www.elsevier.es/sites/default/files/elsevier/pdf/102/102v54n5a13097196pdf001.pdf>

RUMBAU, J. (2004). “Medicina del Cant.” [En línea] Disponible en: <http://www.medicinadelcant.com/>

SUNDBERG, Johan. (1977). “La acústica del canto.” [En línea] Marzo. Disponible en: <http://faculty.washington.edu/losterho/Sundberg.pdf>. Título original: “The Acoustics of singing voice”



# LA ORQUESTA MAVARE

UNA APROXIMACIÓN A LA  
IDENTIDAD MUSICAL Y PATRIMONIAL  
DEL PUEBLO LARENSE

Autor: Claudia Aristizábal Rueda

## Resumen

La identidad puede ser entendida como la continuidad de la unidad del ser a pesar de las transformaciones. En las tradiciones metafísicas, escolásticas y aristotélicas, fue concebida la identidad como uno de los principios fundamentales del ser, en este sentido, la base ontológica de ésta sugiere que una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo. En la presente investigación se plantea la intención de analizar la actividad de la Orquesta Mavare, con el propósito de establecer una aproximación a la identidad musical y patrimonial de ésta, para ello, se plantea la reflexión en torno a los términos identidad y patrimonio. La ponencia que aquí se desarrolla corresponde a un primer momento investigativo fundamentado en referentes documentales como ruta a un posterior estudio al respecto de la identidad musical y patrimonial de esta orquesta vinculada históricamente al pueblo larense, próxima a cumplir 115 años.

**Palabras claves:** Orquesta Mavare, identidad musical, identidad patrimonial.

Fotografía tomada de: Sequera Jiménez, F. (2013). Apuntes para el conocimiento de la Historia Musical del estado Lara. Barquisimeto. p.60



## INTRODUCCIÓN

La música es entendida como un lenguaje universal cuyo origen se remonta a los albores de la vida, en las primeras épocas en la que el hombre comienza a comprender su impacto en el medio externo orientado por la relación armónica de los sonidos.

Como toda manifestación inherente al hombre, la música, ha evolucionado con aquel que es su creador y ha trascendido al tiempo como sello inequívoco de una época que narra, cual mensaje secreto los sonidos más sinceros del sentimiento humano. Plaza(1991) refiere “que la música puede ser fruto del dolor como de la alegría, es susceptible de plegarse a los caracteres de los tiempos”.

En este sentido, la trascendencia de la música y su identificación con épocas específicas hacen eco del pensamiento y el sentir no sólo de un compositor sino también de un conglomerado de oyentes el cual en poca o gran medida pueden llegar a verse reflejado en esta.

El presente trabajo de investigación tiene como centro acercarse al estudio de los términos: identidad y patrimonio, aplicados a una agrupación musical que está próxima a cumplir 115 años y que se ha constituido en un referente significativo en la historia del pueblo larense.

La ruta metodológica para la aproximación al objeto central de investigación estará constituido en la asunción del método etnográfico, el cual permitirá a la investigadora, conocer de voz de los músicos de la Orquesta cuáles son los elementos y criterios que caracterizan a dicha agrupación y le permite configurar una identidad musical que le ha llevado a trascender el tiempo y llegar hasta nuestros días después de casi 115 años de fundada.

Cabe referir, que para efectos de este Congreso, se presenta solamente la primera parte de lo que será este proyecto investigativo, el cual en su fase inicial, está asociado a la revisión de referentes documentales.



## UNA APROXIMACIÓN A LOS TÉRMINOS: **IDENTIDAD Y PATRIMONIO**

Un primer paso del proceso investigativo está vinculado a la búsqueda del conocimiento a través de la aproximación a los referentes documentales, por ello, a continuación se presentarán términos básicos orientadores que permitirán guiar al lector a través de una vía inductiva para la comprensión del objeto de investigación estableciendo de esta manera un piso ontológico indispensable para la búsqueda del conocimiento.

Para iniciar este análisis de términos, se sugiere hacer referencia a la palabra identidad, la cual puede ser entendida como la continuidad de la unidad del ser a

pesar de las transformaciones. De acuerdo con Burk (1983), en las tradiciones metafísicas, escolásticas y aristotélicas fue concebida la identidad como uno de los principios fundamentales del ser, en este sentido, el principio ontológico de identidad sugiere que una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo.

De lo anteriormente planteado, se asume que la identidad otorga al ser -entendido como la esencia de algo o de la cosa - una dimensión única, ese algo o cosa fue concebido por Aristóteles como ente. Puede referirse entonces que para los aristotélicos la identidad fue vista

como la esencia de un ente y que éste a su vez posee un conjunto de elementos y características propias que le confiere una dimensión única ante los demás entes o cosas; por esa razón una cosa es esa cosa y no puede de ninguna manera ser otra distinta a lo que ésta es.

Por otra parte, la definición del diccionario Navarrete (s.f), hace referencia a la identidad como aquello que posee calidad de idéntico, lo cual lleva de inmediato a la búsqueda de ese otro término que emerge; es decir lo idéntico, ante lo cual el diccionario antes citado lo define como “aquello que en circunstancias y accidentes

es lo mismo que otra cosa con que se compara, muy parecido”. Sin embargo esta definición, contrasta un poco de la apreciación aristotélica planteada al principio, pero se asume para efectos de este trabajo con el objeto de analizar las diversas definiciones que del término se tienen en nuestros días.

Para algunos autores, la definición de identidad está asociada a otro término que considera relacionado - sin embargo hay que ofrecer especial atención al origen etimológico - debido a que no todas las palabras son traducidas en el sentido que tienen; de aquí la importancia del análisis de los términos previos a este proceso investigativo.

Existen referentes que relacionan la identidad con la identificación y se vincula a ésta como información cuantitativa y cualitativa a la vez, que al ser observable y medible, puede asegurar que se trata de un individuo y no de otro, así, destaca los caracteres propios y distintivos que hacen que cada sujeto pueda diferenciarse de los demás.

De la concepción psicológica precedente, se puede notar que a pesar de las similitudes, los términos identidad e identificación no son lo mismo pues como ya se resalta la identidad personal no se caracteriza solo con una identificación, de esta ma-

nera, la concepción inicial aristotélica ya presentada, deja ver claramente que al hablar de identidad una cosa es sencillamente esa cosa y no puede ser otra.

En el campo social constantemente se habla de la búsqueda de identidad, de su crisis, de la pérdida de ésta, la cual constituye un motivo de investigación para algunas disciplinas como la psicología. En este sentido, el individuo, las sociedades y las comunidades e instituciones, tratan de emprender la búsqueda de su propio ser; este aspecto de la esencia del hombre es común y pretende configurar en él sencillamente una identidad.

Desde el punto de vista psicológico, la identidad puede entenderse como el sello de la personalidad del individuo, por lo que se afirma que la identidad tiene que ver con la historia de vida de cada persona; sin embargo, esta identidad personal también puede tener impacto colectivo, el cual estará influido por la concepción de mundo del individuo, y de la percepción que de éste se tenga en la época y lugar en se vive.

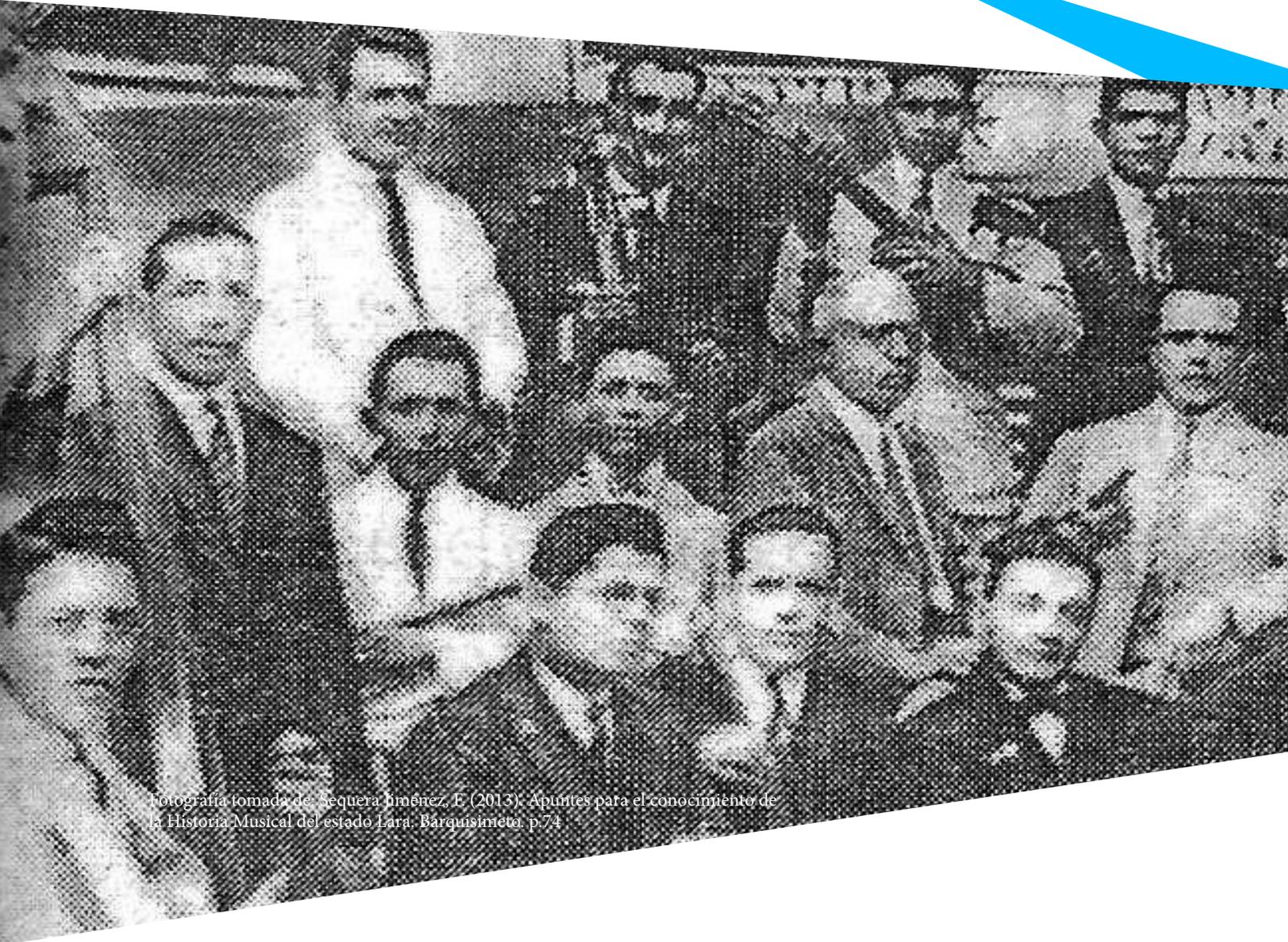
De lo anterior se puede expresar, que hay una relación entre el individuo y la sociedad, lo cual a su vez, remite a otra nueva concepción - la identidad colectiva- la cual estará

dada por la identificación de un grupo - entendiendo éste como una unidad-ante la cual cada uno de sus participantes refleja de manera coherente los principios filosóficos, organizacionales y éticos del mismo.

