

CATÁ LOGO 2021

Diplomatura en Músicas en Territorio.
Experimentación, mediación
y gestión musical.



**ARTES
MUSICALES Y SONORAS**

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

Rectora
SANDRA TORLUCCI

Vicerrectora
DIANA PIAZZA

Decana Departamento de Artes Musicales y Sonoras
CRISTINA VÁZQUEZ

*Diplomatura en Músicas en Territorio.
Experimentación, mediación y gestión musical.*

Directora
MG. VICTORIA GANDINI

Coordinadora Académica
LIC. JULIA TEALDI

Coordinadora
LIC. BELÉN NÚÑEZ

Equipo docente cohorte 2021

Carmen Balieron, Nora Sarmoria, Juan Cerono, Juan Ibarlucía, Martín Liut, Laura Nevole, Pablo Semán, Guadalupe Gallo, Valeria Atela, Marcela Méndez, Rosario Lucsole, Romina Sánchez Salina, Cecilia Maneiro, Diego Tejerina, Colectivo The Walking Conurban, Lux Valladolid, Colectivo Territorio Tolosa, Julio Calvo, Anahí Mariluan, Rosario Haddad, Aymara Choque, José Lavallol, Lautaro Merzari, Martín Fraile, Andrea Mamondes, Azucena Losana.



Prólogo

Para crear hay que creer.

CARMEN BALIERO

AL MOMENTO DE DISEÑAR esta diplomatura lo primero que nos preguntamos fue de qué manera convendría abordar la música. ¿Convendría abordarla desde sus componentes intrínsecos? ¿Existe tal cosa? ¿Convendría abordarla en su existencia situada en infinitos y cambiantes entornos sociales? ¿O mejor en la tensión entre el instrumentalismo en el que la ubican las políticas públicas y su valor público? Es decir, la (falsa y antigua) dicotomía sobre si la música tiene que servir para hacer del mundo un lugar mejor o si no tiene que servir para nada.

Frente a tal complejidad nuestra vía de escape fue abrazarnos a los supuestos de la pragmática para esquivar falsos dualismos en los que de un lado quedaría la música, como cosa autónoma pero inerte, y del otro, la música como signo social puro¹. La alternativa fue involucrarnos en un universo de mediaciones y vinculaciones en el que la música siempre es vivencia, es decir, una unidad funcional básica en el proceso de formación y desarrollo de la subjetividad. Una unidad que habilita una manera de interpretar, valorar y otorgar sentido a la realidad, a la vez que refleja y modifica aspectos socioculturales y personales, incorporando integradamente pares como mental-corporal, intelecto-afecto, individual-social.

Con estas ideas en juego, la apuesta fue a generar un espacio de formación que propusiera una mirada profundamente curiosa y metódica para que cada estudiante y cada docente pudiera hacerse cargo de su búsqueda personal a la vez que investigar el modo en que esa búsqueda siempre se inscribe en tramas colectivas, más o menos evidentes. Esto implica adherir a un modelo de formación que promueva que cada quien pueda sintetizar un método, porque sin método no hay acción real. Hay explosión. Hay incinerarnos en el día cotidiano. Hay maltrato de nuestra creatividad. Sintetizar un método propio implica investigar e investigarnos, leer nuestros procesos en detalle con rigurosidad y

1. Hennion, A. Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, nº 34, v. XVII, 2010. ISSN: 1134-3478; páginas 25-33

honestidad. Sintetizar hallazgos y carencias. Pedir y compartir.

En este tipo de procesos lo que se busca es que “las operaciones de lectura no produzcan capturas de sentido, sino que abran o posibiliten el despliegue de las multiplicidades en juego en una situación”². Esto quiere decir que un proceso de formación artística es insuficiente cuando se limita a la transferencia de información y, por el contrario, es poderoso cuando invita a una participación lúdica y comprometida.

Luego de ocho meses de trabajo en este laboratorio extendido que es la diplomatura, este catálogo es la expresión de que la trama compleja que se arma a partir de cuarenta procesos de investigación personal puede resultar en un producto coherente, creando un collage diverso e ideológico en el que la música de una feria medieval coexiste integradamente con la música en hospitales; en el que el sonido de un arroyo entubado tiene que ver con la gestión innovadora de un centro cultural histórico de una localidad rural de la provincia de Buenos Aires.

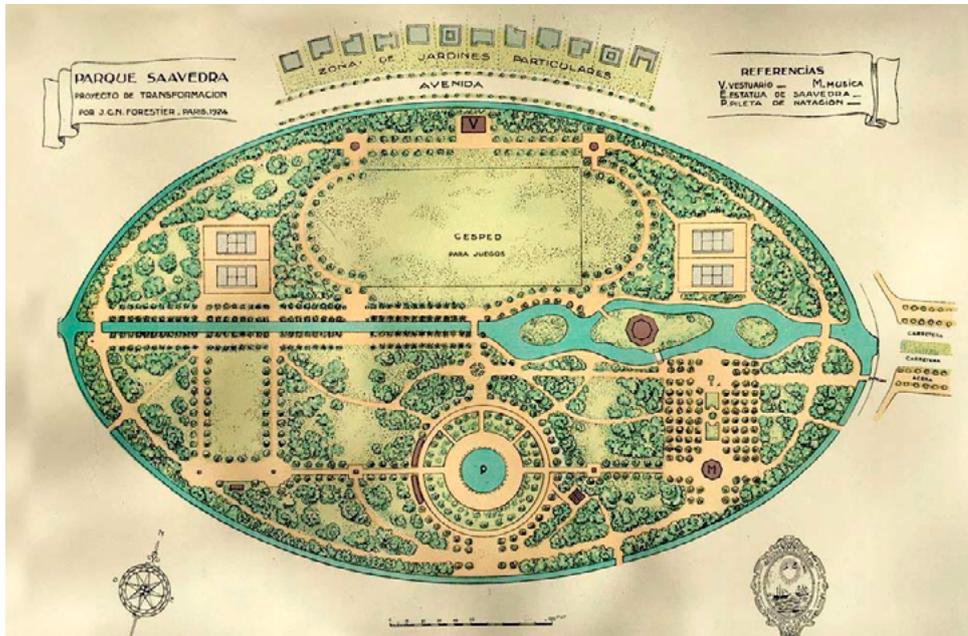
Para conocer los proyectos que lo integran proponemos un recorrido (tan arbitrario como necesario) ordenado en las siguientes categorías: sitios específicos, desarrollo local, contextos de encierro, identidades, música y salud, producción colectiva, canciones y educación.

Por último, este catálogo es nuestra oportunidad para compartir con ustedes esta perspectiva atravesada por la hiperpolítica del hombre creado por el hombre —un hombre del lenguaje, un hombre del discurso, un hombre del relato— desde donde cabe preguntarse: ¿Dónde hay vida? ¿Qué vida vale? ¿Y qué tiene que ver la música con todo esto?

MG. VICTORIA GANDINI
Directora
Diplomatura en Músicas en Territorio

2. Fernández, A.M. Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades. Ed. Biblos. Buenos Aires

SI
TIOS
ESPE
CÍFI
COS



El fantasma del Parque Saavedra

Sonidos inaudibles en la ciudad
de Bs. As. o el sonido de los arroyos.

CRIS BERGONZELLI

“Los habitantes de un territorio nunca deja de borrar y de volver
a escribir en el viejo libro de los suelos”.

ANDRÉ CORBOZ

“Sin ser capaz de escribir una historia sólida, el que escucha acce-
de al desfasaje del tiempo”.

DAVID TOOP

LAS CIUDADES MODERNAS ESTÁN atravesadas por arroyos. “Son las aguas las que hacen a la ciudad” (Plinio el Viejo, Siglo I d.C.). Hoy en día la mayor parte de estos arroyos son subterráneos y están entubados. No los vemos, no los escuchamos, no recordamos que aún siguen allí entre las múltiples capas de la gran ciudad que ha sido reescrita como un palimpsesto una y otra vez. Una ciudad preparada para circular, para producir, para acelerar, para expandirse pero no tanto para detenerse, escuchar o contemplar. Sin embargo, una ciudad que deja entrever y “entreoir” los vestigios de su vida pasada o de las ausencias que también la conforman.

El parque Saavedra es uno de los parques más antiguos de la Ciudad de Buenos Aires. Hasta comienzos del siglo XX el arroyo Medrano atravesaba el parque a cielo abierto, siguiendo por la actual calle García del Río hasta llegar al Río de la Plata. Hoy este arroyo está entubado y soterrado. Dicen algunos vecinxs que a veces su murmullo puede escucharse en los alrededores cuando la actividad en la superficie se adormece, pero habitualmente su sonido subyace bajo múltiples actividades y situaciones sonoras que ocurren en el parque. En este sentido, dice André Corboz “el territorio, lleno de huellas (...) se parece más a un palimpsesto”.

Traer a la superficie ese sonido que subyace de manera casi fantasmagórica implica poner en evidencia que el territorio se extiende más allá, siempre diferente a lo que sabemos de él, a lo que vemos de él, a lo que queremos de él y también, en este caso, a lo que escuchamos de él. Implica preguntarnos qué sucede con los sonidos inaudibles o los microruidos, esos que no logramos escuchar y que seguramente habitan en las texturas de los objetos, de los materiales, de los seres vivos o de la naturaleza; preguntarnos hasta qué punto son parte de la sonoridad del entorno, de las comunidades y sus resonancias por más que sean imperceptibles en muchas ocasiones.



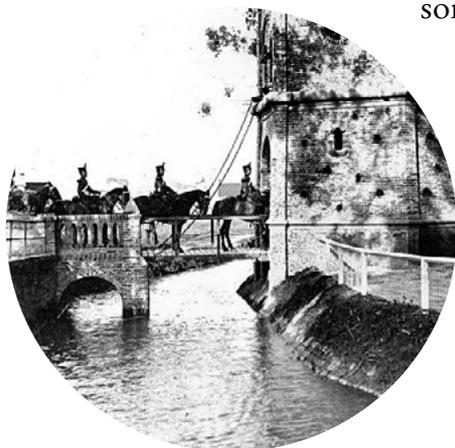
Estas preguntas invitan a pensar acerca de la condición del sonido: su materialidad a partir de una alcantarilla, el agua que corre por debajo, los peces, los desechos, un conducto de cemento y las vibraciones de la gran ciudad, pero al mismo tiempo pensar su condición efímera, transitoria e inaprensible. Es por eso por lo que para David Toop el sonido es una ausencia presente o una presencia ausente que pone en evidencia sobre todo el carácter espectral del mismo y tiene una relación con lo irracional e inexplicable. Quien escucha es una especie de médium que se conecta con aquello que subyace a las formas del mundo.

Valorar la escucha en una época en la que la mirada tiene una posición hegemónica es un acto casi contracultural. Implica asumir el carácter ambiguo y transitorio del sonido, su condición de ser y desaparecer, condición perfecta para hablar de un fantasma. “En muchas circunstancias, el sonido y el silencio

son siniestros. Eso puede ser porque vivimos en una cultura centrada en la visión: el sonido se nos presenta perturbadoramente intangible, indescifrable o inexplicable en comparación a lo que podemos ver, tocar y sostener”. (Toop, 2018)

El sonido es ausencia cautivadora, está fuera de la vista y de todo alcance. ¿Qué produjo ese sonido? ¿Quién está ahí? El sonido es vacío, miedo y asombro.

Hoy un fantasma recorre el parque. Son pocos quienes lo han visto, dicen que en las noches silenciosas se deja escuchar y si siguen sus huellas pueden llegar al lugar que habita, pero sólo para descubrir su pasado. Es el fantasma de otra ciudad posible.



Senderos de Agua

Fluir del litoral histórico

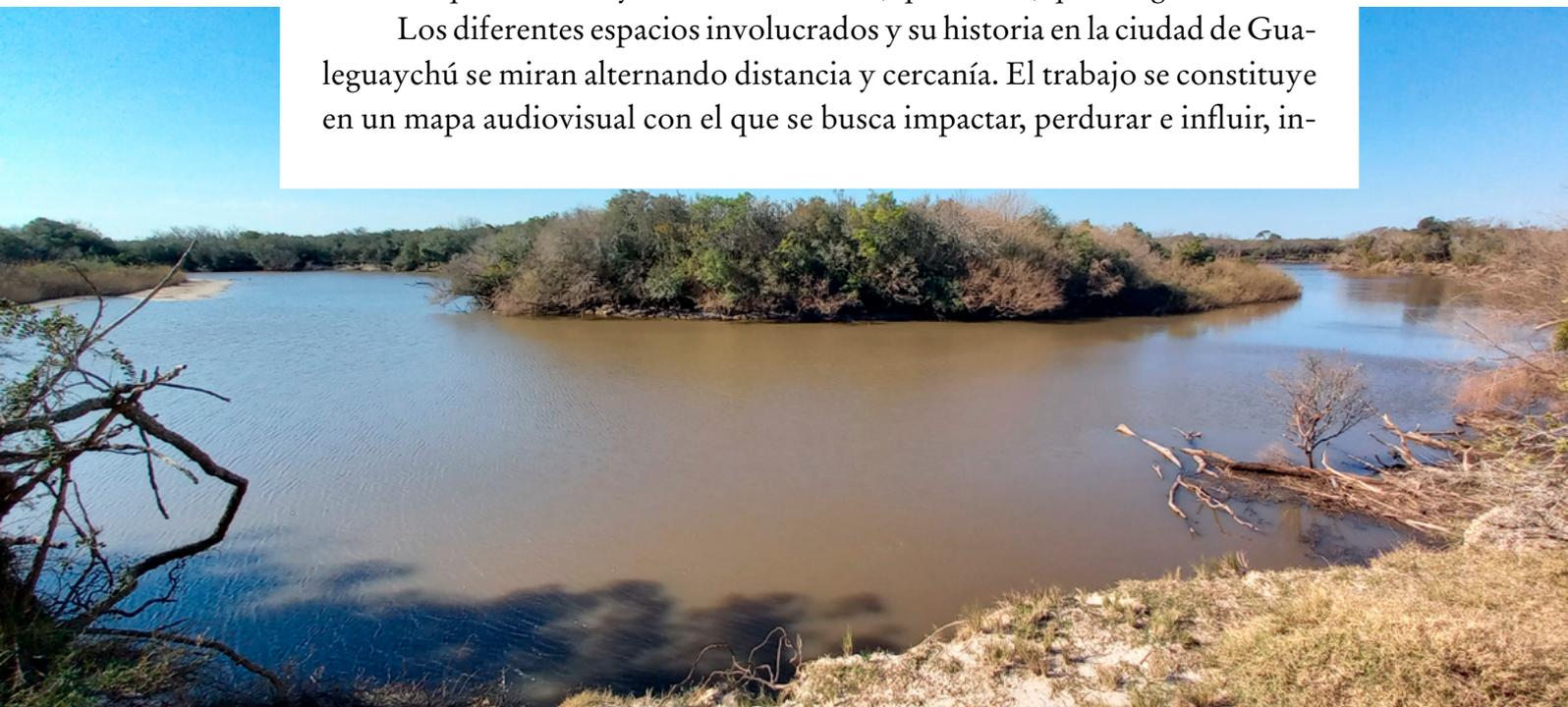
ALEJANDRO BROESE

SENDEROS DEL AGUA RETOMA y revaloriza el territorio desde una perspectiva histórica, regional y sustentable, poniendo en acto la memoria y sus implicancias en la actualidad, repensando al arte como agente de cambio, desde una lectura no ingenua de los hechos que conformaron nuestra sociedad. La memoria histórica es un ejercicio que no forma parte de lo cotidiano.