De acuerdo a lo anterior, el término identidad aplica no solo a la dimensión individual del ser humano sino también a su dimensión colectiva, vista ésta desde una perspectiva grupal o institucional asociada al conjunto de personas que comparten cosas e ideales comunes.

La reflexión en torno a esta terminología, ofrece una ruta de aproximación al objeto central de la presente investigación debido a que la misma tiene como eje la reflexión en cuanto a la identidad musical y patrimonial de la Orquesta Mavare, por lo cual del análisis previo se asumirá el término identidad desde una percepción colectiva, vista a la Orquesta propiamente como una unidad.

Por otra parte, cabe la reflexión en cuanto a aspectos históricos asociados a los cambios, ante lo cual se puede notar que la sociedad se transforma y va cambiando su elemento principal - el hombre-. ¿Pero qué cambia? Su manera de pensar, de percibir el mundo, sus aficiones, sus gustos; sin embargo, este aspecto muestra una visión en torno al hombre



Fotografía tomada de: Sequera Jiménez, F. (2013): Apuntes para el conocimiento de la Historia Musical del estado Lara. Barquisimeta: p.74

en tanto los entes, las cosas y circunstancias que lo rodean, pero la esencia de éste, su unidad más profunda (la identidad), puede o no cambiar; y al no cambiar vista como identidad social constante, puede ser entendida como patrimonio.

En este sentido, para el desarrollo de esta investigación, se hace necesario hurgar en el significado de estos dos términos orientadores

-identidad y patrimonio- sin dejar a un lado, la concepción que de los mismos se han asumido a través del tiempo, es aquí, donde el apoyo en los referentes históricos se hace indispensable.

Se debe referir además que resultaría una tarea muy difícil aproximarse a la realidad actual de una agrupación de tantos años de fundada como lo es la Orquesta Mavare, sin

asumir como eje principal el - aspecto o aspectos- históricos al cual se ha enfrentado ésta a través del tiempo. De tal manera, los planteamientos desarrollados anteriormente permiten asumir a la Orquesta Mavare en un contexto institucional y cultural para su análisis.



## Asunciones del término Patrimonio

**E**n el marco de las ideas precedentes y dando cuenta del ámbito cultural, se hace necesario reflexionar sobre el término patrimonio, el cual puede ser entendido como el conjunto de bienes y derechos pertenecientes a una persona natural o jurídica. Históricamente este término estuvo asociado a la herencia, por lo que la definición más generalizada del término es relativa a “hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes”.

El significado etimológico de la palabra patrimonio, proviene del latín “patri” que significa – padre- y “onium” -recibido- lo cual puede com-

prenderse como lo recibido a través de los padres, y a su vez, en sentido más global puede entenderse como herencia, de aquí que se asuma también el término patrimonio como herencia proveniente de los padres.

En relación a lo anterior y extrapolando el significado del término al contexto, se puede acotar que en la actualidad se habla del patrimonio cultural cuya definición se asume como aspecto primordial en esta investigación, de acuerdo a lo anterior, la Unesco en su portal presenta conclusiones al respecto de la Convención

para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural celebrado en octubre de 2003, de donde se extrae lo siguiente:

el contenido de la expresión patrimonio cultural ha cambiado bastante en la últimas décadas, éste no se limita en la actualidad a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza,

el universo y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. (Documento en línea).

El planteamiento anterior deja ver, que el término patrimonio cultural no está apegado simplemente a objetos sino que puede aplicarse el término a elementos inmateriales como “tradiciones y expresiones vivas heredadas por antepasados”, por lo cual hoy día la Unesco acepta el debate sobre el patrimonio cultural inmaterial, de tal manera, que éste se asocia al acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación; en este sentido el documento plantea cuatro elementos para la asunción del mismo; (a) tradicional contemporáneo y viviente a un mismo tiempo; (b) integrador; (c) representativo; (d) basado en la comunidad.

De acuerdo a lo anterior, en la búsqueda de los valores asociados al patrimonio cultural, se hace necesario tomar en cuenta los elementos plan-

teados por la Unesco como referentes orientadores en el proceso de aproximación a la realidad de los fenómenos sociales y culturales que permitan identificarlos con precisión, así, la significación de los mismos estará dada por la relación que tiene el pueblo o la comunidad con el hecho estudiado.

Por otra parte, Casado (2009) refiere que:

Una filosofía del patrimonio se fundamentaría en elementos de Antropología cultural. Ciencia experimental que, en total oposición al pensamiento individualista y racionalista, subraya el carácter social de la cultura, y se ocupa de las convicciones valorativas de las tradiciones de las que el ser humano nunca se emancipa. (Documento en línea).

El anterior planteamiento al respecto de la filosofía del patrimonio, invita a resaltar su análisis desde una visión antropológica, es decir, que el

carácter social de la cultura ante el patrimonio, debe ser un elemento a considerar en el marco de la reflexión en torno al tema.

Por otra parte el autor refiere que la defensa y conservación del patrimonio cultural parte de un compromiso moral y ético en pro del bien común basado en el conocimiento de los bienes culturales que se pretende defender.

Por otra parte, se hace necesario indagar en la realidad cultural de la sociedad, en sus valores y tradiciones con el fin principal de otorgarles el lugar que merecen dentro de ésta, lo cual no sólo estaría centrado en la exaltación de los mismos, sino también en un proceso de educación y divulgación indispensables en la formación de las nuevas generaciones.

En el marco de la reflexión al respecto del patrimonio, se considera necesario mencionar, - sin la intención de ahondar en ello- la dinámica

que enfrentan los pueblos ante el llamado proceso de globalización, que para algunos autores amenaza la preservación de sus memorias culturales; sin embargo para autores como Casado (Ob cit.), representa una invitación a - vivir coexistiendo con diversas realidades sociales-, a conocer otras culturas.

Esta realidad actual en torno a las “culturas foráneas” - por así llamarlas- deben necesariamente ser analizadas para darles el real lugar que ocupan sin menosprecios ni exaltación sobre la propia cultura, más aún, cuando se trata de mantener viva la identidad y los valores culturales específicos de una región.

En otro orden de ideas, Casado (Ob.cit), refiere que la filosofía del patrimonio responde a una doble actitud: la actitud crítica (actualidad) y la actitud reflexiva (prospectiva).

La primera cuestiona el orden cultural existente; la segunda, supera la actitud crítica para alcanzar el sentido profundo, histórico, filosófico y del patrimonio. Con esta doble finalidad, esta filosofía afrontaría la vivencia de la vida cotidiana en todas sus dimensiones.

De esta manera, la expresión “vida cotidiana” introducida en el campo de la sociología, asume dos procesos que la caracterizan, los cuales podrían ser considerados como factores que han permitido que los saberes o prácticas puedan pasar de una generación a otra, al respecto, Heller citado por Casado (Ob. cit) expresa:

La vida cotidiana es en su conjunto un acto de objetivación: un proceso en el cual el particular como sujeto deviene «exterior» y en el que sus capacidades humanas «exteriorizadas» comienzan a vivir una vida propia e

independiente de él [...] La vida cotidiana es —como toda otra objetivación— un objetivarse en doble sentido. Por una parte, es el proceso de continua exteriorización del sujeto; por otra es también el perenne proceso de reproducción del particular.

De lo anterior, se infiere que de alguna manera valores y testimonios tradicionales del pasado pueden estar siendo reproducidos en el presente por la sociedad, dado que en su momento, la propia dinámica de la vida cotidiana pudo haber asumido procesos de exteriorización y reproducción, los cuales han pasado de una generación a la otra de manera tácita, lo que podría explicar, que diversos valores sobre todo en el campo de las artes hayan trascendido el tiempo y reflejen características, sino idénticas muy similares a las del pasado.





Retomando la reflexión al respecto del patrimonio cultural, se puede entender entonces como conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana que una sociedad ha recibido como herencia histórica y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo, por lo que en cierta medida es producto de la cotidianidad de esta sociedad o comunidad específica.

En relación a lo anterior, tales manifestaciones u objetos constituyen testimonios importantes del progreso de la civilización y ejercen una función, ya sea como modelo o como referente para el pueblo, de ahí su consideración como bienes culturales no sólo los de carácter histórico y artístico; sino también, a decir de Casado (Ob.cit), - los de

carácter archivístico, documental, bibliográfico, material y etnográfico, junto con las creaciones y aportaciones del momento presente y el denominado legado inmaterial-.

De esta manera, los bienes culturales se constituyen en referentes de un pueblo, de su concepción histórica, de su identidad nacional, de sus costumbres, de sus sentimientos, sus creaciones, en fin, estos reflejan las características propias de una sociedad lo cual le permitirá establecer un sello inequívoco al respecto de su cultura que la hará única y le permitirá diferenciarse de otras.

En el marco de esta reflexión y al respecto de la historia del patrimonio, se presenta en los próximos párrafos una breve reseña -muy a grosso modo -de la visión que del

patrimonio se tuvo en distintos períodos de la humanidad fundamentada en los aportes realizados por Lull (2005).

Durante la edad Antigua, el patrimonio fue entendido como colección de riquezas, rarezas y antigüedades de carácter extraordinario o de gran valor material, indicadores de poder, lujo y prestigio. Por su parte en la edad Media el patrimonio fue visto como vestigios de una civilización considerada superior y que por ello es norma y modelo a imitar, valoración estética y herencia cultural de interés pedagógico.

Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, el patrimonio se relacionó a objetos artísticos especialmente bellos o meritorios, también valorados por su dimensión histórica y rememorativa, por lo cual



para esta sociedad la obra de arte fue considerada como un documento para reconstruir el pasado.

Durante los siglos XIX y XX el patrimonio se entendió como el conjunto de expresiones materiales o inmateriales que explican históricamente la identidad sociocultural de una nación, las cuales por su condición de símbolos, deben conservarse y restaurarse.

Es importante resaltar, que ya a principios del siglo XX a decir de Llull (Ob. cit), se comenzó a considerar el patrimonio como una expresión “inmaterial” y de acuerdo con la opinión del autor ya se hablaba de este término asociándolo a la identidad sociocultural de una región.

Por otra parte, entre los años 1945 y 1980 el patrimonio se entiende como elemento

esencial para la emancipación intelectual, el desarrollo cultural y la mejora de la calidad de vida de las personas, se empieza a considerar su potencial socioeducativo y económico, además de la conservación de su valor cultural.

Cabe reseñar, que para la Unesco uno de sus principales objetivos es el de promover la identificación, protección y preservación del patrimonio cultural y natural de todo el mundo, el cual es considerado especialmente valioso para la humanidad. En relación a lo anterior, esta organización aprobó, el 17 de octubre del 2003, la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. En el marco del mismo se planteó la siguiente definición:

Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones,

conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.

La cita precedente en cuanto al término patrimonio cultural inmaterial, se considera debido a su importancia en torno a la reflexión en esta investigación; ya que la concepción del mismo, es relativamente reciente y se vincula directamente a los aspectos que serán abordados en fases posteriores de este estudio en torno a la Orquesta Mavare.



# LA ORQUESTA MAVARE 114 AÑOS

## DE HISTORIA EN EL PUEBLO LARENSE

La Orquesta Mavare inicia sus actividades en 1898 su fundador fue el músico Miguel Guerra, el cual era clarinetista y compositor; un año después de fundada, Guerra bautiza su agrupación musical como Orquesta Mavare en homenaje al músico larense Ramón Mavare.

Miguel Antonio Guerra, recibió su formación en el colegio San Agustín donde la actividad musical fue preponderante para la preparación de destacados músicos larenses. A los 20 años ya demostró su talento e incursionó en el quehacer orquestal en 1898 siendo su primera presentación pública la noche del 31 diciembre. En ésta, Guerra recibió entusiasta acogida del público presente, contando desde el inicio con la aceptación, no sólo del pueblo asistente sino también de la crítica, ante lo cual se forjó la partida de nacimiento y la tendencia asertiva de una larga y fructífera trayectoria musical.

Paralelo al período histórico en el cual surge la Mavare existían en el Estado Lara orquestas y agrupaciones musicales de renombre, lo cual no constituyó para la Mavare un problema, además de que muchos de sus músicos también formaban parte de las orquestas conocidas entonces.

En este sentido Barreto (2011), refiere que “la relación de la banda del Estado con la Orquesta Mavare es muy profunda y tiene diversos matices y vías de conexión, que pueden entenderse desde dos puntos de vista complementarios: ambas agrupaciones han compartido sus escenarios y sus integrantes”.

De acuerdo con la autora, y en relación a documentos obtenidos del gobierno municipal en su proceso investigativo, ésta relata que al principio del siglo XX, tanto la banda del Estado como la Orquesta Mavare compartían tarima en actos públicos y oficiales; sin embargo, existía una marcada diferencia en la programación de los eventos dirigidos a que la banda del Estado se le otorgara el aspecto protocolar de éste, desde la ejecución de los himnos, el izado de la bandera, no así, a la Orquesta Mavare a quien se le atribuía la programación retreta por las noches tal como se refleja a continuación en cita de Barreto (Ob.cit):

En los programas anunciados en la prensa o registrados en los archivos de la primera década del siglo XX (...), se define la retreta como una presentación pública o conciertos de carácter popular de las bandas (...), teniendo la Orquesta Mavare un cantante en su plantilla, es posible suponer que esta presencia le permitiera ejecutar música cantada y probablemente estaba bailada también: la presencia o ausencia del baile y del canto puede ser la principal diferencia entre la intervención de una y de otra (...), la Mavare, ejecuta la música popular para el pueblo en la plaza, y se destina a la banda a una cierta élite: las autoridades gubernamentales y los posibles homenajeados que asisten al izamiento de la bandera y actos protocolares en los patios internos de los edificios del gobierno(...).(Documento en línea).

En este sentido, se puede inferir que la asignación a la Mavare de la actividad o retreta confería un acento popular a la concepción



musical de la época -y a decir de la autora -dicha retreta fue entendida como concierto ejecutado en plaza pública -en este sentido, se puede pensar que a pesar de la cercanía de ambas bandas, éstas cumplían roles distintos en la actividad musical.

En este orden de ideas, se puede pensar que si la orquesta Mavare poseía una connotación “popular” es posible que al ser vista como retreta de alguna manera pudo haber incluido cantantes en su repertorio lo cual le permitió la interpretación de música cantada y probablemente pudo haber sido bailada también; en este sentido, a decir de Barreto (Ob.cit), “la presencia o ausencia del canto puede ser la principal diferencia entre la intervención de una agrupación y la otra”.

En relación a los aportes de Barreto (Ob.cit), la Mavare ejecuta la música popular para el pueblo en la plaza por lo que en algún sentido, se puede asumir desde una visión histórica que la orquesta Mavare, tuvo la connotación de “agrupación musical popular”.

Azparren (1968), en su libro titulado la Orquesta Mavare en la historia musical larense, hace una reseña de los músicos que la conformaron, de la historia de su fundación y por si fuera poco, logra reunir anécdotas de los hermanos Lucena; además refiere, que el mayor tono de una fiesta efectuada en Barquisimeto lo constituía el que fuera amenizada por la orquesta Mavare, aquí se puede apreciar su vinculación con el pueblo larense como referente, y la demanda que esta tuvo en los actos más significativos.

Por otra parte, Brandt (2002) presenta su visión en torno a la conformación de la Orquesta

Mavare al expresar que: “ muchos historiadores aseguran que fue el 31 diciembre de 1898 la fecha correcta de su fundación por tratarse de su primera aparición pública”; no obstante, la autora acentúa también que dicha fundación ocurrió en 1897, sólo que es en 1898 que adopta el nombre de Mavare debido al abrupto fallecimiento de Ramón Mavare y ante el cual su fundador el maestro Guerra, decide honrar a su amigo al colocar su apellido a la Orquesta por él dirigida, sin imaginar siquiera que con este sencillo gesto no solo lo honraba, sino que también lo mantendría vivo en el recuerdo de los larense hasta nuestros días.

A decir de Azparren (Ob.cit), Barquisimeto le celebró a la Orquesta sus bodas, de plata y de oro, para quedarse definitivamente situada en la historia musical del Estado Lara, pues no sólo logró trascenderlas, sino que en enero de 1969, en el marco del 70 aniversario de la orquesta, Barquisimeto nuevamente se congrega para festejarla en las instalaciones del teatro Juarez bajo la mirada del pueblo larense.

Cárdenas (1971), reseña parte de lo que fue su intervención como orador en esta celebración evocando -por supuesto - las ya pronunciadas palabras en aquel enero de 1969; en estas se nota claramente su visión de reconocimiento de la orquesta Mavare como referente histórico de Barquisimeto al expresar:

Nombrarla a ella, es decir Barquisimeto con la boca empapada de ternura. La historia entera de la ciudad palpita en ella. No sólo la candorosa y menuda población de aquel 31 diciembre 1898 en que la orquesta nace, sino la antigua ciudad que lo precedió, porque la música que crean los grandes artistas con cuya producción se nutren desde el comienzo y la

que de inmediato empieza a engendrarse con intensidad creciente es como un manantial que emerge de las entrañas del pasado. (p.3).

Ya para esta fecha, el pueblo reconocía en la Orquesta Mavare un referente histórico digno de la población barquisimetana, lo cual queda reflejado en la cita anterior al apreciarse el carácter emotivo y trascendental de la frase “la historia entera de la ciudad palpita en ella”, véase entonces cuan significativa ha sido esta orquesta para los pobladores del Estado Lara en el pasado y en el presente.

De esta manera, la historia musical de la orquesta Mavare está ligada no sólo a la vida del larense sino también a su cotidianidad, a su realidad propia e histórica; así lo expresa Cárdenas (Ob. cit) al referir en el marco de la celebración antes reseñada lo siguiente:

(...)Toda la ciudad, toda tú, Barquisimeto gentil, estás ahí, en esa tu orquesta que te nace como flor en el costado la Mavare es pues, vuestra, Barquisimeto, por derecho propio, pero tal vez vosotros no sepáis, porque se ha dicho poco, que ella representó en un momento y felizmente largo de la emoción venezolana, el vínculo más poderoso y el medio más elocuente para la región Centro occidental de Venezuela. (p.3).

Lo anterior evoca de una manera general el contexto histórico social de la Venezuela de 1898, en el marco de la fundación de la orquesta, donde las redistribuciones territoriales, la vida política y económica demarca lo que en la época vislumbraba una nueva configuración del país; fueron tiempos de cambio y turbulencia para los venezolanos pero aún así, y por encima de las tribulaciones, la Orquesta Mavare se constituye a partir de la grandeza personal de cada uno de sus músi-

cos logra permanecer firme, trascender no sólo las circunstancias propias del momento sino también llegar hasta nuestros días.

Lo anterior se apoya en la expresión sublime de Cárdenas (Ob.cit) -distinguido orador- aquel enero de 1969 al referir:

El ejemplo que ofrecían sus integrantes al mantenerse unidos por la mística que el arte sembraba entre ellos, la rica producción que generaban, y la sorprendente interpretación que realizaron al sondear como nadie lo hizo jamás en el alma regional; las circunstancias, en fin, de convertirse la orquesta en un núcleo de atracción centrípeta, aglutinó alrededor suyo la más viva emotividad de regiones separadas a veces por los caprichos de la división territorial. Por la Mavare, por su dulce voz, su penetrante melancolía y su inagotable ternura, Lara llegó a ser espiritualmente mucho más vasto en la geografía del afecto, que en todas sus otras innegables grandezas. (p.4).

Fue tal vez esta geografía del afecto mencionada por Cárdenas la que permeó el corazón del pueblo larense permitiendo que esa semilla musical modestamente otorgada por sus fundadores creciera con tal belleza que -se refleje en el tiempo con la esencia de lo antiguo y lo nuevo -siempre vigente, siempre presente; y el tiempo, simple y benévolo espectador de aquella que ha logrado acompañarlo durante 114 años.

Las reflexiones precedentes en torno a referentes significativos desde mediados del siglo XX, obtenidos de Azpárrren y Cárdenas, citados en el desarrollo de este proceso investigativo, dan cuenta de la Orquesta Mavare como institución musical arraigada hasta mediados del siglo XX a la historia musical del larense.

Es de referir, en el marco de este transitar investigativo, que el aspecto histórico de la Orquesta Mavare como institución ha sido reconocido por los autores citados y por otros a los que no se hacen referencia en este momento, pero que dan cuenta de la presencia de esta agrupación en la historia musical del Estado Lara, este texto resalta una vez más la relación -en cuanto a vivencia social -de la orquesta con la realidad popular del barquisimetano.

Hasta ahora, sólo se ha hecho énfasis en el aspecto histórico musical de la Orquesta y su vinculación con el pueblo, se hace necesario recordar también en torno a esta reflexión, la participación de la misma en la vivencia tradicional religiosa, a través de su presencia en la celebración de la visita de la Divina Pastora cada 14 de enero, manifestación por tradición multitudinaria y de gran importancia para el pueblo larense.

Por otra parte, cabe referir que en los archivos de la Biblioteca Pública Pío Tamayo se encuentran registros documentales y referencias hemerográficas que certifican que entre los años 1985 y 2005 los escritores de estos artículos ya asociaban a la orquesta con la tradición musical y con el patrimonio cultural larense; ya aquí puede apreciarse una nueva visión de la población ante esta agrupación musical.

Respecto a lo anterior, Mejías (1985), presentó un artículo titulado “Barquisimeto conserva todavía su arte musical tradicional”, en él hace referencia a distintos músicos, compositores y arreglistas larense y su influencia en agrupaciones musicales de esta tierra, aspecto éste que confiere a la orquesta un espacio en el arte musical tradicional.

En este sentido, Brandt (2002), publicó en la revista “Gala” del diario El Impulso, un artículo titulado “La Mavare: una historia musical larense a propósito de la celebración de los 104 años de fundada”, ante lo cual se lee:

La orquesta Mavare ha mantenido durante 104 años una historia musical muy particular que muchos la han llegado a catalogar como única en su estilo. Piezas inéditas, composiciones magistrales, músicos de una amplia trayectoria y tradiciones que cobran vida a través de cada interpretación musical, son parte de este patrimonio cultural. (p.14).

De lo anterior, se puede resaltar el uso de los términos historia musical y patrimonio cultural, los cuales dan cuenta y razón de una agrupación conocida y reconocida como tal en la colectividad de Barquisimeto.

Por otra parte, Cañizales (2002), publica en



la sección de opinión del diario El Impulso un artículo titulado “La Mavare: patrimonio cultural larense”, el cual inicia de la siguiente manera:

La UCLA, (...) con plausible sentido, ha incorporado a la magnífica labor que realiza en el campo del arte y de la cultura, todo el patrimonio que significa la entrañable Orquesta Mavare, tan vinculada al proceso creador y lo más raigal de la música regional, tanto en su alcance como contenido, con una tesonera obra que abarca algo más de un siglo de incesante divulgación de los más representativos arpegios de esta tierra, cuna de relevantes compositores y creadores”

La cita precedente, nuevamente presenta el término patrimonio al hacer mención a esta agrupación musical, no conforme con esto, expresa también el autor en su artículo que “se ha dicho no sin fundamento alguno que en Lara se rinde culto y adhesión constante a tres expresiones del espíritu, a tres bienes inestimables, objetos impercederos de su entrañable afecto telúrico y de su admiración incomparable” esos tres aspectos a los que se refiere Cañizales (Ob.

cit) son: la Divina Pastora, el espíritu deportivo del equipo cardenales de Lara y la entrañable Orquesta Mavare, para éste, “inagotable manadero de populares armonías, acorde con el alma y el paisaje para hacer de la música un tributo de perdurable ejercicio de creación estética”.

La revisión documental precedente, refleja, la visión de los Barquisimetanos en distintas épocas, sin embargo, el denominador común en éstas, fue la consideración de la Orquesta Mavare como referente de la historia musical y patrimonial del Estado Lara.



## REFLEXIONES FINALES

Dada las dinámicas sociales actuales, en el marco del desarrollo de la sociedad de la información, se hace necesaria la preservación de la identidad de los pueblos, en este sentido, el realce de sus valores y significaciones, es una tarea necesaria para los pobladores, por ello, el estudio sobre el patrimonio cultural es indispensable.

Las memorias de los pueblos, no pueden ser borradas, de aquí la necesidad inmediata de su estudio para reforzarlas y divulgarlas, a través de procesos educativos y de formación de sus pobladores. El patrimonio cultural es pues, la partida de nacimiento de una región, habla del hombre, del pasado y del presente, de su sentir y de su trascendencia en el tiempo.

El Estado Lara, no escapa a la realidad descrita, y muestra de ello, es la presencia de una orquesta, próxima a cumplir 115 años – La Orquesta Mavare- cuya permanencia, de acuerdo con los referentes presentados en esta investigación, narran su historia en la vida musical de la región.

Las reflexiones y documentaciones presentadas en el marco de esta investigación, demuestran lo expresado en el párrafo precedente, sin embargo, éste se constituye en la primera fase de estudio de una investigación posterior tendente a la configuración de una aproximación a la identidad musical y patrimonial del pueblo larense.

## REFERENCIAS

Azparren, R. (1968). La Orquesta Mavare en la historia musical larense. Barquisimeto.

Barreto, (2010). Las bandas y la música popular durante el s. XX en Venezuela. Universidad Simón Bolívar. Venezuela. Disponible: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/bandas-devenezuela.pdf>

Burck, I. (1983). Historia de la filosofía. Ediciones Insula. Caracas.

Brandt, B. (2002, Abril 14). La Mavare. Una historia musical larense. Revista Gala. P.14-15.

Cañizales, F. (2002, Enero 18). La Mavare: patrimonio cultural larense. El Impulso, A-3.

Cárdenas, M. (1971). Cuando vuela la golondrina de la Mavare. Editorial Cuyuní. Comisión municipal de actividades musicales. Barquisimeto.

Casado, (2009). Octava conclusión. Disponible: ([http://www.eumed.net/tesis\\_Doctorales/2012/gbp/octava\\_Conclusion.html](http://www.eumed.net/tesis_Doctorales/2012/gbp/octava_Conclusion.html)).

Llull, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. Escuela Universitaria “Cardenal Cisneros” Universidad de Alcalá. Disponible: <http://www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.pdf>.

Navarrete, (s.f). Diccionario Didáctico Universal. Corporación gráfica Navarrete S.A. Lima.

Plaza, J. (1991). Historia General de la música. Consejo Nacional de Cultura (CONAC). Venezuela.

Unesco. Patrimonio cultural e inmaterial. Disponible: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ES&pg=home>.

# EL FOLKLORE IMAGINARIO EN "RITUALES AMERINDIOS"

DE ESTEBAN BENZECRY. HACIA UNA PROPUESTA ESTÉTICA

Autor: Zakarías Zafra Fernández

“ La vuelta a la música folklórica es imposible en todo caso porque tal vuelta presupone el concepto de progreso que está desvirtuado hace tanto tiempo. A la música folklórica tiene que justificarla la música de vanguardia, pero no a la inversa. Si equilibramos o tratamos de equilibrar la cultura con la abundancia tenemos que aceptar la multiplicidad que nos da como resultado. ”

H.H. Stuckenschmidt

“ ... desde las obras de arte (incluidas las <<individuales>>) habla un nosotros, no un yo, y con tanta más pureza cuanto menos se adapta exteriormente la obra a un nosotros y a su idioma. ”

Theodor Adorno

“ El folklore soy yo. ”

Heitor Villa-Lobos



## Resumen

El tríptico precolombino para orquesta “Rituales Amerindios” (2008) del compositor argentino Esteban Benzecry, recrea y reelabora contenidos teológicos y cosmológicos de las culturas amerindias, fusionando los imaginarios sonoros prehispánicos con técnicas contemporáneas de composición y orquestación. La actualización de los imaginarios remotos por medio de la evocación identitaria y la libertad expresiva del compositor, es lo que ha dado en llamarse “Folklore Imaginario”, una categoría estética inscrita en la historia reciente de la invención musical latinoamericana. La presente investigación de tipo documental se plantea como objetivo realizar una aproximación conceptual al folklore imaginario como propuesta estética hibridadora, desprovista de centralismos étnicos-históricos, en la cual la distancia histórica se subsume en una disposición conciliadora de los imaginarios sonoros. El folklore imaginario permite la diseminación del sujeto compositivo en múltiples fuentes y proyecciones de un foco de cultura común: el pasado amerindio. Su figura no se limita a una sola referencia, siquiera a la incorporación de elementos diferenciadores de una etnia particular, sino a la incorporación de una multiplicidad de elementos, al estallido de un patrimonio antropológico y sonoro común como idea de pertenencia colectiva.

**Palabras claves:** Folklore imaginario, Imaginarios sonoros, Estética, Prehispánico.



Ancianos mayas para la base de un pedestal.  
Imagen que se deriva de la imaginería tradicional  
del templo Maya. Autor del vector: Jef Thompson



## EL FOLKLORE IMAGINARIO: UNA IRRUPCIÓN CONCEPTUAL

Ante el desencanto histórico del nacionalismo, el folklore imaginario se erige como respuesta y renovación necesaria en el pensamiento estético de la música latinoamericana. El examen etnográfico o la fidelidad musicológica parecen ya no ser exigencias para procurar el estallido de una identidad en los discursos sonoros. El recorrido inventivo de aproximación a lo remoto se inscribe en los campos de la evocación y la reelaboración imaginativa, tomando la hibridación estética como estrategia de alcance y aglutinamiento de multiplicidades.