A través de instalaciones sonoras y performáticas que emergen en escenarios de la ciudad de Gualeguaychú; la música fluye, como el agua, sin avisar, guiando la memoria. Los espacios que la música habilite permiten visibilizar dimensiones de lo político e histórico de la vida y cómo lo cotidiano queda aplastado en la repetición.

El territorio es un espacio en disputa que nos interpela y nos conforma como personas, a la vez que nosotros lo conformamos. Aquí, el territorio son espacios que se tensionan a través de aspectos históricos y medioambientales. Y allí, la música es la encargada de la mediación y vinculación que aumenta y disuelve tensiones, que señala, que dirige la mirada.

Los diferentes espacios involucrados y su historia en la ciudad de Gualeguaychú se miran alternando distancia y cercanía. El trabajo se constituye en un mapa audiovisual con el que se busca impactar, perdurar e influir, in-





tegrando las actividades y poniendo en valor diferentes espacios, potenciando la propuesta de turismo cultural de la ciudad y aportando contenido regional a docentes y estudiantes.

Las intervenciones se realizan por artistas regionales, en una apuesta a consolidar una identidad local que se nutre de la revalorización del patrimonio y los espacios naturales. Los materiales audiovisuales que se generan a partir de las distintas intervenciones funcionan como una serie que se proyecta al infinito en una lógica colaborativa y se acompañan siempre por un texto que contextualiza el lugar, los eventos históricos a recuperar y sus implicancias en la actualidad. La continuidad en el tiempo dará origen a un mapeo de la ciudad, atractivo para ciudadanos y turistas, potenciando la propuesta de turismo cultural de la ciudad y aportando contenido regional a docentes y estudiantes.

El valor diferencial de esta propuesta radica en la mirada íntima y transversal de la historia, el arte y el medioambiente. Su objetivo es generar una conciencia colectiva responsable, vibrante y sensible

Instagram @senderosdeagua

Ofelia a la deriva

Montaje sonoro sobre la fragilidad

JORDANA EDDI

EL ARROYO RODRÍGUEZ, EN vías de contaminación inminente. Curso de agua suburbano al nordeste de Buenos Aires. Su cauce, dragado en casi todo su recorrido, ha sufrido importantes modificaciones: rebasando los límites de la impunidad, el lecho del Rodríguez ha sido profundizado, modificándose su recorrido natural mediante la construcción de un dique de contención y se han embalsado sus aguas para crear un lago artificial en las inmediaciones de un barrio privado. Otro protagonista: el frigorífico de Gorina, primer exportador de carnes de Sudamérica arroja vísceras, tripas y desperdicios químicos.

*Espejo de agua
podrida
Medioevo en la basura
caballos ahogados en la Evelsa de la tarde.*

Ofelia a la deriva es un montaje sonoro que se convierte en una travesía por un *Medioevo distópico*, por la tarde que se escapa entre tilos centenarios de la provincia de Buenos Aires. El montaje se puebla de intertextos que enriquecen la trama y dejan una enorme libertad a quien escucha. Ofelia propone una relación íntima entre el dispositivo, lx artistx y cada oyentx/participantx creada en una caminata de audio a partir de darle *play* al reproductor de MP3. Es paisaje y sonido como universo donde se entrecruzan

**DEVUELVAN
EL ARROYO
LIMPIO
Y VIVO!**

ficción y realidad, lo privado y lo público, la sorpresa y lo cotidiano. Son misceláneas de registros conscientes e inconscientes, sensoriales, que ya hemos oído, visto, oído, degustado.

El montaje retoma la idea de la mediación como proceso de producción artística que da cuenta de la relación entre las condiciones que contextualizan el proceso artístico y la obra de arte producida. Esto se extiende a la idea de mediación musical, en la que entramados de humanos y objetos producen irreversibilidades, es decir, una vinculación irremediable.

Desde allí, el territorio se interrelaciona sin remedio en la cadena de mediaciones. Aun cuando éste sea lo menos variable del proceso de vinculación donde sucede la música, es también un elemento que varía con la música, que se crea con ella. Son las prácticas, en sí mismas, las que construyen el territorio; la producción de una territorialidad de la experiencia.

(Se escucha)

*Precioso vergel germinado sobre el estiércol
sobre los capitales de Frigorina,
deshechos de especulaciones y feedlot
que flotan evidentes
en el cauce deslucido del Rodríguez.*

La voz de Ofelia se cuela entre los sonidos del barrio, entre el pregón del chatarrero, en el gol que anuncia el árbitro mientras da por terminado el partido.

*Repetición discontinua del desamor
diástole platónica
pretensiosa Soberanía.*

Los paisajes son emergentes que se construyen a partir de significaciones. Es un imaginario dotado de identidad, de recuerdos y sentidos; de emociones y experiencias. El sonido es un súper poder que puede trasladarte fuera de tu cuerpo y hacerte viajar por lugares diversos.

Ofelia dialoga

La música no se encara ni se desenmascara. La música transporta de inmediato en el transporte físico de su cadencia tanto al que la ejecuta como al que la padece”

PASCAL QUIGNARD

*Ofelia camina hacia la costa agitándose de pena.
Cuelgan de sus trenzas bífidas serpientes plateadas
se enroscan entre sus cabellos de cobre,
entre el desequilibrio y la Fatalidad.*



Se encuentran junto al lugar al que escogieron llegar. La distancia que los separa de éste es incalculable. Puede ser tan solo la del ancho de una calle o puede estar a un mundo de distancia. El sitio ha perdido lo que lo convertía en un destino. Ha perdido su territorio de experiencia.

JOHN BERGER

Bienaventuradx en la proeza de la percepción, todo se nos volverá frágil; el agua, el paso del tiempo, el deterioro del entorno natural, la humanidad, el abandono... Seremos testigxs de la tragedia.

*Una cabeza de perro
aúlla los peores designios.
Lobo doméstico de Dinamarca,
guardián de los amplios jardines,
de los barrancos,
del basural devenido en arroyo.*

Quizá se trata de construir nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que irá a buscar en nosotros lo que por tanto tiempo hemos plagiado de los otros. Ya no lo exótico sino lo endógeno. Interrogar lo que parece tan natural que ya olvidamos su origen. Quisiéramos volver a encontrar algo del asombro que sentían Julio Verne y sus lectores ante un aparato capaz de reproducir y transportar los sonidos. Porque este asombro existió, y otros más, y éstos fueron los que nos modelaron

GEORGES PEREC

Se cuele un coralito violeta entre las ramas del Eucaliptus.
Lilas, bignonias, pasionarias:
un verdadero compendio de botánica.

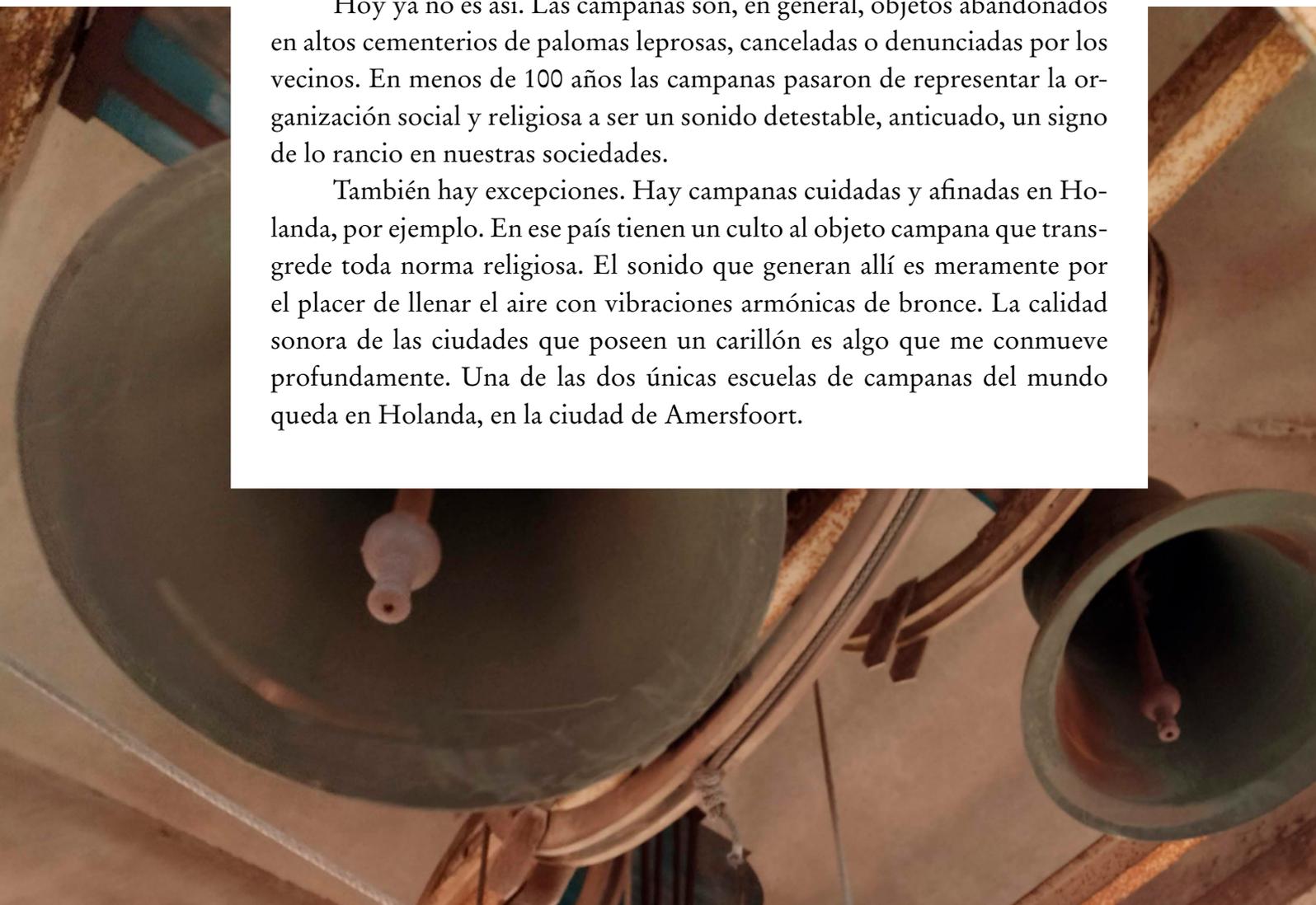
Taller y concierto de campanas

FEDERICO ORIO

EL BRONCE LLAMA, FASCINA a los humanos desde hace milenios, decora nuestras casas y templos. También los cuerpos se adornan con este metal. Esta es una aleación que ha sido históricamente utilizada para la confección de objetos sagrados o de gran relevancia en las sociedades, tal es el origen de las campanas. Primero a modo de cascabel para rituales sagrados hasta la edad media donde se convirtió en signum y creció en altura, peso y sonoridad. Se volvió un medio de organización social y según la liturgia representó la voz de Dios en la tierra.

Hoy ya no es así. Las campanas son, en general, objetos abandonados en altos cementerios de palomas leprosas, canceladas o denunciadas por los vecinos. En menos de 100 años las campanas pasaron de representar la organización social y religiosa a ser un sonido detestable, anticuado, un signo de lo rancio en nuestras sociedades.

También hay excepciones. Hay campanas cuidadas y afinadas en Holanda, por ejemplo. En ese país tienen un culto al objeto campana que transgrede toda norma religiosa. El sonido que generan allí es meramente por el placer de llenar el aire con vibraciones armónicas de bronce. La calidad sonora de las ciudades que poseen un carillón es algo que me conmueve profundamente. Una de las dos únicas escuelas de campanas del mundo queda en Holanda, en la ciudad de Amersfoort.





El taller y concierto de campanas es una propuesta en movimiento que resulta de once años de investigación y formación por campanarios del país y otros lugares del mundo. Es una invitación a ser quien habita un territorio reservado para figuras anónimas que tuvieron a su cargo algunas de las comunicaciones más importantes: la muerte, los festejos patronales, los incendios, estados de sitio, casamientos, ritos religiosos.

Esta propuesta revitaliza la mirada sobre el oficio. Aquí no hay una distancia entre el aprender y el hacer. El taller se proyecta necesariamente en el encuentro, en el evento concierto donde la llamada ocurre, pero es una llamada polisémica. Hay una convocatoria a músicxs locales. Las técnicas para abordar el toque de las campanas son facilitadas a través de un entrenamiento corto pero intensivo. Lxs músicxs locales se prestan a la experiencia ganando nuevas ideas y un enfoque original para sus próximos trabajos. Los fieles de la iglesia y la comunidad en general ganan un concierto único por medio de la perspectiva original que brinda la campanología.

Se trata de aprender a la vez que se conoce el instrumento y el lugar. El asistente encuentra una reflexión propia sobre la intervención sonora. Se utilizan técnicas corporales para preparar a los campaneros. Al estilo de los conciertos centroeuropeos, se le asigna una campana y se le enseñan diferentes golpes y llamadas. Se establece una partitura en base a lo trabajado y se realiza un concierto abierto a la comunidad.

Los conciertos de campanas son intervenciones sonoras en el corazón de la sociedad. Muestran el sonido de las campanas desde la organización musical de los elementos y trocan el significado litúrgico o de función ciudadana por uno artístico.

Busca revisitarse el sentido asignado a las campanas desde hace siglos, proponiendo un sentido artístico y musical y revalorizando el patrimonio cultural tangible e intangible. El objetivo es realizar un concierto basado en la reverberación y el eco que genera el sonido de las campanas al dialogar con la arquitectura circundante, generando una instancia transformadora de la realidad a través del sonido de las campanas.

Este proyecto es, finalmente, un llamado a combatir la polución sonora de las ciudades por medio de una intervención estrictamente auditiva, vibrante y de frecuencias abrazadoras.



Hacia una pluralidad en el quehacer teatral

La música es desde donde partir

GABRIELA PECKAITIS

ESTE TRABAJO ES UN punto de confluencia de las distintas disciplinas en las que me desenvuelvo como artista y docente: soy pintora, escenógrafa e investigadora teatral. Vivo en Berlín hace años. En esta ciudad comencé un proceso de exploración sobre el contenido sonoro dentro de las artes performáticas. Fue también en Berlín donde me surgió el deseo de realizar un colectivo de teatro ambulante con artistas de la música, un teatro pensado para espacios públicos, que tenga a lo musical como su lenguaje primordial.

Este proyecto teatral tiene como objetivo principal abordar la relación entre identidad y territorio a partir de la percusión corporal, entendiéndola como una herramienta de investigación sobre las impresiones que se nos estampan en un cuerpo que se desplaza diariamente entre el territorio artificial-mecanizado (ciudad) y el natural-orgánico (seres vivos, materia viva).

A través de la Diplomatura comencé a realizar un abordaje identitario-musical para incluirlo en mi investigación teatral activa. Mediante las reflexiones sobre el desgarró que experimenté viviendo varios años en otro continente y el conflicto identitario desde lo cultural y social que debí afrontar en el nuevo territorio, fue que posicioné mi quehacer artístico en torno a la temática de la identidad individual y colectiva.