Lejos de las certezas y la reproducción de exactitudes formales o estilísticas, la intuición y la libertad expresiva irrumpen como herramientas fundamentales para la realización de un lenguaje musical propio que, valiéndose de un cúmulo de raíces comunes subjetivizadas, despliegue a su vez la pertenencia y la diferenciación.

Tal como indica Annoni (2004):

Las fronteras de la música en el pensar estético contemporáneo latinoamericano ya no son fijas y absolutas, puesto que la idea musical transita por el pensar estético individual del creador y no más por estilos predeterminados como en otros períodos de la historia. Lo que se puede percibir hoy son sistemas musicales complejos, donde están incluidos no sólo valores de la música en sí misma, como creación artística, sino también una vasta gama de informaciones del hecho musical, transversales a los sistemas generales de la ciencia y de la realidad socio-cultural. (p. 9).

Inscrita dentro de los cánones cada vez más permeables de la invención musical contemporánea latinoamericana, el tríptico precolombino para orquesta "Rituales Amerindios"<sup>1</sup> del compositor argentino Esteban Benzecry (1970), recrea

<sup>1</sup> Compuesto por encargo de la Orquesta Sinfónica de Gotenburgo en 2008 y estrenado en la misma ciudad en enero de 2010.

y reelabora contenidos teológicos y cosmológicos de las culturas amerindias, fusionando los imaginarios sonoros prehispánicos con técnicas contemporáneas de composición y orquestación.

Sobre el proceso creativo que dio origen a esta obra, Benzecry relata en entrevista realizada por Fernández (2012):

El encargo de la Orquesta de Gotemburgo me motivó a querer escribir una obra que, a mi humilde manera, pudiera rendir un homenaje musical a Latinoamérica a través de sus tres culturas precolombinas preponderantes, que son la azteca, maya e inca. Cada uno de los movimientos, entonces, lleva el nombre de alguna divinidad de esas culturas. Pero es importante aclarar que yo no pretendo hacer etnomusicología. Simplemente tomo melodías, ritmos, raíces y mitología de nuestro continente como fuente de inspiración para desarrollar mi propio lenguaje. Es a esta fusión que realizo entre estas raíces y los procedimientos actuales de la música occidental contemporánea a lo que yo llamo “folklore imaginario”. (Documento en línea).

Siguiendo lo anterior, es evidente que el compositor no responde a idea alguna de particularismo folklórico, étnico o nacional. Su figura no se limita a una sola referencia, siquiera a la incorporación de elementos diferenciadores de una etnia particular (en tanto herencia cultural privilegiada de un país), sino a la asociación de una multiplicidad de elementos, luego al estallido de un patrimonio antropológico y sonoro común como idea de pertenencia colectiva. En efecto, esta noción de “folklore imaginario” a la que el compositor alude, permite la diseminación del sujeto compositivo en múltiples fuentes y proyecciones de un foco de cultura común: el pasado amerindio.

Dado que se trata de una problemática estética, es oportuno revisar lo dicho por Adorno (2004):

La experiencia subjetiva produce imágenes que no son imágenes de algo, y precisamente ellas son de tipo colectivo; así y no de otra manera entran en contacto el arte y la expe-

riencia. [...] Esto significa que el momento subjetivo de las obras de arte está mediado por su ser-en-sí. Su colectividad latente libera a la obra de arte monadológica de la contingencia de su individuación. (p. 120).

La condición de “imaginario”, además de otorgarle al compositor la garantía de la reelaboración subjetiva, le brinda la facultad de apertura, de diseminación, de ubicuidad a partir de la fundamentación imaginativa en lo remoto. Idea esta que, en extensión semántica, coincide con la noción bachelardiana del tiempo poético de la verticalidad, en oposición al tiempo prosaico de la temporalidad percibida. Si en verdad la perspectiva acumulativa de la historia es aquí estéticamente inútil, el folklore imaginario inscribirá su tiempo en una profundización sin finalización ni límite aparente, de “metafísicas



Maya sentado.  
Imagen que se deriva de la imaginería tradicional del templo Maya.  
Autor del vector: Myan

instantáneas”, donde muchas inquietudes se dan encuentro y se proyectan desde un yo-lírico que las agencia y las distribuye en toda la superficie sonora.

Continúa Benzecry describiendo en la entrevista reseñada más arriba:

Concebí esta obra como un canto a la naturaleza, por lo tanto está llena de los contrastes que encontramos en la vida misma. A lo largo de la obra hay climas variados de música ritual: con momentos de gran fuerza rítmica y violencia, momentos de calma y misterio, cantos de pájaros imaginarios o momentos de lirismo que pueden sugerir citas de melodías folclóricas que no existen, como si fueran personajes que entran y salen de la escena. Me gusta recrear sonoridades de instrumentos autóctonos usando los instrumentos tradicionales de la orquesta sinfónica: los sonidos de las queñas, sikus, erkes mapuches, etc, usando procedimientos multifónicos, armónicos, distintos

tipos de soplidos. Creo que mi música tiene mucha escenografía sonora, algo así como una “naturaleza sinfónica”. (Documento en línea).

Lo ancestral es puesto en escena, traído al proscenio sonoro en una narrativa performativa, evocativa, incluso lúdica. Como tal es resemantización de la ancestralidad y recomposición de lo remoto, fundada en la relación dialógico-subjetiva de lo determinado y lo inexistente. Así, valiéndose de una estética hibridadora, la prehispanidad se despliega en “Rituales Amerindios” como un subtexto musical revisitado y reformado. Su latencia no se instala en la referencialidad o la fidelidad hacia un mito: más bien permanece con toda su potencia, exponiéndose a lo largo de la textura musical como reflejo y matiz de la subjetividad del creador.

Corral (2010) presenta en su crítica una aproximación al lenguaje de la obra desde la postura perceptiva, volcando su atención hacia el manejo de recursos y procedimientos musicales contemporáneos como estrategias eficaces de interacción con los significados culturales del pasado. En ella describe:

Lúcida y diáfana composición, recreada por una cuidadosa y vívida transcripción, constituye un ejemplo soberano de que aún es posible componer música con un lenguaje actual -con recursos heredados de las distintas corrientes musicales del siglo XX- y a la vez comunicativo, pudiéndose establecer algún tipo de complicidad con el escuchante quien nunca se siente así excluido. Este ‘tríptico precolombino’ muestra cómo el lenguaje musical contemporáneo es el vehículo ideal para establecer nexos de unión -de reencuentro- con la cultura de lo sagrado, con el espíritu común y ancestral, después del intento fallido de las vanguardias artísticas del pasado siglo”. (Documento en línea).

Aunque la estética contemporánea juega un papel primordial en la actualización de los imaginarios sonoros remotos, el folklore imaginario no podría ser reducido ni catalogado dentro de un tipo de vanguardia, ni tampoco limitado a un ánimo nostálgico-folklorista. Su objetivo, a todas luces, es la conciliación más que la ruptura; la revisitación patrimo-



Teotihuacán. Guerrero.  
Autor del vector:  
Jef Thompson

nial no con finalidades experimentales ni de muestra, sino de interpelación a la propia identidad. Así pues, su interés apunta al rescate no de una historia rígida y general, sino a la intimidad y la subjetivación como estrategias válidas de historicidad y reconstrucción de distintas memorias.

Compuesta para formato de gran orquesta y en una disposición temática que permite interpretar sus tres partes por separado, "Rituales Amerindios" se estructura en concordancia con las principales civilizaciones originarias de América: aztecas, mayas e incas, explorando distintos fenómenos meteorológicos asociados con deidades de sus panteones religiosos. El primer movimiento del tríptico lleva el nombre de Ehécatl, dios del viento de los aztecas, vinculado a algunas representaciones de Quetzalcóatl y reconocido como creador y dador de vida.

Sobre este y los demás movimientos de la obra, Benzecry ofrece diversos comentarios y apreciaciones en su sitio web:

(...) el autor busca llegar a la esencia etérea y multiforme, ora benefactora o destructora del viento, utilizando para ello una paleta orquestal que toma sonoridades de los más diversos sistemas, sin atarse a ninguno en particular, encontrando en ella procedimientos tonales, atonales, pentatonales, minimalistas, espectrales, multifónicos en las maderas y sonoridades de la música electrónica. (Documento en línea).

Aquí el compositor pone en marcha un recurso legítimo para acercarse a la liturgia del hombre primitivo. El lenguaje sonoro contemporáneo rescata de modos distintos la elocuencia del pasado, sus dudas y misterios. En frases musicales teologales, casi soteriológicas, se explicita la comunión del género humano y sus dioses, haciendo patente la dimensión carnal y divina del habitante del pasado, de la historia estacional escrita y borrada, reanimada y olvidada.

Inscritas en el campo de la recreación y la imaginación libre, las dinámicas sonoras provienen de los instrumentos actuales y sus técnicas son perfectamente compatibles con la contempora-

neidad. Se superan así los problemas idiomáticos y las configuraciones etno-instrumentales. El anacronismo no menoscaba el discurso total de la obra ni tampoco el falseamiento histórico: son, además de estrategias creativas, riesgos estéticos de la invención.

El segundo movimiento se titula Chaac, dios de la lluvia para los mayas, artífice de la fertilidad y la fecundación de la tierra. Siguiendo los comentarios del autor:

El procedimiento musical sobre el que se apoya este movimiento, es el de clusters (racimo de notas compuesto de semitonos cromáticos), que sirven de fondo a pequeños motivos melódicos o rítmicos de folklore imaginario Mayas, dentro de una atmósfera misteriosa, sumergida en los sonidos de la jungla tropical. (Documento en línea).

Dentro de esta óptica se trata de una recreación acústica de la inexistencia por medio de la evocación, la nostalgia y la revisitación patrimonial. Una actualización del imaginario a través de nuevas técnicas de orquestación, que comprenden la instrumentación con cualidades semánticas-históricas no tradicionales, un efectismo acentuado y una utilización de las texturas orquestales hacia una disposición atmosférica de los sonidos.

Como cartografía proyectada del imaginario aborigen, "Rituales Amerindios" explora y adentra en los tiempos míticos del pasado latinoamericano, en las deidades geográficas, climatológicas y cosmológicas de los pueblos originarios de América, así como en los rituales religiosos como modelos de comunicación comunitaria y suprasocial. Visión subjetiva, perfectamente inexacta de la manifestación cultural de otro tiempo, parece brotar de los ideófonos y aerófonos de aquellas dimensiones casi relegadas al silencio absoluto.

El último movimiento corresponde a Illapa, dios del trueno inca, majestad de las tormentas, los relámpagos y la lluvia. En torno a este, Benzecry explica de nuevo en su portal personal:

Comienza con un ritmo de baguala (canto de ruego o protesta), que junto a motivos de un

folklore inca imaginario, se van acentuando como una invocación al dios del trueno, para que les traiga la lluvia, que siempre le acompaña, para luego dar lugar a una especie de Scherzo-Carnavalito (ritmo de danza alegre, que significa “pequeño carnaval”), para finalmente, y echando mano a efectos de orquestación que recuerdan sonidos de la música electrónica, trasladados a la orquesta sinfónica, terminar con una danza de la lluvia de gran fuerza rítmica. (Documento en línea).

De lo anterior se desprende que, aún cuando los recursos armónicos y melódicos parecen elementos insustituibles en la configuración de un lenguaje musical acabado, es el ritmo el que emerge como condición primaria, verdadero dato originario de cualquier manifestación sonora, más aún si está mediada por la ritualización. En este contexto y para ilustrar lo señalado anteriormente, Paz (1995) expresa acerca de la ritualidad del ritmo:

Rituales y relatos míticos muestran que es imposible disociar al ritmo de su sentido. El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. [...] Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo. [...] La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que las contiene. De nuevo se hace patente que, lejos de ser medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto. [...] El ritmo no es medida: es visión del mundo. (Documento en línea).

Parece hasta aquí claro que el folklore imaginario no puede ser asido por las formas musicales instituidas de la tradición occidental, partiendo de la idea de que su fondo es una identidad no aprehensible que remonta a un patrimonio inmaterial, liberado de las formas normadas en tanto hecho estético y sonoro. No obstante, y paradójicamente, los contenidos formales de la música se propagan dentro del folklore imaginario, teniendo a este como el continente transformal, el recipiente pulsional donde se dan encuentro la memoria

étnica, la nostalgia territorial y la inquietud identitaria como formas de la experiencia.

De ahí que la estética de “Rituales Amerindios” se registra más allá del campo de las influencias indigenistas en tanto modelos de reivindicación o de nacionalismos como espacios políticos, a decir de Marta Traba (1979). No hay fervor patriótico, sino una necesidad de comunicación, de expresión, de disolución de las distancias a partir de la legitimación de una duda y del planteamiento de una intimidad que se abre sin oponerse a ninguna.

Tal disposición coincide con lo dicho por Annoni (Ob. cit.):

Este es el recorrido hacia una ética existencial de constante auto-revelación estética a través de las experiencias y reacciones frente a la música latinoamericana contemporánea, donde la comprensión de sus necesidades liberadoras pueda tornarse reveladora. Es, por consecuencia, una comprensión de la cotidianidad. La cotidianidad acrítica con relación a la liberación del ser latinoamericano, desplegándose del reivindicacionismo vicioso y asumiendo un ethos transontológico [...], y así siendo, transcultural. (p. 44).

Podría decirse que la transculturalidad es la animación esencial del compositor. Si bien no todos los temas del repertorio de Benzecry abordan lo prehispánico o americanista, obras como la “Tocata Newén”, “Evocación de un mundo perdido” y “Colores de la Cruz del Sur”, por mencionar algunas, parecen sugerir que la relación dinámica de culturas en contacto, de tiempos míticos y ficcionados, de tradiciones paralelas y comunes, se trata de una constante en su obra creativa. En un comentario adjunto a la partitura de “Colores de la Cruz del Sur”, obra perteneciente a su repertorio sinfónico temprano y que tal vez es su trabajo más difundido, el compositor escribe:

La obra usa técnicas composicionales como las escalas pentatónicas (usada por los incas), atonalidad, modalidad, tonalidad, minimalismo, contrapunto, poliritmos y ‘clústers’, centrada en elementos populares imaginarios, en la línea de Bartók, Ginastera, Revueltas, Chávez

y Villa-Lobos. El compositor toma distintos ritmos y raíces de la cultura latinoamericana como fuente de inspiración, para llevar a cabo su propio lenguaje, en fusión con la tradición de la orquestación occidental contemporánea. (Documento en línea).

Un interés estético, evidentemente, muy similar al que aviva los “Rituales Amerindios”, donde el compositor no trata de hacer arqueología sonora sobre los materiales identitarios de una determinada música, sino de disponer, en un mismo nivel temático, narrativo, estético, formal y estilístico, múltiples realidades coincidentes en el único territorio de referencia posible: la subjetividad autoral. Esta es, si no la garantía científica contra un anacronismo estatizador, sí la fuente principal (y aparentemente inagotable) de una imaginación que no se consume en el abordaje de ciertos temas, sino que se expande aún en las mismas fuentes, excediéndolas y reformándolas.

## El folkllore y su sonido histórico

La utilización imaginativa de temas folklóricos ha sido una inquietud histórica transversal en los compositores de la música occidental, especialmente después del romanticismo. Partiendo del folklorismo científico de Bartók y Kodály, que comprendía la recopilación y estudio de las canciones populares balcánicas y húngaras, y pasando por León Janáček, en su interés por la música checa y morava, se encuentran también Isaac Albéniz, Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Debussy y Ravel, todos estos que utilizaron elementos de la música popular española.

Es también pertinente aludir a la obra temprana de Stravinski y a varios trabajos de Shostakovich, Prokoviev y Khatchaturian (este último sobre la música indígena de Armenia), así como a las obras de Milhaud, Hindemith, Honegger, Poulenc, Messiaen (interesado por la música indígena peruana),

De esta manera, partiendo de la premisa de Annoni (2004) de que la estética de la música contemporánea latinoamericana “más allá que un paradigma, es parte intrínseca y reflexiva de la identidad del creador y de su “qué hacer” (p.121), resulta apropiado plegarse a la interrogante y luego a la respuesta que el mismo autor plantea:

¿Cómo sería posible entonces comprender la estética de la música contemporánea latinoamericana sin romper con los paradigmas clásicos? Nosotros planteamos que esta es justamente la misión de dicha estética: actualizar y potenciar nuevos paradigmas. [...] La nueva música adquiere así la misión de revelar realidades. Su flujo de conocimiento, al potenciarse, es agente actualizador de la conciencia cotidiana, actuando reflexivamente en la auto-formación del individuo y provocando una revolución paradigmática en el colectivo. (pp. 173-174).

Señor Maya en túnica de plumas.  
Imagen que se deriva de la imaginería tradicional del templo Maya.  
Autor del vector: Jef Thompson

Aron Copland con el folkllore indígena de Norteamérica y luego Pierre Boulez y Luigi Nono y su utilización de elementos extraeuropeos en sus composiciones seriales.<sup>2</sup>

Pero la inserción de motivos folklóricos, ya desde muy temprano en el siglo XX, superaba el ideal romántico de la exaltación y la elevación apriorística de la belleza en lo popular. Incluso, la existencia de giros del folkllore en las creaciones musicales dejó de tener un sentido de orfebrería estetizante para tomar una dimensión más orgánica, incluso narrativa. A juicio de Stuckenschmidt (1960):

<sup>2</sup> Ver el capítulo dedicado al folkllore en la música en H.H. Stuckenschmidt (1960): La música del siglo XX. (Musik des 20. Jahrhunderts), pp. 150-173.



Ni en Bartók ni en el primer Stravinski aparecen elementos folklóricos como simples citas, y no constituyen cuerpos extraños, sino partes integrantes. No se trata de un romántico nacionalismo musical en el que el material folklórico “colectivo” está conservado en una especie de museo para música artística “individualista”, sino que es un fenómeno nuevo, la utilización de una técnica de relieve en la que el futuro y el pasado mítico se funden dando lugar a una combinación integrada por un “érase una vez”. (p. 157).

Este “érase una vez” es la noción que simboliza ese relato ficcional de la identidad, ese encuentro con el patrimonio pasado, visitación evocativa, nuevo relatar de los imaginarios y memorias colectivas que dará inicio, más tarde, al folklore imaginario.

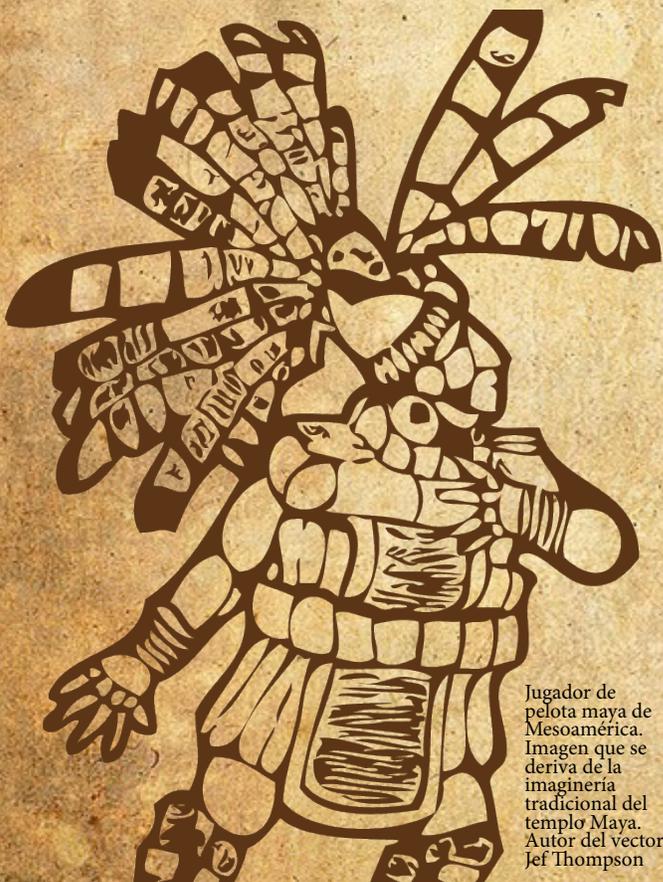
Llevándolo al contexto latinoamericano, tan cierto es que el folklore imaginario, como significado, transita al nivel de la ficcionalización en relieve y de la edificación de un universo sonoro con leyes propias instaladas, como que parte de la premisa de un patrimonio de pertenencia colectiva que supera las oposiciones

para ubicarse en la narrativa común de la identidad. Ya decía Jaime Concha, citado por Traba (Ob. cit.) que “un artista latinoamericano lo es cuando su experiencia no se agota en una problemática circunstanciada sino que coincide con una riqueza de grupo o con una experiencia histórica”. (p. 57).