Comencé por enfocarme en el cuerpo como territorio construido y en construcción, moldeado a partir de las improntas que dejan los espacios transitados y experimentados. Esta relación entre cuerpo, entorno y musicalidad desembocó en una serie de exploraciones sobre la integración de la propia identidad dentro de un grupo social determinado, con una cultura y maneras de

convivencia distintas a la mía. Recordé cuando Atahualpa Yupanqui, refiriéndose a la esencia de la guitarra como instrumento musical, explica que es en la madera donde permanecen los cantos de los pájaros que habitaron esa madera que alguna vez fue árbol. Del mismo modo, el cuerpo y las individualidades se van construyendo también desde las vibraciones sonoras, es decir, con las músicas y sonoridades que habitan nuestro día a día.

El hecho de crear música desde mi singularidad, dentro de un grupo humano de proveniencias muy disímiles, experimentando la plenitud corporal desde el disfrute de verme construida a través de toda esa belleza y voluptuosidad que eran las expresiones iluminadas de los integrantes y el paisaje arbolado de los parques de Berlín, me dejó una gran impresión y marcó el rumbo hacia donde quiero dirigir mi quehacer teatral: la creación grupal a partir de la musicalidad mediante la búsqueda de una consolidación de las relaciones entre entorno cotidiano y percepciones corporal-sensoriales

Por esto, La Música como lenguaje teatral. Hacia una pluralidad en el quehacer teatral tiene como búsqueda principal el uso de la música como



lenguaje inclusivo. Mediante la utilización de la percusión corporal cómo puente habilitador para lograr una conexión/comunicación entre grupos sociales heterogéneos apuesto a la pluralidad.

El taller está dirigido especialmente a personas en edad escolar y concebido como taller de teatro para ser realizado en instituciones escolares, centros culturales y clubes de barrio y tiene como ejes principales: a) el reconocimiento del territorio físico habitado (arquitecturas, animales, vegetación local) y sonoro; b) la creación conjunta a partir de las sonoridades reconocidas y las impresiones físicas adquiridas, de la práctica de la percusión corporal y de musicalidades creadas con objetos de uso cotidiano, devenidos en instrumentos musicales; c) la creación de una obra de teatro ambulante a partir de la investigación de la historia (mitologías antiguas) del territorio en donde la misma será realizada.

Esta investigación será la base desde donde estará concebido tanto el argumento de la obra como sus personajes y acciones; pensados para realizarse en distintos espacios públicos de la región, con el afán de intervenirlos.





Panel Sonar

Energía musical lúdica y transformadora para intervención sonora en el espacio público.

CAMILO RIET

PANEL SONAR ES UN panel sonoro itinerante pensado para habitar las plazas de Posadas, provincia de Misiones. Surge de una búsqueda vital por generar espacios públicos donde compartir la energía musical transformadora, liberadora, lúdica, emocional. Los paneles resuenan con las ideas de Nelly Richard sobre “lo político en el arte”, ideas que rechazan una correspondencia compuesta y dispuesta entre forma y contenido para interrogar las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Los objetos dispuestos en el panel están ahí con el deseo de generar una “fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada.” (Richard, 2009). Los paneles son también una evocación de los Bonsái Drums de Fernando “Cachimbo” Rodríguez.

En cada detalle del trabajo se articulan búsquedas e intereses diversos de manera orgánica: por un lado, la exploración y experimentación sonora/musical con objetos cotidianos/reciclables y objetos de la naturaleza; por otro lado, las infancias y, en tercer lugar, el activismo a través de la intervención del espacio público y la posibilidad de habilitar y construir territorios donde la música oficie de mediadora para el encuentro, el juego, la creación y la exploración, irrumpiendo en el común cotidiano del transitar en el espacio público.

Los paneles integran sonidos reciclados y naturales, sonidos que persisten, que se transforman, que cohabitan y colaboran. Las imágenes acumuladas durante un año de viaje encuentran un punto de reposo en los objetos que con-

forman el panel: materiales reciclables como latas, botellas de plástico, tapas de botellas y de latas y elementos naturales de la región, como takuaras, vainas de semillas, semillas, ramas de árboles.

En este trabajo las experiencias encuentran un lugar donde confluir. Durante el 2019, junto a mi compañera Paloma, emprendimos un viaje por algunas provincias de Argentina con nuestro proyecto [Giranda](#). De manera autogestiva recorrimos distintas ciudades y pueblos compartiendo talleres de música y expresión corporal para infancias, talleres de construcción de instrumentos con materiales reciclados, conciertos lúdicos musicales y capacitaciones docentes, haciendo circular actividades artísticas y culturales en rincones donde ciertas propuestas no llegan con tanta frecuencia. Una manera de poner el cuerpo en distintos territorios, que conocimos y con los cuales nos compartimos a través de la música como mediadora.

La elección de los objetos es una invitación a renovar la mirada sobre lo cotidiano. ¿Cómo suenan los objetos que nos rodean todos los días? ¿Cómo suenan los objetos que provienen de la naturaleza? Desde ese lugar se busca aportar un grano de arena a la reflexión-acción sobre la conciencia ambiental y en la posibilidad de resignificar los usos de diversos elementos, dándoles valor y fomentando su respeto y cuidado.

Panel Sonar es un recordatorio de que el arte tiene su lugar en las calles, que es ahí donde nos hace sentir vivos. Que el arte es generador de espacios de libertad, es posibilidad de construcción colectiva, de espacio vincular y de alojamiento.



Territorio y sonido

Un acercamiento a la deconstrucción del imaginario sonoro en diferentes espacios de una ciudad.

FRANCISCO EDUARDO SALTO URGILÉS

TERRITORIO Y SONIDO ES una serie de intervenciones sonoras performáticas con las que se nos interpela a la escucha activa, a preguntarnos sobre la importancia del sonido para el desarrollo de los seres humanos. La serie de intervenciones está basada en una idea de territorio que trasciende una concepción material: se trata de un territorio pensado y observado desde la escucha, el sonido y las cualidades de las distintas esferas sonoras.

Cada una de las performances se propone sacar al músico de la zona de confort generada por los dispositivos tradicionales y confrontarlo con distintos territorios donde el sonido juega un papel valioso y, en la mayoría de los casos, ignorado. En este proyecto el músico es un chamán del sonido que busca transformar los espacios y llamar la atención de la sociedad, fuera de los escenarios y más cerca de las personas en su cotidianidad.

Luego de un largo proceso de investigación que analiza la relación entre sonido y territorio y se busca comprender cómo pueden producir distintos imaginarios sonoros mediante la interacción que mantienen, las intervenciones emergen en seis entornos muy distintos entre sí:

El parque. El lugar donde las personas convergen y comparten. En este espacio sí suelen encontrarse presentaciones musicales, por lo que la intervención consiste en una exploración y experimentación sonora con objetos y con la infraestructura que hay en el espacio: rejas, gradas, estatuas, sillas, etc. La pregunta que guía la performance: ¿De qué manera transformamos un espacio a través de una escucha no convencional?



El mercado. El lugar de convergencia masiva donde asisten semanalmente muchísimas personas y donde la polución sonora es muy elevada. La intervención consiste en una improvisación con saxofón y guitarra que se organiza en pequeñas músicas que intercalan lenguajes tradicionales y experimentales. La pregunta que guía la performance: ¿Cómo podemos captar a través del sonido la atención de las personas y a la vez reducir el alto nivel de polución sonora en el espacio?

La estación de buses. El lugar donde los sonidos predominantes son las bocinas de los autos y el sonido de los buses al arrancar. La performance es una interpretación improvisada con charango, bombo y voz, pero la línea de esta improvisación estará marcada por las sonoridades que predominan en este territorio: bocinas de auto, servicios de taxi, sonidos del caminar de personas. Al ser un formato pequeño se puede interpretar con facilidad en este lugar que diariamente es concurrido por personas de paso. La pregunta que guía la performance: ¿De qué manera se puede integrar una sonoridad específica de un lugar a una interpretación musical y enriquecerla?

El cementerio. El lugar fúnebre que está mayormente ocupado por el silencio. La intervención en este espacio es llevada a cabo por un violoncelo que maneja líneas melódicas cortas que juegan con el silencio y el espectro energético del espacio. La pregunta que guía la performance: ¿Cuál es la función del silencio en un territorio y cómo el músico puede usar este recurso para transformar el imaginario sonoro del espacio?

La entrada de un colegio. El lugar donde el ingreso a clases es, en general, matutino y en la mayor parte de los casos las y los estudiantes llegan fastidiados por el hecho de despertar temprano cada día durante años. La intervención incluye una guitarra eléctrica acompañada de cajón y un bajo. Se interpretará un repertorio fuerte y acelerado con la intención de despertar y levantar el ánimo a las y los estudiantes. La pregunta que guía la performance: ¿Cómo podemos transformar, desde el sonido, la energía de una persona al momento que converge a un territorio?

El banco. El lugar que mueve dinero y está totalmente regulado y controlado cautelosamente. El ambiente sonoro de estos lugares es por lo general apagado y aburrido. La performance consiste en una interpretación improvisada de palla y rondador por dos músicos. La pregunta que guía la performance: ¿Cómo transformar un espacio que no está destinado a ser territorio de interpretación musical a través de un performance?

Las esferas sonoras por explorar son infinitas. Cada territorio posee una riqueza sonora única y valiosa. Vivimos rodeados de universos sonoros que se presentan desde nuestra casa hasta nuestro barrio, la ciudad y cada espacio existente. Hay que prestarle mayor atención a esta dimensión sonora. ¿Nos podemos imaginar de cuántas esferas están constituidas las ciudades, las regiones, los continentes y cada territorio existente? Para responder esta pregunta es necesario que como músicos, como artistas sonoros, nos apropiemos de los espacios, para transformarlos y transformar la escucha diaria de los millones de seres vivos en el territorio. Esto es lo que busco con mi trabajo.

“La cosa no es adentro, es afuera.
Y es en la calle. Hay que salir”.
COLECTIVO TERRITORIO TOLOSA

DE
SA
RRO
LLO
LO
CAL



1er Festival Patagónico de Guitarras del IUPA

SALOMÉ GUEVARA

ESTE PROYECTO HOMENAJEA Y promueve la guitarra mediante un festival artístico, en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes, IUPA (Fiske Menuco, Río Negro). Símbolo que en nuestro territorio tiene una extensa y valiosa tradición ya que en la universidad el estudio de la guitarra alcanza aproximadamente el 25% del alumnado del Departamento de Música, es por ello necesario generar un espacio que fomente el fin último del estudiante artista formado como guitarrista: lograr hacer la experiencia de concierto en un festival, con una gran diversidad de ritmos y géneros musicales, que van desde la música antigua hasta la música de vanguardia contemporánea electrónica, rompiendo con la tradición de que el repertorio de examen termine solo en un final de la carrera de grado.

El Festival patagónico de guitarras interpela a la cultura como objeto de mediación, generando lazos entre los guitarristas del IUPA y de la ciudad rionegrina, difundiendo el repertorio abordado en las carreras de Profesorado e Intérprete de guitarra.

También invita en sus distintos roles a los participantes a pensar la gestión colectivamente, según las necesidades específicas del territorio en el que se trabaja; a co-crear un espacio estable para la guitarra; a adquirir pluralidad de maneras de abordar un trabajo guitarrístico que concluyan en la consolidación de nuevos territorios sonoros.

Durante este ciclo de música habrá ensambles de guitarras de Mendoza y Buenos Aires, charlas de mujeres luthieres de guitarras clásicas, conciertos performáticos de música de guitarra y cinta y medios electrónicos, concertistas solistas de renombre nacional que ofrecerán charlas y clases además de conciertos.

La metodología del festival propone una vasta formación abarcativa y un abordaje comunitario estructurado desde la sinergia de procesos personales, grupales y colectivos. Busca generar una innovación en la tradición de festivales, incorporando actividades en entornos diversos y comunitarios como luga-

res de claustro, cárceles, el hospital regional, el hogar de ancianos y entidades que involucren la salud, entre otros.

Otra faceta de innovación será dedicar un día a las mujeres en la guitarra donde todas las actividades serán especialmente dedicadas y trabajadas a partir de homenajes y trabajos específicos de mujeres guitarristas, quienes fueron las más silenciadas a lo largo de la historia de la guitarra.

Como paso previo al festival se han generado distintas iniciativas. Junto a APASIDO (Asociación Civil Patagónica de Síndrome de Down) se realizó una actividad con música en vivo a cargo de Cristina Bergonzelli y Salomé Guevara. Durante la actividad de carácter didáctico-pedagógica les integrantes de APASIDO hicieron preguntas en relación a la actividad laboral artística y a la formación musical de las guitarristas.

Otro paso previo para el festival fue la organización durante el año 2021 de un ciclo de conciertos simultáneos en los distintos cafés de la ciudad de Fiske Menuco.



Otra cultura es posible

Proyecto de gestión del Espacio Cultural Crear de Pigüé

MARINA HERNÁNDEZ

NACÍ EN BALVANERA, CIUDAD de Buenos Aires, en el año 1977. Desde pequeña experimenté habituales migraciones barriales, contemplando como el viento inéditos entornos. La pregunta en ese entonces era: ¿Cómo sería habitar siempre en el mismo lugar?

Sin embargo, en 2008, cuando ya el maestro Piazzolla me había capturado en un mundo de bellísima porteñidad, tomé la decisión de modificar el rumbo mudándome a 600 km de Buenos Aires, a una preciosa ciudad serrana que parece sacada de un cuento: Pigüé.

Aquí me encontré con la posibilidad de ser colaboradora del espacio cultural más antiguo de la comuna: el Espacio Cultural Crear, que está ubicado en pleno centro de la ciudad, en un extraordinario y significativo edificio centenario. En su larga trayectoria se desarrollaron clases de plástica, música, literatura, obras de teatro, exposiciones, ferias, seminarios y diversos eventos artísticos.