En este sentido, el folklore imaginario, si bien halla sus líneas históricas en el folklorismo científico de Bartók y luego en el nacionalismo latinoamericano, se separa radicalmente de este último al no privilegiar una forma musical concreta, ni tampoco una historia nacional en tanto exaltación de una identidad territorial, y busca más bien valerse de la hibridación estética para refugiar inquietudes que se trazan en el amplio ámbito de la cultura humana, desprovistas aquellas de los determinismos históricos o geográficos que dominaron antiguas prácticas.

Si para Carpentier (1990) el nacionalismo surge por una búsqueda obcecada de la originalidad, alentada por el deseo de dibujar un semblante distinto para la música latinoamericana a partir de su “orfandad” técnica y formal y la inexistencia de una escuela de pensamiento musical autóctono que, a través de las vías de la instrumentación y la experimentación formal, pudiese instituir una música de identidad propia; para Béhague (1983) el “período de oro” del nacionalismo latinoamericano (1920-1940) estuvo animado por compositores académicos con contacto directo con la música folklórica, el florecimiento de asociaciones de acción cultural y artística, campañas de promoción de la identidad nacional a través de las artes, implementación de grandes programas educativos en instituciones de enseñanza pública, así como políticas culturales promovidas por los gobiernos.

Visiones complementarias que, sin embargo, no niegan la importante resonancia que tuvieron las obras del nacionalismo latinoamericano tanto en el continente americano como en algunos centros culturales europeos, motivada aquella por la gran eficacia creativa de sus compositores y su compromiso ilustrativo con los temas y estilos de sus respectivas culturas



Jugador de pelota maya de Mesoamérica. Imagen que se deriva de la imaginería tradicional del templo Maya. Autor del vector: Jef Thompson

nacionales. En torno a lo anterior, Béhague (Ob. cit.) agrega:

La significación internacional de algunas de las obras producidas durante el período surge del propósito de crear un estilo único, incorporando modernas técnicas europeas de composición y reinterpretando elementos de la música nacional. [...] En las obras de más

### **Chávez-Villa-Lobos-Ginastera: circuito inventivo de naciones**

Aunque el nacionalismo permeó casi toda la música latinoamericana (incluso en Venezuela, con compositores como Juan Bautista Plaza, Evencio Castellanos, Inocente Carreño y Antonio Estévez), fue en Carlos Chávez (México), Heitor Villa-Lobos (Brasil) y Alberto Ginastera (Argentina) que alcanzó su máxima expresión. Al respecto, Béhague (Ob. cit.) destaca en Chávez su estilo altamente personal, “profundamente no europeo”, mediado por una concepción muy individual del imaginario mexicano para luego añadir que: “Su indigenismo convincente emana de una evocación subjetiva de la cultura indígena antigua y contemporánea, más que de específicas referencias a su estilo musical”. (p. 206).

Pese a ello, es cuidadoso en no otorgarle excesivo protagonismo y reconoce a Manuel Ponce como “pionero del nacionalismo musical romántico en México”, ubicando en el período post-revolucionario de los años veinte el surgimiento del interés por el indigenismo en las artes mexicanas y el advenimiento del “Renacimiento Azteca”, corriente que estuvo movida no tanto por la reavivación del pasado con fidelidad científica, como por la “evocación subjetiva del pasado remoto o del carácter y el entorno físico de la antigua cultura indígena (y asimismo contemporánea)”. (p. 189).

Sobre Ginastera, el mismo autor distingue dos fases en su carrera compositiva. En la primera, llamada de “nacionalismo objetivo” (1937-1947) que comprende el ballet Estancia, la Obertura para el “Fausto” criollo, las Cinco Canciones populares argentinas y la Suite de danzas

criollas para piano, “predominó la tradición gauchesca (fuentes literarias), con fuerte color local y un tratamiento consciente de temas indígenas, aunque con escasa apropiación directa de materiales folklóricos” (p. 310).

(p. 264).

criollas para piano, “predominó la tradición gauchesca (fuentes literarias), con fuerte color local y un tratamiento consciente de temas indígenas, aunque con escasa apropiación directa de materiales folklóricos” (p. 310).

Mientras que la segunda fase, denominada de “sublimación subjetiva” del nacionalismo musical, duró hasta alrededor de 1954 y coincide con el debilitamiento y la desaparición del nacionalismo de la escena musical latinoamericana, debida esta a una asincronía entre las propuestas formales y musicológicas de Europa y Latinoamérica, y la llegada de diversidad de estéticas y corrientes experimentales al continente, en las que el compositor latinoamericano optó por “considerar su propio entorno cultural de un modo totalizante” (ob. cit. p. 405).

A partir de ahí, Carpentier (1990) agrega que:

Se admitía, sí, que el compositor tuviera un acento nacional; pero a condición de que ese acento se debiera a su idiosincrasia, a su modo peculiar de hablar, de expresarse; a la acción de sus herencias culturales. No a una utilización de elementos populares, captados fuera de sí mismo, a menudo ajenos a su misma personalidad. (p. 59).

Ocurre entonces la desaparición del hombre territorial-nacional, para dar apertura al hombre transfronterizo y pluriestético, despreocupado por las exigencias formales y etnomusicológicas para dedicarse a la verdadera activación de lo idiosincrático, en donde la individualidad se erige como el único campo de detonación de

las herencias culturales y se toma lo “propio” como un aspecto indisoluble de la subjetividad autoral, más allá de la lealtad a ciertos modelos folklóricos y su incorporación forzada a los cánones de la invención musical del momento.

En lo que respecta al estilo de Heitor Villa-Lobos, Orrego Salas (2011) lo califica como una “amalgama estética” entre lo europeo y lo brasileño y agrega que:

Incluso frente a esas formas que la tradición ha ido gradualmente sometiendo a moldes estrictos y que ante los ojos deterministas del teórico de la música aparecen enmarcadas por cánones inamovibles, Villa-Lobos adopta una posición de irreductible libertario: la del artista para quien la tradición no es sino un camino tan nítido en su origen y en sus preteritas mutaciones, como sólo valedero para la creación del presente, si se le recorre con un espíritu abierto a los cambios determinados por el libre fluir de las ideas. Conforme a ello, las tradiciones que en él convergen, o por selección deliberada o por un simple proceso de absorción natural, son desarrolladas hacia adelante con la libertad de un espíritu absolutamente reñido con toda imposición de orden académico. (p.29).

Son, pues, la libertad creativa, la intuición y la expresión ilimitada del compositor las que hacen de Villa-Lobos un modelo perdurable en la práctica de la reimaginación de los contenidos folklóricos latinoamericanos y su integración a los métodos y procedimientos estéticos de la música occidental. Sobre lo anterior, Béhague (Ob. cit.) asevera que:

El aporte más dinámico y perdurable de Villa-Lobos proviene de su profunda empatía por la música folklórica y popular de Brasil. Él fue capaz de crear un estilo altamente individual que sintetiza de un modo intuitivo la pluralidad de la música brasileña y algunos procedimientos de la tradición musical académica europea. (p. 293).

El mismo autor señala que, aun cuando las excursiones y el contacto directo de Villa-Lobos con la música rural y urbana de Brasil le proporcionaron importante material para

desarrollar sus obras, su interés por los temas folklóricos no tenía una orientación científica, como la de Bartók, Pedrell o Kodaly, sino que era más bien una aproximación intuitiva y libre. El folklore, por tanto, vendría a constituir en Villa-Lobos una materia casi ontológica que, para Carpentier (Ob. cit.) dejaba ver el “acento profundamente brasileño de su música por una proyección adentro-afuera, por una operación exteriorizante, expresiva, de su espíritu de brasileño formado en el Brasil, heredero de todas las tradiciones culturales [...] que se entremezclan hoy en su país”. (p.48).

Se ha estimado pertinente dedicar las últimas líneas a Heitor Villa-Lobos puesto que, probablemente, entre todos los compositores nacionalistas latinoamericanos, es el asidero estético más próximo de Esteban Benzecry. No obstante, ante el escenario de considerarse un compositor nacionalista, Benzecry responde a Kohan (2012):

Me considero un compositor libre y espontáneo, afirmado más en una inspiración intuitiva que en alguna intelectualización extrema. Humildemente, me siento un poco en la línea iniciada por compositores latinoamericanos como Revueltas, Villa-Lobos y Ginastera, del folklore imaginario, pero a la manera del siglo XXI. En algunas de mis obras he tomado, de manera muy libre, ritmos, giros melódicos, sonoridades de los instrumentos indígenas y cierta mitología de nuestro continente, pero para desarrollar mi propio lenguaje, una fusión entre esas raíces y las nuevas técnicas de la música occidental contemporánea. Como compositor de este siglo abrego, libremente, en distintos tipos de procedimientos, ya sean minimalistas, polirrítmicos, espectrales o multifónicos. El gran reto es no abjurar de mis orígenes y de mi mundo interior y poder servirme de ellos para articular un discurso que tenga unidad y coherencia. (Documento en línea).

Más que tomar raíces exclusivamente musicales, la obra de Benzecry se amplía hacia referencias culturales que incluyen lo antropológico, religioso, cosmológico y sociológico, además de lo sonoro y lo esté-

tico como líneas transversales. La identidad (entendida aquí como el dato originario que resiste a cualquier contingencia biográfica, estilística, temporal o territorial) se articula en “Rituales Amerindios” a nivel discursivo y

## Trayecto estético: ¿Nacionalismo o folklore imaginario?

Ahora bien, en vista de todo lo anterior, ¿en qué ideas es lícito plantear una distinción estable entre las prácticas nacionalistas y la estética hibridadora del folklore imaginario? ¿Existe verdaderamente una condición que permita sujetar y enfrentar ambas concepciones sin comprometer la fecundidad de sus significaciones?

En primer lugar, y como ya se ha dicho, el folklore imaginario no surge dentro de los límites territoriales del Estado-Nación al cual su música refiere. No existe intención alguna de elaborar un “arte nacional” particular, como tampoco la sujeción a un ideal de país, sino que viene cargado de un interés transnacional y de multiculturalidad. Luego el folklore imaginario no busca ser monumental ni realista. Es una narrativa asincrónica y atemporal que intenta convertir las obras en espacios movientes que transitan yuxtaponiendo sus itinerarios con los caminos de la memoria.

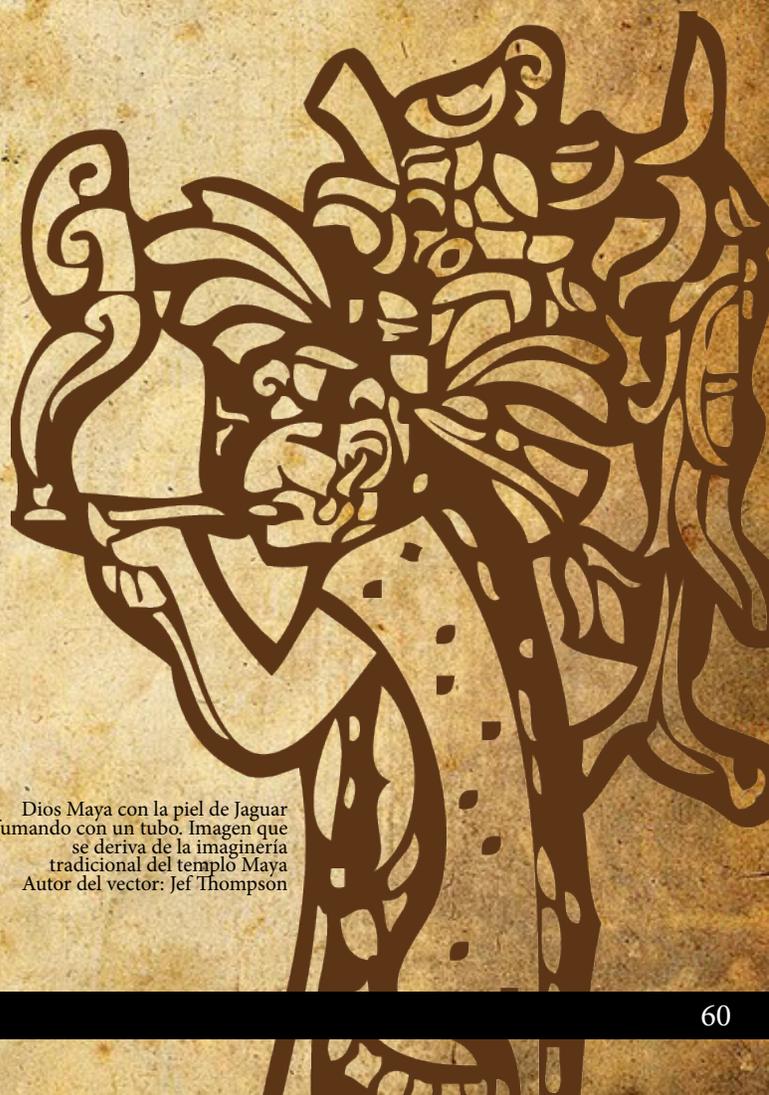
Y debe considerarse que esta memoria a la cual recurre está en funcionamiento constante, en una especie de suspensión espacial, reproducible desde una multiplicidad de focos, formas y lugares. En vista de esto no habría una técnica única de interpretación, sino la apertura semiótica que excede los umbrales particulares de la percepción y retorna a la ubicuidad inicial del sonido, de la memoria y del patrimonio no-rescatado, sino ficcionalizado y tensionado. En palabras de Adorno (Ob. cit.):

Aunque hoy la relación estética con cualquier pasado está envenenada por la tendencia reaccionaria con que esa relación pacta, ya no sirve una consciencia estética puntual que elimine como basura la dimensión de lo pasado. Sin el recuerdo histórico no habría nada bello.

su verdadera fuente no está en la investigación etnomusicológica, sino en la transformación de parcelas específicas del patrimonio cultural originario de Latinoamérica a través de la música.

Una humanidad liberada, que en especial se hubiera desprendido de todos los nacionalismos, podría obtener junto con el pasado también el paisaje cultural de una manera inocente. (p. 92).

El folklore imaginario, en efecto, establece una relación dialógica plurimodal con el pasado, sin seguir una línea histórica determinada. Está al margen de las tradiciones y se fundamenta en la especulación personal y la articulación de voces y memorias relegadas a la periferia de la historia. En tal sentido es la



Dios Maya con la piel de Jaguar fumando con un tubo. Imagen que se deriva de la imaginería tradicional del templo Maya. Autor del vector: Jef Thompson

escenificación de una búsqueda, desprovista de triunfalismos e itinerarios políticos o territoriales. Así pues, en el folklore imaginario se construye un espacio cultural habitable, sin fronteras ni muros expresivos, siendo una especie de “casa en el aire” edificada por la invención y sostenida por una suerte de gesto ontológico y amplitud de conciencia.

Por otra parte, es cierto que el folklore imaginario no tiene ninguna intención didáctica o pedagógica, ni de exaltación de valores autóctonos. Pero, aun cuando la obra haya sido compuesta desde el desarraigo biográfico (Benzecry compone en París en medio de la ajenidad cultural y lejos de las referencias inspirativas), sí mantiene una relación muy estrecha con la identidad y es a través de una respuesta natural y orgánica. La identidad surge aquí como la fuente más profunda (y a la vez obligatoria) a la que el compositor debe acudir para desarrollar sus discursos sonoros.

Opinión coincidente con la de Annoni (Ob. cit) al decir que:

Es cierto que la búsqueda por “lo propio”, una identidad estética personal, es característica de gran parte de la música contemporánea. Sin embargo en Latinoamérica, además de esta idea, existe el factor de identidad que es muy fuerte, por la necesidad de convertir los conocimientos importados del mundo académico de los países centrales. (p. 119)

Sin marginarse a una cultura específica, el folklore imaginario halla sus límites semánticos naturalmente en las fronteras propias de la identidad a la cual recurre. No quiere decirse con esto que deba ser exclusivo de una manifestación cultural concreta porque, como ya fue aclarado, su principal fundamento es la apertura y la búsqueda de una expansión (en términos de relación y no de imposición de centralismos étnicos-históricos) de los significados antropológicos manifestados bajo la forma discursiva musical.

Sin embargo, sí podría suceder que, al reactualizarse las obras dentro de contextos culturales específicos, estas adquieran una significación diferenciada, más o menos profunda. Para un

oyente escandinavo, por ejemplo, “Rituales Amerindios” podría presentarse como una obra atractiva, conceptualmente construida sobre temas del pasado de los pueblos de América. Pero para un Latinoamericano la obra podría interpelar en el oyente amplios campos de su identidad o, al menos, de su percepción respecto de la concepción del pasado prehispánico y, sobre todo, de su latencia en los escenarios sociales contemporáneos.

En líneas generales el folklore imaginario debe responder a una idea de honestidad en tanto se sincroniza con pulsiones subyacentes de una identidad que, más allá de manifestarse en el interés del compositor por temas aparentemente “nacionales”, “populares” o “folklóricos”, y su incorporación experimental a nuevas corrientes formales y conceptuales de la música, aparece vigorosamente en la imposibilidad de desaprensión y en la actualización continua e irrenunciable de todos los elementos que componen la dimensión ideológica, intelectual y discursiva del creador.

En otras palabras, el folklore imaginario, en tanto propuesta estética de hibridación de contenidos sonoros identitarios, responde a un compromiso del sujeto creador no con los temas superficiales (manifestados en disposiciones formales y estilísticas concretas), sino con la significación cultural, histórica y social incrustada en su naturaleza o “genética” cultural. El folklore imaginario funcionará, entonces, como la gramática identitaria sobre la cual el creador enuncia, construye y articula múltiples tipos de discursos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. (2004). *Teoría Estética. Obra completa*, 7. Ediciones Akal, S.A. Madrid.

Annoni, D. (2004). *Música y transdisciplinariedad. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología*. Universidad de Chile. Santiago de Chile.

Béhague, G. (1983). *La música en América Latina (una introducción)*. Monte Ávila Editores, C.A. Caracas.

Carpentier, A. (1990). *Del folklorismo musical. Obras completas. Ensayos. Siglo XXI editores*. México.

Stuckenschmidt, H. (1960). *La música del siglo XX. (Musik des 20. Jahrhunderts)*. Ediciones Guadarrama, S.A. Madrid.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Benzecry, E. (s/f). *Comentarios*. Recuperado el 10 de abril de 2013 del sitio web del compositor: <http://estebanbenzecry.com>

\_\_\_\_\_. (2008). *Colores de la Cruz del Sur [Música impresa]: para orquesta*. Edición digital de Filarmónika. Disponible en: <http://filarmonika.com/pdf/Colores-Score.pdf>

Corral, S. (2010). *Música y mercadotecnia (II)*. Revista Mundo Clásico.com. Disponible en: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=7b59e1d8-8705-4979-af42-20ab28dc7965>

Fernández, G. (2012). *Escenografías sonoras*. Revista Enie. Disponible en: [http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/musica/Escenografias-sonoras\\_0\\_745125524.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/musica/Escenografias-sonoras_0_745125524.html)

Kohan, P. (2012). *La música de Esteban Benzecry, en grandes manos*. Diario La Nación. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1485672-la-musica-de-esteban-benzecry-en-grandes-manos>

Paz, O. (1995). *El ritmo*. Antología del Ensayo. Recuperado el 25 de marzo de 2013 del sitio web de Proyecto Ensayo Hispánico. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz4.htm>

Orrego S. J. (2011). *Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo*. Revista Musical Chilena, 1993. Disponible en: <http://www.revistamusical-chilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/13955/14255>

Traba, M. (1979). *Artes plásticas latinoamericanas: La tradición de lo nacional*. Revista Hispamérica, Año 8, No. 23/24, pp. 43-69. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20541753>



Tumi. Autor del vector: Aroas



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



# UNIVERSALIA

---

## MÚSICAS

Revista disponible para descarga en:  
[www.fcves.org.ve](http://www.fcves.org.ve)

Todos los artículos contenidos en esta revista están protegidos por una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported