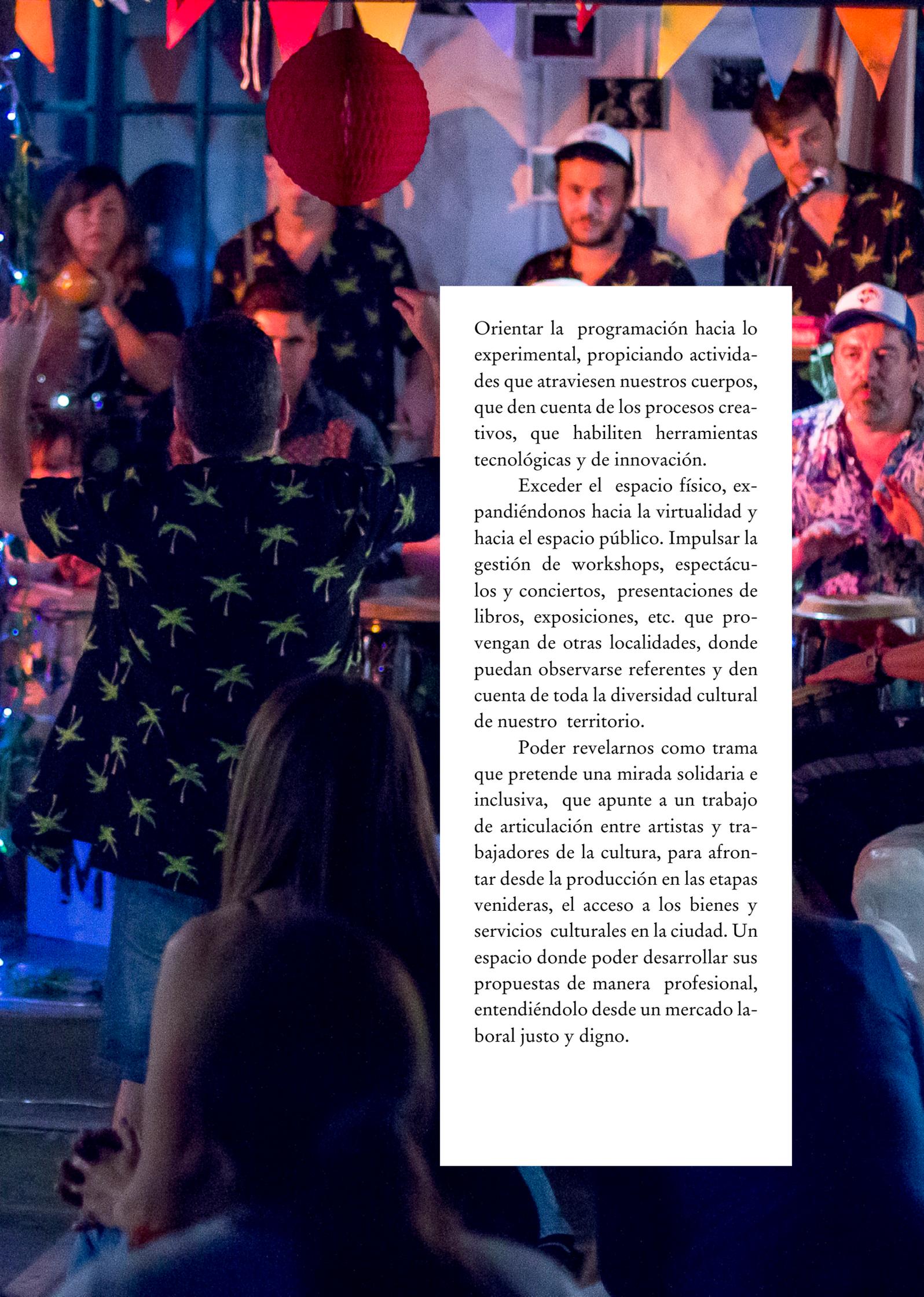
En los años recorridos creció en mí la necesidad de promover instancias de transformación institucional, con una metodología participativa donde transferir conocimientos y compartir saberes. Prácticas que permitieran pensar el arte como una manera de estar, estando; como ese instante que sensibiliza, conecta con el entorno presente, impregnado de pasado y latente de futuro.

Esa hibridez temporal es uno de los rasgos locales que busco recuperar en este proyecto, generando un espacio lúdico que convoca para adentrarse en una nueva perspectiva o sumergirse en lo imposible, revelando nuevas miradas, permitiendo repensarnos y reconocernos. Una experiencia que implica movimiento, imaginación y creatividad, que interroga, transforma realidades y que requiere de un pensamiento crítico y compromiso por estar ligado a nuestra identidad.

A group of young women are gathered in a festive setting, likely a community event or performance. They are playing large, light-colored drums. The scene is decorated with colorful bunting and string lights, creating a warm and celebratory atmosphere. The women are dressed in casual attire, and their expressions suggest they are engaged in their activity. The background shows a window and some draped fabric, adding to the indoor or semi-outdoor setting.

Otra cultura es posible hace alusión a la necesidad de visibilizar este sentipensar respecto a los modelos de producción y de organización cultural local; a la necesidad de sentar un posicionamiento hacia el arte colaborativo, con prácticas territoriales que brinden la posibilidad de producir vínculos y aspirar a territorios sonoros donde las músicas representen su enorme diversidad. Esta diversidad incluye la tensión entre las tradiciones y las nuevas tecnologías, las metamorfosis de los mercados y los circuitos de la música.

La democratización del arte desde la gestión cultural para un sitio específico es el objetivo de este proyecto que centra su mirada en producir mediaciones para lograr una programación que conlleve procesos dinámicos, de interacción, de fusión disciplinar y cohesión social. Se busca promover la incorporación de propuestas artísticas que hasta el momento no han circulado por el espacio, aspirando a que la comunidad pueda capacitarse, distenderse y disfrutar del encuentro.



Orientar la programación hacia lo experimental, propiciando actividades que atraviesen nuestros cuerpos, que den cuenta de los procesos creativos, que habiliten herramientas tecnológicas y de innovación.

Exceder el espacio físico, expandiéndonos hacia la virtualidad y hacia el espacio público. Impulsar la gestión de workshops, espectáculos y conciertos, presentaciones de libros, exposiciones, etc. que provengan de otras localidades, donde puedan observarse referentes y den cuenta de toda la diversidad cultural de nuestro territorio.

Poder revelarnos como trama que pretende una mirada solidaria e inclusiva, que apunte a un trabajo de articulación entre artistas y trabajadores de la cultura, para afrontar desde la producción en las etapas venideras, el acceso a los bienes y servicios culturales en la ciudad. Un espacio donde poder desarrollar sus propuestas de manera profesional, entendiéndolo desde un mercado laboral justo y digno.



Cantos al Agua

Canciones originales de lxs activistas
por el agua en San Juan.

MATÍAS GABRIEL ROMERO

CANTOS DEL AGUA ES un trabajo colectivo de recopilación y registro audiovisual de canciones y poemas musicalizados inéditos de artistas locales de diversos estilos, géneros y culturas musicales que participan regularmente en la asamblea popular “Agüita Pura para San Juan”.

Escena 1: El 22 de marzo se conmemora en todo el mundo el “Día Internacional del Agua”. Ese día se llevó a cabo una marcha con intervención artística en el centro de la ciudad de San Juan, Argentina. La provincia atraviesa una crisis hídrica sin antecedentes y es un territorio de disputas por dicho recurso. Fue muy grato para mi observar allí, recién llegado a la provincia -luego de 12 años viviendo afuera y habiendo terminado una larga y estricta carrera en música académica- una variedad de voces y registros artísticos, a priori muy diversos, conviviendo y compartiendo escena, expresándose por un mismo causa y fin: la defensa del territorio, la defensa del agua como bien común.

Escena 2: El 30 y 31 de marzo participo de un coloquio virtual llamado “Territorios Sonoros: músicas, identidades, transformaciones”. Un concepto de uno de los expositores, Juan Ibarlucía, me quedó resonando: “La música no solo representa territorios, si no que los produce.” Me urgió entonces aplicarlo a la experiencia reciente en la asamblea ambientalista. Conceptualizar cómo los diferentes estilos musicales que generan tribus urbanas ancladas en sus propios territorios, muchas veces inconexos entre sí a pesar de compartir un territorio físico, encuentran en el *territorio asamblea ambientalista* un espacio de cohesión, interacción y colaboración y que

nuevos territorios musicales pueden surgir desde este intercambio.

Esto me dio pie a pensar y preguntarme: ¿cómo desde mi lugar de cantautor y productor y contando con ciertas herramientas para producciones audiovisuales podría generar un canal de registro y difusión de este crisol de sonidos y canciones, en su gran mayoría inéditas, que surgen de este evento y otros encuentros entre activistas?

Como conocedor de las dinámicas assemblearias supe desde un primer momento que esa pregunta iba a responderse de manera colectiva, horizontal y participativa. Empecé, entonces, una idea de proyecto enfocado a la vinculación y mediación desde una perspectiva antropológica.

El desafío es trabajar en un territorio, la asamblea ambientalista, del que soy parte, conociendo los códigos, el lenguaje, las causas y, a la vez, trascender juntos nuestros límites territoriales, es decir, las barreras endogámicas dentro de las que se mueve este arte de disidencia. Por esto, uno de nuestros objetivos principales es compartir estas producciones culturales con otros sectores de la sociedad que no suelen involucrarse con las luchas socio-ambientales. Esto implica plantearnos la música como instrumento de vinculación para lograr mutaciones en el territorio, transformaciones sociales y preguntarme (nos); ¿estoy lo suficientemente vinculado al territorio para generar esto? Las obras, elegidas colectivamente, se compilan, se producen y se publican en el canal de YouTube de la Asamblea, en redes sociales y en medios de comunicación. Todo el proceso se gestiona colectivamente y con la horizontalidad característica de este tipo de asambleas. Esto significa que cada propuesta se adapta y se transforma siguiendo las necesidades e inquietudes de lxs participantes, nutriéndose de la propia reflexión colectiva a partir de una primera experiencia, luego sistematizada en los términos y objetivos que el colectivo vaya determinando.

El colectivo mira la realidad atravesada por la crisis hídrica, y como respuesta busca fortalecer el intercambio y la colaboración artística y material entre artistas de diferentes géneros musicales que participan de la asamblea, brindando un marco para la creación de nuevas propuestas y fusiones.



CON
TEX
TOS
DE
**ENCIE
RRO**

Será pifiar hasta florecer

Espacio de formación integral (EFI)
Prácticas lúdicas y artísticas en punta de rieles,
Montevideo, Uruguay

SEBASTIÁN NABÓN

SERÁ PIFIAR HASTA FLORECER es el nombre que elegí para nombrar un proceso de sistematización de la experiencia del EFI. Desde el segundo semestre del año 2019, este EFI se viene desarrollando en la Unidad Penitenciaria N°6 de Punta de Rieles, proponiendo espacios de encuentro y construcción participativa para experimentar y problematizar sobre y desde la creación artística y diferentes prácticas corporales las experiencias lúdicas y artísticas entre docentes, estudiantes y personas privadas de libertad.

Se parte de la premisa de que la implementación y participación en estos espacios podría contribuir a experimentar formas de acción colectiva que trascienden la lógica individualista. El EFI se posiciona en este sentido como una posibilidad de aportar elementos y abordajes para profundizar en la manifestación y posicionamiento de las personas como sujetos políticos.

La metodología de trabajo se basa en la formulación, experimentación y reflexión de y sobre prácticas vivenciales en torno al cuerpo, el juego y la creación artística dentro de la modalidad de taller. Se intercalan espacios de clase y planificación en el local de la Facultad de Artes de la Universidad de la República, con el trabajo en territorio en la Unidad 6.

Como objetivos generales que atraviesan nuestras planificaciones pretendemos impulsar procesos de acción colectiva mediante encuentros de creación y formación entre personas privadas de libertad en la Unidad Penitenciaria N°6, estudiantes y docentes universitarios; reunir saberes y modalidades de trabajo de las prácticas artísticas y lúdicas para generar propuestas de trabajo interdisciplinario que propicien el encuentro participativo de los diferentes ac-

tores y el diálogo de saberes; y promover espacios de reflexión entre los diferentes participantes en los cuales se problematice sobre las prácticas realizadas dentro del marco teórico propuesto y contenidos a abordar.

Gracias al trabajo sostenido nos hemos acercado un poco más a poder entender otras realidades, otras historias y así crear juntos, inventando las técnicas necesarias para que esto suceda.

Un descubrimiento importante en base a un interés prolongado del equipo coordinador de sumar las voces de las personas privadas de libertad a las instancias de planificación fue el manejo del tiempo y su concepción en cuanto al hacer.

Todo resulta más inmediato, la planificación o el pensamiento planificado lo sentimos desde un cierto contexto como un privilegio. Existe una percepción de que no hay lugar para ese tipo de tiempo o para ese pensamiento sobre el tiempo, es como un *hacer* en relación. Esto nos lleva a la deconstrucción de una forma propia del equipo docente de pensar, hacer, desear e imaginar tan naturalizada, encarnada y condicionante de nuestros espacios de trabajo y las instituciones de las que formamos parte.

En estos años de trabajo en los talleres hemos abierto nuestras percepciones a los *entres*: las distintas manifestaciones artísticas son plurales, las músicas, las artes plásticas, las artes escénicas, etc. Cada una de ellas que resumimos injustamente en una categoría singular: música, danza, teatro, pintura, etc. Son territorios construidos por los propios protagonistas de esas experiencias; son las maneras de conectarnos, de vincularnos musicalmente, corporalmente, y en particular las músicas son en realidad no solo lo que construimos colecti-



vamente desde un territorio sonoro, son las conexiones y mediaciones que se involucran. La música es mucho más que lo sonoro; las músicas son una red compleja de vinculaciones, una semiosis que en su conjunto y colectivamente nos hace resumir tal manifestación inabarcable en una palabra singular y pretenciosa de universalidad.

Cómo se logra potenciar desde el diálogo. En palabras de Diego Tejerina: “El arte construye una atmósfera que permite pensar ¿qué es sentirse libre en un contexto de encierro? Cómo la música, el arte en general, los talleres, ayudan a construir ese sentido de no sentirse preso, de no sentir vergüenza social, salir de esa moral y poder jugar”.

Pensamos este territorio creativo no como algo establecido previamente sino como algo que creamos y nos da piso, suelo, territorio para la experiencia. Esta noción del territorio es un elemento más en una conexión de distintos aspectos que hacen a la teoría de la mediación como una teoría de la conexión. Lo que se conecta no tiene existencia definida previamente.

Son significaciones preexistentes; mediaciones, asimilaciones y acomodamientos de identidades que no son fijas. Los talleres lúdico-artísticos dependen así de su diseño y del espacio donde se desarrollan creando su propio territorio para la experiencia.

Atravesados por objetivos que implican lo micro-político y lo micro-social; éstos buscan la desnaturalización de las prácticas, de los objetos; la deconstrucción de las *affordances* para explorar nuevas formas que des-referencian lo cotidiano y estimulan la creatividad.



|

DEN

TI

DA

DES



Cofradía Sonoridad Permanente

Propuesta de música para espacios temáticos medievales y afines

MARCELO ÁBALOS

UNA INTERVENCIÓN MUSICAL FESTIVA y auténtica, tan antigua como novedosa, se abre paso en este movimiento recreativo, histórico y fantástico situado en un espacio territorio ficcional y efímero: las ferias medievales. Decir cofradía refleja un modo de congregarse gremialmente, característico en el medioevo. En este caso se trata del gremio de la música y la fiesta aldeana que, con atavíos característicos, comparten en la comarca un repertorio fresco y espontáneo de intensa comunicación con la concurrencia.

La formación instrumental de esta cofradía abarca instrumentos de la época como la gaita, flautas traversas y de pico de hasta siete orificios, la zanfona, el rabel y percusiones tradicionales ibéricas y árabes entre otras usuales en su momento en aldeas y burgos actualmente silenciadas bajo el relato del progreso y la modernización cultural proveniente de las metrópolis.

Música actual y medioevo

Una conjunción de bramidos de cuernos y entrechoque de espadas y escudos y las músicas de fusión celta de Irlanda y Escocia constituye el paisaje sonoro de estas ferias. Las músicas celtas son afines con los gustos medievalistas solo que utilizan instrumentación contemporánea, muchas veces eléctrica y con amplificación, elementos ajenos al clima de época que el ecosistema del evento propone.

En contraste, una de las expresiones más vinculadas con la tecnología musical de la época, en sus diferentes geografías, es la de los instrumentos melódicos caracterizados por tener una nota pedal o bordón. Entre los más extendidos están los diferentes tipos de gaitas propios también de la tradición celta.

El elemento en común de las gaitas es que tanto la voz melódica como la nota pedal son emitidas por el aire que se insufla en una bolsa u odre. Este mecanismo genera un sonido de volumen potente e ininterrumpido que se describe como sonoridad permanente; una de las expresiones que se toma para identificar esta propuesta.

Uno de los epicentros del medioevo fue la zona de Galicia cuya tradición musical folklórica celta se expresa principalmente a través de las gaitas, voces y percusiones. Ocasionalmente aparecen algunos instrumentos de cuerda y flautas.

Esta tradición gallega llega a nuestro país con las inmigraciones desde principios del siglo veinte y se actualiza entre jóvenes influenciados por la circulación creciente de la música folk celta, producciones de cine y series como *Corazón Valiente*, *Outlander* o *Game of Thrones* y también la música de videojuegos que incluyen temáticas vikingas y nórdicas entre otras.

¿Qué son y por qué existen las ferias medievales?

Desde comienzos del milenio se desarrollan en nuestro país eventos inspirados en hechos históricos y fantásticos de la cultura medieval europea. Estos eventos, de contenido artístico, divulgativo, recreacionista épico y de comercialización de productos mayormente artesanales, cuenta ya con antecedentes en la Europa de los '80 donde forma parte de tradiciones populares.

En Argentina se pueden identificar al menos dos puntos de partida: los grupos de juegos de rol y los seguidores de la saga El Señor de los Anillos de JRR Tolkien. La realización cinematográfica de esta novela significó, en los tiempos de su producción y estreno, una explosión cultural de alcance masivo que se tradujo entre otros fenómenos en las ferias temáticas que se describen.

Fue así como al poco tiempo fueron haciendo su aparición ferias que desde el concepto medieval ofrecían al público vivir una experiencia inmersiva histórico-fantástica, cultural y de consumo que incluía también la posibilidad de incorporarse a la práctica de la lucha medieval.

Esta cofradía propone entonces un paisaje sonoro que, en diálogo profundo, actualiza y revisita raíces de la cultura occidental con sus gozos y sus sombras.

Pensar en clave

Claves rítmicas en los Carnavales del Río de la Plata

ANDRÉS BUSTOS

ESTE TRABAJO RESULTA DE UN proceso de investigación y producción de obra que busca reflexionar sobre el concepto de clave y sobre las claves rítmicas del territorio musical de los carnavales del Río de la Plata. ¿Cómo seguir de cerca este objeto que se mueve, que circula por los barrios, que muta, que se transforma? ¿desde donde seguir de cerca este objeto que se mueve, que circula por los barrios, que muta, que se transforma? El proyecto se desarrolla en capas articuladas: la producción de obra y la investigación audiovisual.

Clave, llave, identidad, vaivén, acentuación, matriz, sentido, latido, respiración



La foto de "los estrellados de Saavedra" es de la colección de Fito Bompert y aparece publicada en el libro *Tiempo de mascarada, fiesta del carnaval en Buenos Aires* de Alicia Martín, texto que fue editado por el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

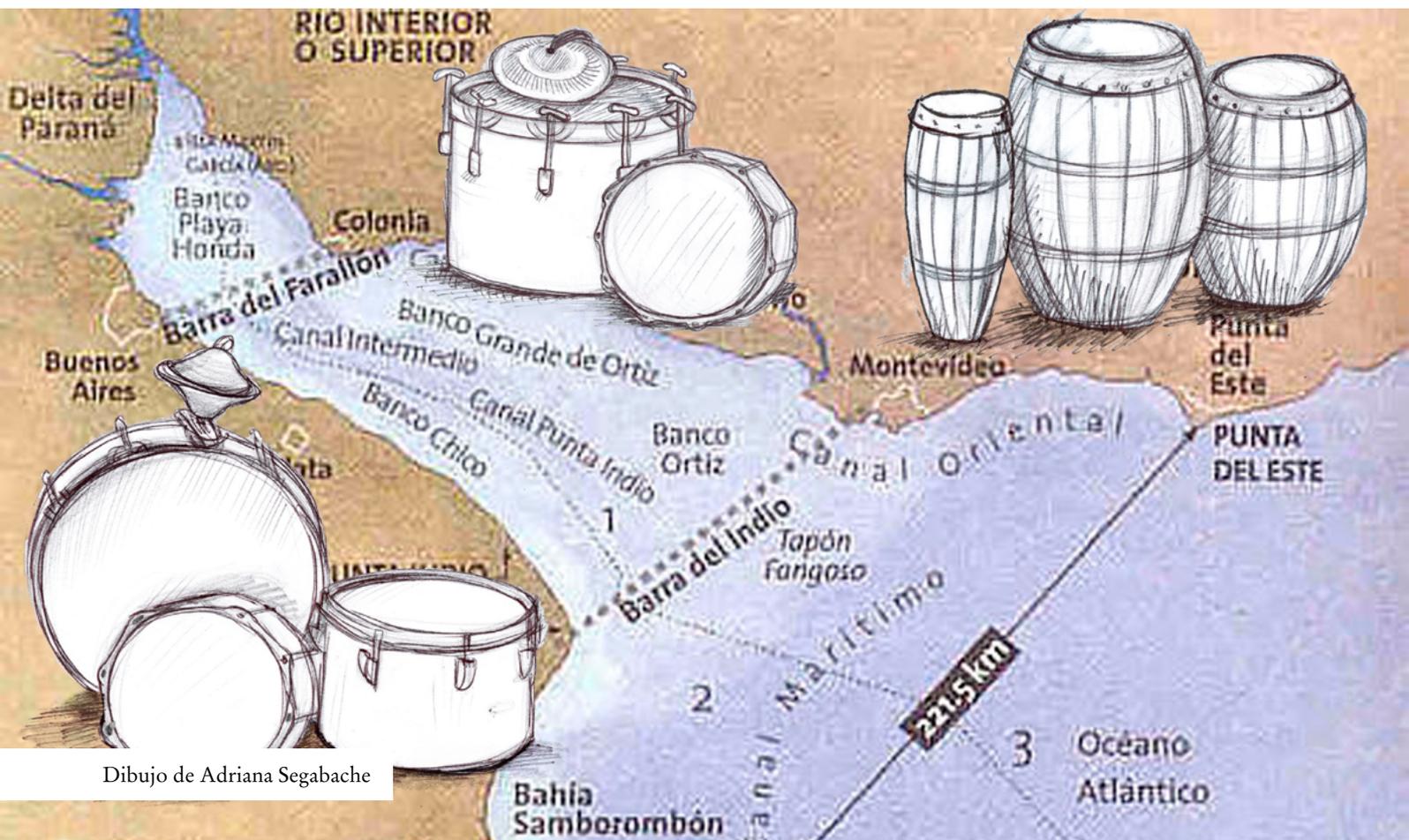
Las claves rítmicas son conceptos rítmicos que pautan comportamientos y organizan discursos. Esta idea puede aparecer de manera evidente o implícita.

Carnaval, celebración de muerte y resurrección, ritual, conciencia del tiempo cíclico, teatro, fiesta.

El territorio Carnaval ha alojado numerosas variedades musicales populares. Murgas y comparsas. Ritmos, danzas y canciones tienen lugar en este territorio callejero de tiempo y espacio.

Pensar en clave es la perspectiva del análisis y punto de encuentro de los ritmos de la música del carnaval del Río de la Plata. El concepto de clave rítmica aparece como vector quizá en la mayoría de las músicas de origen afro de nuestro continente. El músico argentino Ramiro Musotto analizó el asunto “claves” afroamericanas y desarrolló el concepto de la “serie secreta” para entender el comportamiento rítmico de las músicas afroamericanas. Desde este concepto se observarán ritmos y desarrollará la obra, que consiste en la composición, producción y registro, en formato papel y video, de piezas breves desde el concepto de clave y el lenguaje carnavalero para instrumentos de percusión: tambores, batería de murga, bombo con platillo, set de percusión.

Después de transitar el barrio de Saavedra durante años como docente, Pensar en clave es una oportunidad para mí para generar un contenido en formato audiovisual donde se presenten y analicen las manifestaciones del ritmo de la murga del barrio porteño de Saavedra, recuperando voces y rincones particulares a partir de entrevistas a referentes de distintas generaciones y registro de ensayos de distintas agrupaciones, recopilando toques y ensambles tradi-



Dibujo de Adriana Segabache

A photograph of a man with a beard and a red hat, smiling and playing a yellow drum. He is wearing a red shirt with yellow and white stripes on the sleeves. The background is a night festival with other people and lights.

cionales. Es una investigación audiovisual sobre el ritmo de la murga de Saavedra en la que se analizará la rítmica de la murga y la rumba del barrio. Apoyándose en el concepto de clave de Ramiro Musotto se tratará de encontrar la vinculación de este estilo de la murga porteña con la matriz de clave afroamericana.

Por otro lado, el trabajo articula la riqueza de la información que emerge desde la investigación en una obra compuesta por tres piezas breves para percusión que, inspiradas en los lenguajes técnicos y rítmicos de músicas del carnaval del Río de la Plata, recrean y desarrollan estos discursos en forma de piezas musicales cortas.

El desarrollo de los motivos y dinámicas de estas piezas están pensadas en clave. Desplazamientos, modulaciones, permutaciones y polirritmias dialogan al ritmo del carnaval rioplatense.

[Pensar en clave. Ensayo cuerda de tambores](#)

[Pensar en clave. Antiguas Luciérnagas de Gustavo Mozzi en arreglo de Andrés Bustos en ritmo de murga porteña. Por la Orquesta Ricardo Carpani.](#)

[Pensar en clave. La Aclaradora de Raúl Carnota. Por Dúo Bustos-Bragán](#)

Danzas del Perú

Un espacio para las expresiones artísticas

Luisa Cristalli Manrique

DANZAS DEL PERÚ ESTÁ motivado por mis propios recorridos a través del aprendizaje y la práctica del folklore peruano y del folklore argentino y por la necesidad de transmitir y dar continuidad a dichas expresiones artísticas, para que sigan trascendiendo a través del tiempo.

El proyecto consiste en una producción artística que involucra a una selección de danzas peruanas de tradición andina, cuyos orígenes se remontan al período colonial. Estas danzas representan una práctica cultural medularmente interdisciplinar ya que entrecruzan la música, la danza y el teatro desde el prisma de la sátira social, las costumbres y la tradición cultural prehispánica. Se trata de un proyecto escénico que nace a partir de mi identidad migrante y mi vínculo con la cultura argentina a través de mi línea paterna.

Desde este trabajo busco visibilizar la urdimbre entre la cultura peruana y argentina, vinculada a través del espacio geográfico y la línea histórico-temporal que va desde los tiempos de la colonización al presente, donde se entretajan elementos precolombinos, coloniales y africanos que generaron expresiones multiculturales a través del folklore, aún presentes en las raíces de la cultura popular argentina.

Sin embargo, antes que nada, este trabajo es un dispositivo para la participación social, donde lo que importa es el involucramiento de comunidades específicas en procesos de representación de su identidad. Por eso, el desarrollo se piensa en una serie de cuatro talleres articulados que conducen a la realización artística que toma la forma de muestras itinerantes en teatros y espacios públicos del municipio y sus delegaciones regionales.

Los talleres adquieren la forma de un laboratorio de movimiento, coreografía y expresión corporal organizados en cuatro niveles con contenidos específicos.

Los contenidos

Taller 1: introducción a los contenidos socioculturales e históricos de las danzas seleccionadas.

Taller 2: introducción al origen y el significado de la vestimenta utilizada en las danzas seleccionadas y un taller de producción de máscaras. Introducción a los elementos y significados del lenguaje del pañuelo.

Taller 3: Introducción a los contenidos musicales de las danzas seleccionadas. Instrumentos utilizados y origen de estos.

Taller 4: Estudio de la parte teatral, escenográfica y performática. La dramaturgia a través de la danza folklórica, la coreografía y el lenguaje corporal.

De esta forma, esta estructura en talleres de producción permite que el colectivo conformado por integrantes de la comunidad se interiorice del proceso completo de la producción que luego circula por distintos espacios comunitarios.



Caleidoscopio: colores sobre la música del romanticismo para piano.

Des-concierto queer de la *Sonata para piano D. 664* de Franz Schubert, *Dos piezas Op. 10* de Piotr Ilich Tchaikovsky, *Balada N.º 1 Op. 23* y dos *Nocturnos Op. 55* de Frédéric Chopin.

GONZALO LIZAMA

“Algunas cosas en mi vida comienzan a ser después de ser escritas. Por ejemplo, el amor. Es increíble como el sistema es siempre el mismo. (...) En este sentido, creo que escribir se parece mucho a hacer una promesa. Escribir supone un acto de constricción. Un detenimiento en el ritmo del mundo.”
El viaje inútil. CAMILA SOSA VILLADA.

CALEIDOSCOPIO ES UN PROYECTO que propone devolver la música de estos tres compositores a un entorno original de intimidad. Desembarazar su obra de los calificativos con los que fue bautizada en los grandes templos de la cultura occidental. Problematizar la interpretación canónica que se ha construido sobre su obra para escribirla, o según Sosa Villada, volverla real. Un des-concierto de piano que no se construya a sí mismo como monólogo, sino como un diálogo en tres: entre quien compuso, el sonido y quienes se acercan a oír. Cambiar los colores con los que brilla su imagen, para que sus sonoridades invisibilizadas por el canon y los discursos hegemónicos vigentes otrora puedan volver a ser audibles. Un concierto que se Re-Pare de las relaciones de poder asimétricas que entabla la configuración italiana del concierto. Un des-concierto armado de preguntas reflexivas que inviten a quien se acerca, a tener una escucha activa,



crítica, participante. Un encuentro en el que la lectura de cartas pertenecientes a cada compositor preambula cada una de sus obras ; acercando su voz propia a los presentes para despejar su arte de los interlocutores críticos, historiadores e intérpretes.

Un enfoque desde la musicología queer y feminista aporta una lectura más cercana a las construcciones personales que tengo sobre estos compositores. ¿Esto implica que mi interpretación musical cambie en función del lugar que tome para leer las obras? En este trabajo me propongo observarlas a través de un caleidoscopio que al rotar ofrece nuevos colores sobre la imagen leída, reavivando algunos elementos ya conocidos y dejando descubrir como nuevos algunos otros. Combinando, superponiendo y enfrentando las geometrías que componen la totalidad de la imagen. Alumbrando con cada movimiento, aristas que antes no tenían acento en nuestra vista.

Franz Peter Schubert vivió solo treinta y un años. A la edad de veintiséis, la misma que yo cuento en este momento, ya conocía la forma en que iba a morir. Schubert escribió muchas piezas y un *viaje de invierno* luego de saber que moriría pronto. Su sonido, sin embargo, no mudó de piel. Las páginas escritas sobre su vida y música lamentan una y otra vez la carencia. Nunca dio conciertos abiertos al público. Compuso todas sus obras de cámara y sinfónicas, sin escucharlas

nunca. Su música fue invisible aunque no inaudible. Aplaudida en veladas íntimas de amigos y grupos de artistas que se abocaron a la escucha acompañados de vino y abrazos.

Frédéric Chopin, fue un amigo amado. Nadie nunca habló mal de Chopin. La fama y el frenesí del éxito lo expusieron desde muy temprana edad. Pero ¿alguien se preguntó si toda su música fue compuesta para sonar ante grandes públicos? Existe un Chopin compuesto para sonar en la intimidad, en la introspección. Las formas calificadas por la historia como *menores*, como sus nocturnos, mazurcas o baladas, no tienen nada que envidiarle a sus *concerti*. Chopin, el mejor compositor de canciones para piano, empapa sus piezas de emocionalidad recitada en el sonido. ¿Expresar sentimientos en la sonoridad es menos valioso que enseñar complejos procesos intelectuales en la música? ¿La emocionalidad circunscribe los ámbitos en donde *debe* sonar?

Piotr Ilich Tchaikovsky resonó durante cincuenta y tres años en este mundo hasta ser asesinado. Fue abiertamente homosexual entre sus conocidos; amante prolífico y músico exitoso. Al igual que Schubert y Chopin, su música se constituye en la ineludible retórica capaz de expresar los sucesos de la vida con más exactitud que la palabra. Tchaikovsky la estrella, emblema ruso por excelencia, también compuso músicas para ser oídas en secreto. La intimidad de su música compuesta para piano, no se desnuda de toda la potencia de su poética sinfónica. Por el contrario, se comprime en una poderosa y efectiva síntesis. Sus piezas breves son dardos aún más venenosos que sus extensas sinfonías y conciertos. ¿Por qué sus piezas cortas son menos valoradas y escuchadas que las grandes formas sinfónicas?

El des-concierto caleidoscópico, intenta devolver esta música a la intimidad presencial en un ámbito doméstico, familiar, amistoso; sin un código para vestir, comportarse o escuchar; en la cual fueron compuestas las obras. A través de estos gestos poéticos de espacialidad, sumados a la distribución de preguntas escritas a cada oyente, y la lectura de cartas personales de cada compositor, el des-concierto busca anidar constricción en el oído de cada persona espectadora. La música de Schubert, Chopin y Tchaikovsky se vuelve así mediadora entre sus objetivos poéticos, su carga identitaria y el tiempo que nos distancia como público de su sonoridad original. Estas seis piezas constituyen así un territorio para la identidad y la reflexión personal; para conocernos y comprendernos un poco más; para re-construirnos en la escucha y mediar una amistad entre la comprensión tradicional de esta música y su interpretación desde una lectura queer. Nuestra visión caleidoscópica, al posarse sobre la música que decidamos escuchar o interpretar, nos permitirá elegir.



Sonorrelatos Mínimos

Audiovisuales breves
a partir de archivo sonoro

MARÍA EUGENIA ROSSI

“El mundo es una inmensa composición musical que se despliega sin cesar frente a nosotros a diferentes ritmos y por distintos cauces; frente a ese rumor del mundo es nuestro privilegio aprender a escuchar, a deletrear ese infinito siempre cambiante: el sonido”.

MURRAY SCHAEFER.

SONORRELATOS MÍNIMOS ES UN conjunto de microrrelatos audiovisuales realizados a partir de registros sonoros de distintos entornos, situaciones cotidianas y disparadores de algunos fragmentos musicales. Es la expresión en la que derivaron dos procesos vividos personalmente y también de manera colectiva: por un lado el tiempo transitado en aislamiento pandémico, y por el otro, el trayecto recorrido durante ocho meses en la diplomatura.

Este trayecto me incentivó, entre otras cosas, a sistematizar los registros que había comenzado a hacer en el año 2020. Ese año comenzó con un aislamiento en el que muchxs (quienes pudimos en realidad) nos vimos circunscriptxs a los límites de nuestra vivienda y con la imposibilidad de, entre otras cosas, ejercer la música como lo hacíamos hasta ese momento, ya sea desde los conciertos, la docencia, las guitarreadas, etc.

Fue a partir de esa situación que en mi vida cotidiana comenzaron a tomar protagonismo sonidos muy diferentes a los usuales. Al vivir en un departamento ubicado sobre una avenida el día a día se veía intervenido por las sirenas de ambulancias, ya que vivo frente a un hospital, el “tsss tsss” característico de las puertas de los colectivos, los bocinazos del apuro, la alarma diaria de la empresa que está abajo.

En los primeros tiempos de aislamiento esas intermitencias sonoras cesaron y dejaron paso a los cantos de los pájaros, al sonido de las hojas moviéndose

se por el viento, al canto de alguien a lo lejos y entonces un estado de calma se opuso a los miedos y a la soledad, y más que hacer música, sentí necesidad de escuchar esa especie de silencio que de pronto inundó la avenida.

Verifiqué una vez más cómo el entorno sonoro generaba grandes cambios emocionales en mí y reflexioné acerca de cómo también los sonidos que nos rodean participan en la construcción de nuestra propia identidad. Progresivamente empecé a registrar sonidos cotidianos y a pedirle a seres queridos que grabaran también los suyos y me los mandaran, como un intento de acortar distancias no solo desde la palabra sino también desde lo sonoro, y, a decir verdad, también como un intento de poder viajar, estando quieta, a esos lugares que extrañaba; viajar como el sonido, a través del sonido.

Y luego, el afuera retornó como posibilidad. Toda esa disruptiva ruidosa constante volvió como un rayo y estableció una disyuntiva: volver a mi modo anterior de hacer música o integrar mi producción a esos sonidos que siempre habían estado ahí, siguiendo una lógica del engendramiento territorial a partir de la mediación.

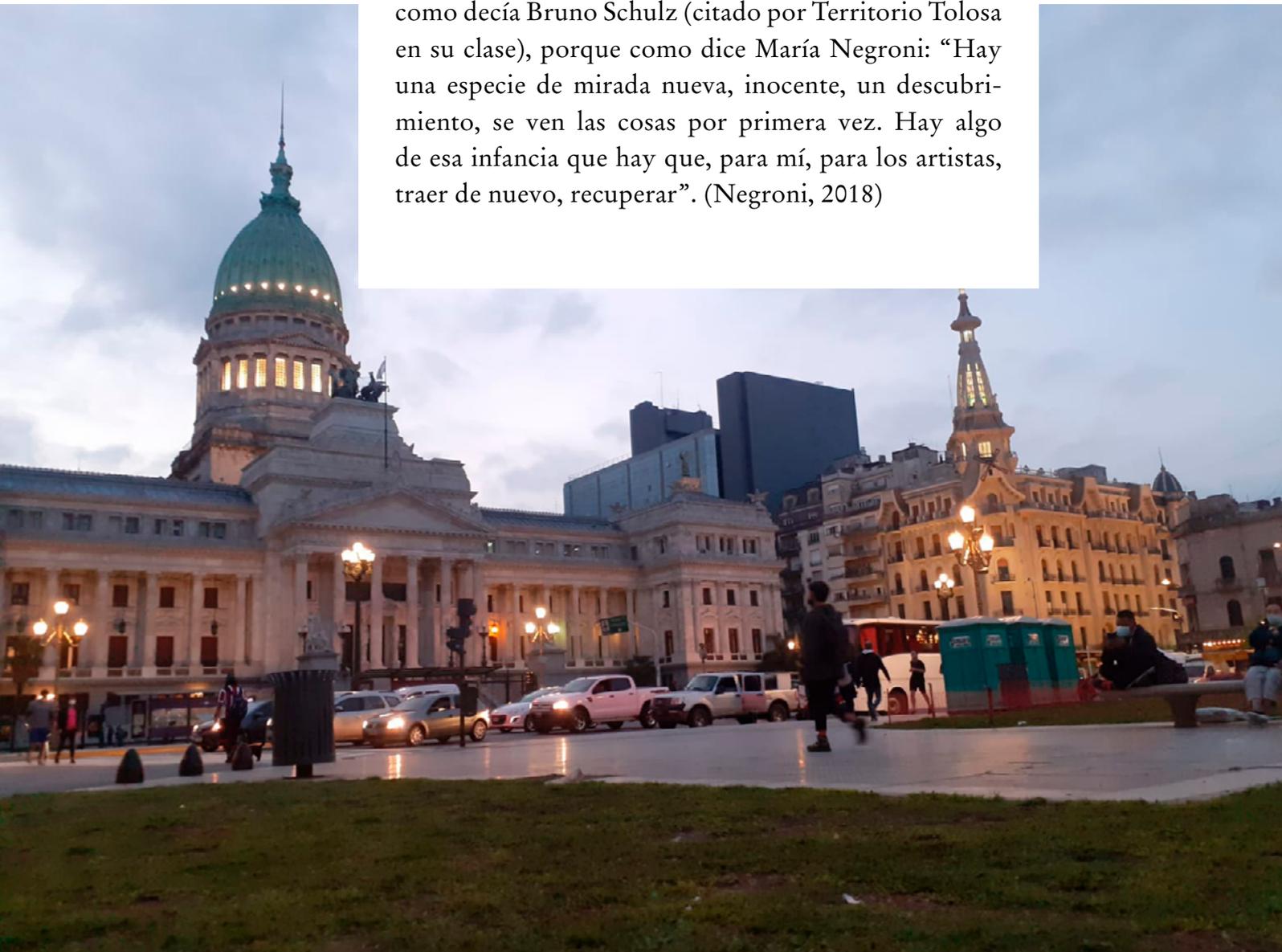
Este proyecto es una apuesta al engendramiento de un territorio sonoro más que a la búsqueda de un fenómeno estético. Es una serie de microrrelatos sonoros con la que busco responder, retomando las enseñanzas de Anahí Mariluan: ¿Qué es lo que me urge como individuo sonoro?



Lo que urge y mueve este proyecto es la necesidad de crear territorios sonoros que no requieran silenciar los sonidos que me rodean para poder componer música, sino componer música usándolos a mi favor y también a favor de la música. Luchar contra la inercia que nos lleva a establecer una jerarquía entre ruido, sonido, música.

El propósito de este proyecto tiene dos aristas. Por un lado incentivar la escucha porque como dice Pauline Oliveros: “Escuchar profundamente es escuchar de todas las maneras posibles a todo lo que sea posible escuchar, sin importar lo que estés haciendo. Esta escucha intensa incluye los sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza, de nuestros pensamientos, así como de los sonidos musicales”. (Oliveros, 2000)

Por el otro lado la Búsqueda, una búsqueda en la que la escucha y también el juego sean centrales, para desestructurar, para poner en relación, para integrar, para de alguna manera “madurar hacia la infancia” como decía Bruno Schulz (citado por Territorio Tolosa en su clase), porque como dice María Negroni: “Hay una especie de mirada nueva, inocente, un descubrimiento, se ven las cosas por primera vez. Hay algo de esa infancia que hay que, para mí, para los artistas, traer de nuevo, recuperar”. (Negroni, 2018)





La Tía Mora en el País del Trap

MORA SEIGUER

ESTOS ÚLTIMOS AÑOS NOTÉ que mucha gente a mi alrededor, sobre todo les más jóvenes, se comunicaban por un lenguaje musical que me era ajeno: el trap. Tomando el concepto de *nación* como grupo de personas que comparte una cultura cristalizada en un idioma, consideré que el lenguaje musical del trap también conformaba una nación. Noté también cómo despertaba en ciertos extranjeros algunos prejuicios xenófobos: es una música machista/misógina, no saben cantar, no tienen “talento”, no tiene “autenticidad”, que, como todo prejuicio, debe combatirse con un conocimiento real.

La Tía Mora en el País del Trap sintetiza la serie de caminos que ensayé para acercarme, y si bien no agoté ninguno de ellos, cada uno me permitió entender un poco más, y todos en su conjunto conforman un posible mapa de una investigación futura más exhaustiva.

¿Y esto cómo se hace?

Como música que soy, lo que necesito para sentir que entiendo una música es poder tocarla, pero me encontré con una música que no se tocaba como yo estaba acostumbrada. El trap se compone de dos elementos básicos: el beat y la voz procesada y yo nunca había hecho nada de eso. Si bien había usado bastantes secuenciadores en los '90, siempre había intentado que el resultado fuera lo más parecido posible a algo hecho con instrumentos tradicionales, lo que claramente no era el caso en la música que quería estudiar.

Me contacté con Julia de Torres, una productora tucumana que empezó a darme clases de armado de bases de trap. Encontré que, una vez superada la pesadilla de las configuraciones de audio de la computadora, el concepto de los secuenciadores era igual al que ya conocía, lo que difería era sobre todo el resultado buscado. Para aproximarme, me puse a copiar *beats* de canciones que fueran tendencia en YouTube, que después me sirvieron para hacer los análi-

sis. A medida que fui tomando confianza, empecé a hacer mis propios temas: *Chiquitín*, que especula sobre la vida cotidiana acompañada por fotos de The Walking Conurban y *Sin Agua*, sobre mi vida durante la Pandemia con participación de Margarita Rodríguez Planes.

A la par que hacía mis propias producciones, fui estudiando la música que circulaba. Pude conectarme con Lalau Yllarramendiz Alfonso, una musicóloga cubana que estudia el *reggeaton* y me ayudó a delimitar lo que estaba estudiando. Mi conclusión fue que el tipo de música que quiero estudiar (argentino, popular, producido en los últimos tres años, compuesto por beat y voz con efectos opacos) está en disputa, es llamado de distintas maneras por distintos sectores, pero es reconocible por su sonido *lo fi*, por su identidad generacional, por una escena conformada por artistas jóvenes que colaboran entre sí y por su relación con la práctica del *freestyle*, que está en el origen de la mayoría de las estrellas masculinas del género.

Fui indagando qué expresaban algunos de los temas más populares del momento, basándome no solo en las letras, sino sobre todo en lo musical, interesándome especialmente en contenidos referidos al género y a las relaciones interpersonales, y lo volqué en distintos [textos](#), algunos más académicos que otros.

A esa altura, mi cuenta definitivamente pendiente era la de conectar con los nacidos y criados del trap. Mi primer intento, en pandemia galopante, fue conectarme por las redes: me hice un perfil de [Instagram](#) y traté de dialogar con los nativos.

El siguiente paso fueron las riñas de gallos, las *compes* de freestyle. Por casualidad me encontré con una en Parque Centenario y me resultó fascinante. Empecé a asistir de manera regular, hablando con competidores, jurados y público e hice un [mapa](#) con las compes de AMBA. A pesar de ser un mundo muy ajeno por la edad y género mayoritario de sus miembros, no resultaban para nada hostiles y estaban felices de compartir sus conocimientos conmigo, lo que usé para producir un texto con mis [observaciones](#).

Por último, y como mi intento siempre es meterme de cabeza, empecé a entrenarme para poder participar yo misma en las competencias. Por ahora llegué a juntar un grupo de amigos con los que practicar, pero espero competir pronto, e iniciar la leyenda de la Tía que un día ganó la compe y se llevó el tatuaje y el corte de pelo en Gerli.

Links a mis beats: <https://bit.ly/Yosequetu> / <https://bit.ly/AnimalBeat>

Links a mis temas: <https://bit.ly/ko-hi-noor> / <https://bit.ly/Sinagua>

Detrás del mar

(voces de mi historia migrante)

LUIS STICCO

“Italiano nacido en Argentina”
¿Qué significa?

N ACÍ EN ARGENTINA, PERO: ¿Quiénes me educaron en mi formación inicial y primordial como hijo de inmigrantes Italianos? ¿Cómo influyeron en mí esas concepciones culturales italianas de mediados del Siglo XX? ¿Cómo vivieron el destierro? ¿Cómo nos lo transmitieron a nosotros sus hijxs? ¿Qué significa ser desterrado? ¿En qué lugares de mi persona y artista se encuentran esos vestigios de lo extranjero? ¿Cómo me atravesó la cultura Argentina a medida que crecía? ¿Cuál es mi territorio actual? ¿Qué vinculaciones y mediaciones tuve que recorrer para ser lo que soy hoy?

Mi formación inicial estuvo fuertemente marcada por la transculturación que existió siempre en el seno de mi familia. Una familia que, marcada por aquella generación que llegó de los barcos, buscó mantener sus tradiciones nativas intentando no *contaminarse* con la nueva cultura impuesta por la guerra.

Al llegar formaron grupos, tal vez *ghetos* sea la palabra correcta, a los cuales no ingresaba nadie que no fuera italiano. Las barriadas pobladas de italianos, los lugares de esparcimiento, todo se mantenía en un círculo cerrado hasta que llegaron los hijos, la siguiente generación, la primera nacida en éste nuevo continente, en esta nueva nación que los acogió a la fuerza luego de la destrucción de la trama social en la Italia de esos años de posguerra.

Mi personalidad, mis primeros años de formación están atravesados por esa *italianidad* extrapolada. Ese territorio familiar que generan las personas más allá de la tierra que habitan en mi caso fue mixto, hibridado. Una especie de puente colgante entre dos continentes, o mejor dicho, la nostalgia de uno y la realidad del otro.

Estos materiales de la memoria y estas preguntas sobre la identidad son las que articulo en *Detrás del mar* a partir de dos creaciones interactivas que dialogan entre sí.

Carta poética a mis ancestros es una carta a aquellos que forjaron mi familia argentina en un comienzo, donde les pregunto los por qué, los cómo, los dónde y los cuándo a aquellos que ya no están y a los que siguen estando: [Detrás del mar, carta poética a mis ancestros.pdf](#)

Composición electroacústica poética es una obra generada a partir de mi archivo familiar, centralmente entrevistas a mis tías, que son quienes quedaron de esa primera generación atravesado por medios mixtos, montajes sonoros, voces y evocaciones sonoras: [“Detrás del mar” \(Voces de mi historia migrante\) - 3D escuchar con auriculares.](#)

Mis recuerdos suenan a chimeneas de vapor, a acentos mezclados, a voces que me cuentan, a lo profundo. Suenan a mi tierra, esa de más acá, porque mi acá es lo que soy y mi más allá es lo que fui y seré, suenan desde adentro y desde lejos, suenan para siempre detrás del mar.



Guitarra travesa y su lugar desde los espacios.

Las gaitas de Cotama
a través de la guitarra eléctrica.

MARTÍN VILLA

“El espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el cuerpo “
OSWALD DE ANDRADE

ESTE TRABAJO CONSISTE EN UNA SERIE DE PIEZAS MICROTONALES PARA GUITARRA ELÉCTRICA INSPIRADAS EN LA MÚSICA DE LAS FLAUTAS TRAVERSAS DE LA COMUNIDAD DE COTAMA DE LA CIUDAD DE OTAVALO, ECUADOR. AQUÍ LA OBRA SONORA ES EL TERRITORIO DONDE HABITA LA TRADICIÓN SONORA DE ESTA COMUNIDAD, QUE ES CASI DESCONOCIDA DENTRO DE LA CIUDAD. TAMBIÉN SE BUSCA PONER EN EL RADAR LOCAL LA EXISTENCIA DE PIEZAS MICROTONALES, CUYO SONIDO E INTENCIONALIDAD DISTAN MUCHO DE AQUELLA MÚSICA QUE SE DIFUNDE POR LOS PRINCIPALES MEDIOS COMUNICACIÓN COMO RADIO Y TELEVISIÓN.

Con la creación y divulgación de este trabajo como un trabajo fonográfico y performático, se pretende abrir un hilo entre la música ancestral y moderna a través de la guitarra eléctrica y a su vez, sostener esa aparente contradicción. Usar sonoridades basadas en la flauta travesa produce un acercamiento a la música de la comunidad de Cotama a la vez que produce una separación, ya que las melodías que conforman la obra aparecen en la voz de un instrumento totalmente ajeno a su imaginario sonoro. A esto se le añade que las piezas no son traducciones, arreglos ni versiones de la música de Cotama, sino composiciones propias, cuyas características las distinguen de sus referentes.

La música de gaitas forma parte del cotidiano de la comunidad de Cotama. La flauta es tratada con respeto, como un ser privilegiado ya que tiene una voz propia e irrepetible. Además, estas se ejecutan bajo conceptos de ritualidad, según lo dicta su cosmovisión.



Parte de su poca difusión radica en los prejuicios generados por el racismo, estratificación social y dicotomías, haciendo que sus costumbres y saberes sigan siendo denigrados. Entre ellos su música, la cual es portadora de una enorme carga simbólica y espiritual.

Entre las motivaciones para emprender este proyecto cito mi convivencia como estudiante de flauta con la comunidad. Es aquí donde he podido constatar el lugar e influencia que el instrumento ejerce sobre sus intérpretes y la conexión que este tiene con otros saberes como su lengua materna.

En este trabajo busco que la música aporte a repensar un territorio sonoro que se crea colectivamente, teniendo la oportunidad de reinventarse o resignificarse dependiendo del contexto, disciplina o la intencionalidad que haya alrededor. En este proceso compositivo pasé de ver mi obra como un mero proyecto personal de composición a entenderlo como un material que tiene un trasfondo simbólico-político capaz de generar algún cambio en su entorno, la expansión del universo sonoro local o la exploración de este tipo de música a nivel instrumental y compositivo.



MÚ

SI

CA

Y

SA

LUD



Percusión de piel arrugada

El cuerpo senil como territorio

GISSELA MARIBEL CARLOS ESPINOZA

PERCUSIÓN DE PIEL ARRUGADA ES una obra audiovisual generada a partir de los ritmos, diálogos y sonidos que se recopilaron en el taller de percusión corporal realizado junto a los residentes del hogar de ancianos de la Cruz Roja de la ciudad de Otavalo.

Visibilizar la vejez, la vejez tabú. Desilenciar los cuerpos que son observados por una mirada simbólica que registra e inscribe la presencia de ese cuerpo en su apariencia según cánones que responden a una estética aprobada socialmente. Este trabajo interpela y propone cuestionar el orden social de los dispositivos en todo sentido: cuestionar la mirada canónica sobre el dispositivo cuerpo, cuestionar el dispositivo que oculta *al viejo, a la vieja*. Así, este audiovisual pretende controvertir este concepto en la ciudad de Otavalo; plaza de ponchos (el mayor mercado de feria artesanal), por ser un lugar muy transitado por la ciudadanía.

Cada una de las escenas habla de los límites de estos cuerpos de adultos de la tercera edad. Pero el límite, aquí, es también una posibilidad para que otras maneras de producir emerjan. Las dificultades pueden adquirir un significado de diversidad funcional y, a partir de eso, generar adaptaciones. Gracias a estas dificultades surgidas en estos cuerpos, se pueden encontrar otros tipos de técnicas, o nuevas formas de tocar. Como por ejemplo, tocar con baquetas a pelotas inflables moviendo todo su cuerpo para poder así dar un golpe fuerte, también tocar con los dedos, con los codos, etc.

En las escenas que se retratan en el documental se ven los talleres y los juegos a partir de la percusión corporal. La dificultad es el motor: la falta de movilidad en alguna parte del cuerpo, la imposibilidad para hablar e incluso escuchar. A partir de una voz en off que recorre todo el documental, la experiencia se presenta en primera persona:

Escena 1: ¿Cómo imitar al diferente? Cuando tocaba mis cachetes o daba palmadas, ellxs lo imitaban, todos trataban de repetir estas acciones, pero lo hacían de una manera diferente. Precisamente por eso, les invitaba a la modificación y a la creatividad.

Escena 2: El primer ritmo que realizamos se llamaba «Pan pan con café, chocolate con café» un ritmo binario, donde «pan pan» lo hacían con palmadas, «con café» en el pecho, «chocolate» en los muslos y terminaba «con café» nuevamente en el pecho. Una melodía que surgió fue, «Perro perro perro perro, pez» donde la principal característica para este ejercicio eran las dinámicas. Cada adultx lo hacía con un tiempo, un carácter y una dinámica diferente. También cantábamos melodías muy cortas donde ellxs la arreglaban, en tanto texto y melodía.

Escena 3: Mediante la exploración vocal y corporal pudimos representar nuestras emociones. Contar nuestras historias. Hablar de la vida cotidiana. Y Dependiendo del día, de su enfermedad, y de sus límites como tal, se le daba el carácter a la obra. Por ejemplo cuando estaban enojados, decían gritando cualquier palabra que se les viniera en mente, o representaban el cómo se levantan de su cama mediante ritmos hechos en sus cuerpos.

Aquí la música es una más de las mediaciones que generaron múltiples expresiones, emociones, lazos comunitarios y nuevas perspectivas. Una de las características de transformación más significativas de esta, es la concepción acerca de los sujetos y la subjetividad de quienes participan del proceso. En ese sentido, encontramos una gran potencia en poder vivir este proceso a través de la sensibilización, de las movilizaciones sensibles que produce el trabajo de creación artística colectiva. Y así también la transformación de sus realidades, transformándose y construyendo conjuntamente recursos para ello.

Música y Salud - MusSa

Música en Hospitales

TATIANA CRICUN

MUSSA CREE FERVIENTEMENTE QUE la música es un derecho para todos. ¿Y por qué? La música nos involucra, nos interpela y nos lleva a lugares que no sabíamos que existían en nuestra imaginación, llenándonos de sensaciones, olores, sabores y colores. Siguiendo esta idea, hay espacios donde muchas veces por el trajín del día a día, la música en vivo no tiene mucho espacio. El silenciamiento de las voces de los niños que se produce en estos espacios de encierro, donde se encuentran separados de la sociedad, de sus vidas familiares y a veces de otros niños, es el motivo por el que este proyecto se desarrolla en hospitales, específicamente en el área de internación pediátrica.

“En los establecimientos de salud, la música se ha convertido en un transmisor de cultura, un ajustador de la imaginación, un fermentador de vínculos, coeducador, alimento emocional, social y estético.”
- *“La musique et l’enfant à l’hôpital”* Éditions èrés 2016-Toulouse, Philippe Bouteloup.



Los adultos que formamos parte de este proyecto queremos desilenciar esas voces a través de la música, permitiendo que la diversidad de voces tome el protagonismo frente a las adversidades que se enfrentan en ese entorno, tomando a éste como un elemento más de las mediaciones de la forma de producción de expresiones artísticas y no como un condicionante de estado físico/mental/espiritual.

Tomamos a la unidad de internación pediátrica como un espacio específico que posee en sí mismo determinadas condiciones correspondientes al espacio de salud (como el mobiliario, las disposiciones de los pacientes, los distintos especialistas que trabajan ahí, el espacio de las y los enfermeros, etc.), y allí mismo, buscamos adaptar los ruidos naturales del espacio, los sonidos de la calle o del clima (si hay tormenta por ejemplo), junto con la música para crear un espacio sonoro donde se produzca un diálogo e intercambio con las distintas disciplinas que acontecen en el territorio hospitalario.

El placer de hacer música es algo que este proyecto acerca, tanto tocando como escuchando o experimentando nuevas sonoridades, a los niños/ adolescentes y sus familias, así como también a los profesionales de la salud que allí se encuentran, formando entre todos una comunidad musical dentro del hospital donde la música es de todos y para todos.



A photograph of a child's playroom. In the foreground, there are colorful interlocking floor mats in orange, pink, and blue. To the left, a yellow and red toy structure is visible. In the background, a bookshelf holds various books, including one titled 'BIBLIOTECA DE ARTE - TAL' and another 'Arte de G...'. A large yellow paper flower is hanging on the wall. A blue stuffed animal is partially visible behind the bookshelf. The room is brightly lit, suggesting a window nearby.

“Música dirigida, mirando a los ojos, dedicada a cada niño/a y a su entorno, música instrumental, canciones, nanas.”

“La música como derecho”, Cultura y Salud, Teresa Usandivaras.

Los artistas que participan del proyecto intervienen de distintas maneras y en diferentes servicios: realizan pequeñas muestras de repertorio, componen con los niños y sus familias, entran a las salas de bebés para acompañar de forma más íntima a las familias, en las habitaciones donde haya niños con movilidad reducida o inmunosuprimidos, y en las salas de espera.

Las sonoridades y músicas que suenan son un repertorio base amplio, que abarca desde la melodía con acompañamiento (como canto con guitarra o canto con una percusión suave), que es más individual o íntimo hasta lo más compositivo que viene de la mano de varios instrumentos, pasando por los géneros popular, folklórico y clásico.

Hay una serie de entre 12 y 15 canciones que forman parte del repertorio estable, para que cualquiera que se sume sepa qué va a tocar y además hay siempre un repertorio oculto que surge de las demandas de cada día, donde se pondrá a prueba el imaginario técnico de cada persona, es decir, las herramientas, obras y conceptos que poseemos como artistas y podemos poner a nuestro servicio para momentos inesperados o de improvisación.

Los instrumentos que se usan son mayormente cotidiáfonos, de muchas formas y colores, que devienen de objetos comunes o incluso de aquellos que se ven en el hospital, acompañados por guitarra/ukelele, flauta y canto.

Este proyecto busca mejorar y acompañar la estadía de los niños/adolescentes y sus familias y generar nuevos espacios para que los artistas puedan vivenciar y compartir la música.



SILENCIO: música en (y con) el HOSPITAL

DANIEL DUCOS

Cuando leemos el famoso cartel “Silencio hospital”, la palabra silencio puede tomar diferentes significados: se trata, por supuesto, del respeto al descanso del paciente que exige la ausencia de ruido pero también en filigrana, del silencio-tabú alrededor de la enfermedad, de la muerte, de la precariedad de la situación del paciente en este lugar. El Hospital habla incesantemente de la vida, pero es una vida enmarcada por la institución, una vida estandarizada, una vida “ silencio hospital”, dice Didier Sicard. (Polirritmia y sinfonía hospitalaria, “La musique et l’enfant à l’hôpital”, Éditions èrés 2016-Toulouse-Pág.189, Philippe Boute-loup, Traducción Julio Calvo)

SILENCIO: MÚSICA EN (Y CON) el HOSPITAL surgió después de mi internación por COVID en el Hospital Público “Dr. Oscar Arraiz” de Villa la Angostura, y también de haber participado en los cortes de ruta que realizó el personal de salud por mejoras salariales y de condiciones materiales para poder afrontar mejor esta pandemia.

A partir de mi participación en diversas actividades artísticas, como música en los pasillos o el acompañamiento del taller de folclore, entendí lo estimulante que puede resultar la participación respetuosa y amorosa de la música en el hospital y también observar cómo cambia el clima del entorno tanto en lxs trabajadores de la salud como en lxs pacientes. Por esto, el objetivo principal es conectar a todes les trabajadores de la salud a través de la música (y por qué no otras disciplinas artísticas) para brindarles un momento de satisfacción artística y promover una innovación en la rutina hospitalaria.

Música EN el hospital

*“Haz tu trabajo de músico, haz tu trabajo de pintor. No estás allí para sanar, estás allí para pintar, hacer teatro o hacer música”
Dice Bruno Boussagol director de teatro durante una mesa redonda sobre el arte como revelación. (Música en vivo en el hospital,
Philippe Bouteloup Revista Spirale, Éditorial érès, Toulouse)*

En esta pandemia, el planeta, el territorio mundo se transformó en un gran HOSPITAL y todxs estuvimos en nuestras casas. Las habitaciones, en muchos casos, se transformaron en habitaciones similares a las hospitalarias y desde ahí necesitamos comunicarnos, expresarnos. Tuvimos que PARAR de HACER y todo lo que pasaba en el público afuera se metió en el privado adentro. Entonces hicimos música desde los balcones, patios y ventanas. Los dispositivos cotidianos se resignificaron en medidas cuyo destino solo el tiempo conoce.

*“LO QUE HAY QUE HACER ES PARAR DE HACER La
cosa no es adentro es afuera, Y es en la calle. Hay que salir a
ver lo que pasa. Está pasando de todo” ((re!)parar, Manifiesto
Territorio Tolosa*

Este trabajo busca replicar con un conjunto de musiques de Villa La Angostura el proyecto Música y Salud, organizando un calendario de intervenciones musicales semanales en el hospital. En esta modalidad, la música se comparte donde sea aceptada tanto por les pacientes como por las personas en las distintas salas de espera y se combina con todos los sonidos del entorno hospitalario creando sensaciones y emociones en lxs oyentes ocasionales, que pueden intervenir o no en la obra musical.

Música CON el hospital

Capítulo 6: Lo que la música puede: “La música tiene un impacto directo sobre las emociones, permite que nos encontremos son palabras. En el hospital la música es un duende mágico que se insinúa delicadamente, abre una comunicación profunda, es evocativa y facilita la participación, va involucrando a todos los habitantes del hospital.” (El clown en el hospital, Una sonrisa el fin de semana, Mariana Ramos/Ignacio Usandivaras, “Del hospital ediciones” Hospital Italiano Buenos Aires 2016)

Esta otra manera del trabajo busca visibilizar el hecho de que nadie es una sola cosa. Entre el personal del hospital hay cantantes, instrumentistas, bailarines a los que fui convocando para realizar una Orquesta Hospitalaria, con un repertorio elegido de manera conjunta. Que el hospital tenga su orquesta que toque en el edificio implica un gesto crítico y necesario hacia los dispositivos de la salud. ¿Por qué un hospital no puede ser parte del circuito cultural de un municipio?

En este contexto mundial donde lxs trabajadores de la salud son considerados ESENCIALES, es vital brindar este espacio musical EN y CON, porque considero, al igual que Nietzsche que “sin música la vida sería un error”. Y, también como decía mi abuela: “Quién canta sus males espanta”. Que así sea.



Infancias en hospital

La música y la literatura como motor de cambio

VICTORIA LAFFUÉ

Quien simpatiza se detiene

FERNANDO PESSOA

EL TERRITORIO INFANCIA ES de los que más me conmueve desde siempre. Tan frágil pero al mismo tiempo tan poderoso. Tan lleno de asombro que no alcanzan mil hojas de sauce danzando por el suelo para acabarlo. Desbordante de curiosidad, alegría, capricho, afecto.

Tan vibrante de ingenuidad como de espontaneidad. Sobre todo de esa que es auténtica. No tiene ataduras pero necesita límites. Y los lazos que construye con los adultos son tan fuertes que le sirven de guía para el resto de su vida. Infancia ruidosa, por momentos difícil de contentar, necesitada de amor a toda hora, de juego, de historias, de música y magia.

El contraste de esa energía propia con los momentos en los que su salud física se ve amenazada y en consecuencia debe permanecer, al menos por un tiempo, en un hospital me interpela.

¿Cómo transcurre el tiempo de un/a niño/a en situación hospitalaria?

De seguro el aburrimiento es una de las tantas cargas con la que debe lidiar. Además de las dolencias físicas, el temor, la tristeza y hasta en algunos casos, la soledad. Pero es ese estado el que me lleva a indagar formas de ayudar a despertar todas esas cualidades que poseen las infancias y que muy posiblemente durante ese período estén silenciadas.

Cómo transformar las camas en puentes, el murmullo de los pasillos en melodías, los doctores y enfermeras en personajes de una historia en la que todos juntos compongan una sinfonía...

Infancias en el hospital tiene como objetivo el trabajo con los niños y adultos acompañantes en el contexto del hospital de la ciudad de Chascomús, desde la fusión entre la literatura infantil y las músicas. Pretende generar un espacio de encuentro entre las personas donde la palabra y las melodías tomen el protagonismo, y sirvan de trampolines lúdicos hacia la poesía, la voz, las sonoridades y el cuerpo.

Si pensamos que todo territorio es el espacio socialmente construido, este trabajo propone procesos de construcción en el que converjan el diálogo entre los diferentes actores desde una mirada amorosa con las infancias, el sentido de un espacio emancipatorio desde el arte, la conexión con prácticas sonoras y narrativas desde un enfoque lúdico, el ejercicio del hacer artístico como transformador social.

Creo que es vital repensar el rol de los adultos dentro del contexto hospitalario para desilenciar las voces de los niños y niñas, y encontrar nuevas formas a través del arte que creen otras lógicas; generar pequeñas comunidades de juego que ayuden a reconectar con el sentir y el disfrute, y se transformen también en fuente de aprendizajes. Traer a la escena presente el contacto con la naturaleza desde el conectar con sus perfumes, descubrir sus sonoridades, apreciar sus colores y texturas para poder así ir construyendo una trama musicalmente poética que revalorice la vida. Dar espacio a la voz hablada y a la voz cantada como potencial expresivo. Vincularnos desde una perspectiva mediadora entre las infancias, el territorio y el arte.

Entender que tanto la música como la literatura son potenciadores de salud, tomar la irreverencia del arte como motor creativo para ir modificando desde el presente un bienestar físico que se proyecte hacia el futuro.

La música en el territorio de la Salud Mental

GUADALUPE RODRÍGUEZ

ESTE TRABAJO ABORDA EL proceso inicial de construcción de un taller de música en un centro de día para personas que transitan tratamientos en salud mental. Es una invitación a reflexionar acerca de los beneficios de incluir la experiencia estética musical entendida como una oscilación entre la presencia y el significado (Gumbrecht, 2004) en este dispositivo de la Asociación Civil “Proyecto Deporte Solidario” (PDS); a compartir el camino recorrido en la aventura de construir este lugar para la recreación e intercambio donde la música es la mediadora.

PDS y todo el equipo de trabajo adhieren al 3er artículo de la Ley N°26657 respecto a la concepción de la Salud Mental como “un proceso determinado por componentes históricos, socio-económicos, culturales, biológicos y psicológicos, cuya preservación y mejoramiento implica una dinámica de construcción social vinculada a la concreción de los derechos humanos y sociales de toda persona”. Por esto, el taller propone un abordaje integral y comunitario de las problemáticas en salud mental. Un abordaje integral implica atender a las distintas dimensiones de la vida de quienes acuden al Centro con una perspectiva interdisciplinar y en constante diálogo para la recuperación, reinserción y formación de hábitos sanos, logrando incluir a la persona con padecimientos físicos, psíquicos y sociales a su comunidad (familia, trabajo, club, grupo de amigos), no sólo en cuanto a organización y cuestiones operativas, sino en materia de lo simbólico (visión del mundo, valores, costumbres, intereses, problemáticas, entre otros). La perspectiva comunitaria nos permite reconocer la profunda necesidad de todas las personas a pertenecer, a formar parte de un lugar y un colectivo que le permita echar raíces y desde allí, abrirse al mundo.

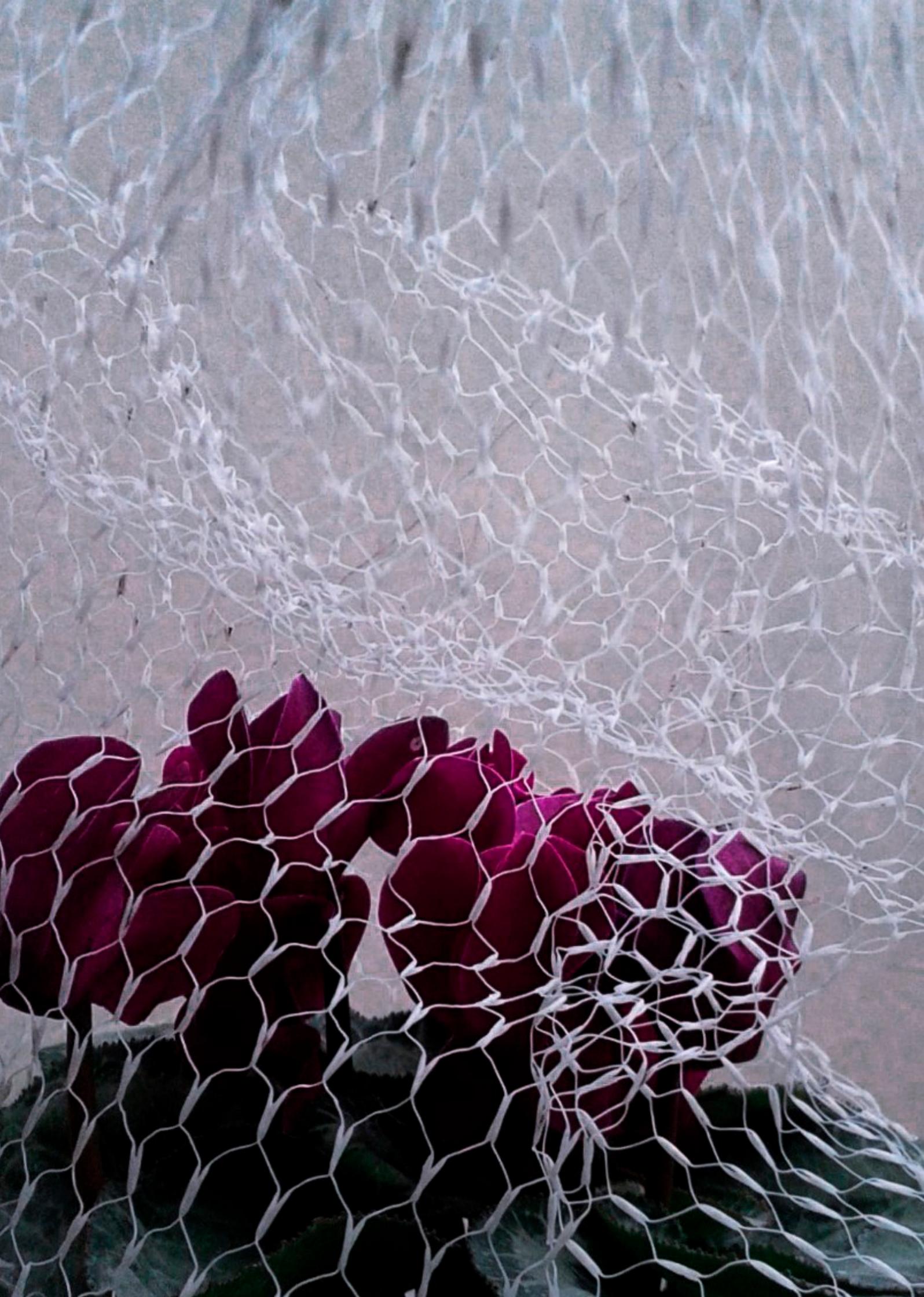
Desde la música pueden generarse muchas instancias para trabajar en comunidad. Pues “aquello que se aprende no es exclusivamente la información disciplinar o erudita (lo que se conoce como conocimiento o saberes), sino toda una serie de habilidades que requieren del afecto, el compromiso y

la participación para ser adquiridas” (Gandini et al., 2019). Además, ofrece una oportunidad de conexión entre nuestras habilidades cognitivas, sensoriales y emocionales, generando un nivel de permeabilidad no habitual. Habilita vivencias que ofrecen una oportunidad para interpretar, valorar y otorgar sentido a la realidad, trabajar lo simbólico, la comunicación. Su ejecución refleja la unidad de la que hablamos: cuerpo, mente y espíritu. Tratándose de personas que transitan problemáticas de salud mental resulta imprescindible contar con actividades que les invite a conectarse con sus cuerpos y con sus palabras para que puedan recuperar su integralidad.

En este camino surgen complejidades diversas con relación a la concreción del trabajo interdisciplinar -sobre todo en el diálogo con el personal de salud mental-, y las barreras creadas por las propias expectativas al momento de transmitir una actividad o propuesta al grupo. Por otra parte, el contexto comunitario desde el cual se busca atender la integralidad de las personas a través de distintas acciones usualmente lleva a trascender lo musical para involucrarse, acompañar y guiar el proceso de apropiación simbólica del espacio por parte de pacientes, resolver o atender asuntos relacionados a la convivencia para mejorar la grupalidad, entre otros.

Este trabajo, lejos de dar respuestas, busca despertar la curiosidad y las preguntas en los corazones que vayan a leerlo. Los saberes que hemos construido tienen muchísimos beneficios y aplicaciones, más allá de las conocidas, más allá de su uso en aula. El arte es una herramienta para decir, comunicar, compartir, dar a conocer. Es este trabajo una invitación a dejar de lado el temor por lo desconocido y caminar de la mano de la aventura, con el corazón bien abierto y atento.

PRO
DU
CCIÓN
CO
LEC
TIVA



Brina: sonar y crear situadamente

Una plataforma de acción en territorio

MELISA AYUB

BRINA ES UNA PLATAFORMA abierta en permanente transformación que parte de una premisa simple: todes podemos hacer y crear música. Es obra, es plataforma y es acción colaborativa que crece a partir de los saberes y experiencias cotidianas de quienes participan en ella.

BRINA se pone en marcha mediante un Laboratorio Itinerante de Creación Musical (LICM) que se acerca a distintos espacios en los que se genera la inquietud e intriga de explorar e investigar la creación y el hacer musical desde una mirada lúdica y vivencial. El LICM genera un espacio en el cual se habilitan vínculos horizontales y se ofrecen distintas herramientas para poder llevar a cabo una práctica musical intersubjetiva. Para ello, propone como punto de partida del proceso creativo el contacto con las vivencias, historias, sensaciones y sentires propios de cada espacio/situación.

Su desarrollo se plantea en cuatro etapas:

La primera es la puesta en marcha, en la que se activa la escucha como modo de vinculación y se invita a compartir distintas experiencias personales y anécdotas con relación a la música, la creatividad, el entorno, así como vivencias valiosas de distintas índoles. Se pone en común y saca a la luz aquello que suele quedar oculto y se permite aflorar resonancias de experiencias que se encontraban invisibilizadas. Luego se trabaja grupalmente un sistema de lo compartido posibilitando una organización para aquello que se quiere contar.

La segunda etapa es un momento de reflexión y selección de lo sonoro con relación a lo compartido en la primera etapa: se experimenta con distintos dispositivos sonoros, analógicos y digitales, predeterminados y se generan nuevos recursos, definiendo las posibles sonoridades, texturas y poéticas que serán parte del proceso de construcción de la obra. Con este material comienza a construirse la ficción sonora y a definirse el territorio emergente. También se definen los dispositivos que se ponen en juego, categorizaciones según su funcionalidad y diseño, así como la inclusión de distintos lenguajes artísticos en la performance.

Tercero, el momento de composición en sí. En esta etapa se produce la obra mediante una actitud de constante reflexión sobre la práctica musical. Se ponen en juego los materiales resultantes de las etapas anteriores y se facilitan lineamientos flexibles y propuestas participativas para coordinar la creación colectiva de la performance musical que se interpreta por sus artífices. Cada composición expresa lo que la comunidad involucrada tiene para contar.

Último, la presentación de la obra ante distintos públicos a través de distintas posibilidades: fonogramas, partituras analógicas, registros audiovisuales del proceso creativo y de la obra en sí. Se utiliza la técnica de mapeo como un modo de sistematizar cada territorio sonoro-discursivo que emerge a partir de las distintas actividades.

BRINA busca ser una propuesta emancipadora que brinda condiciones de posibilidad para que cada escenario pueda dar cuenta de la construcción sonora y performática con la que despliega de su propia voz. La obra no es solamente un producto artístico final. Es también un momento posible dentro del transcurrir de una obra colectiva que tiene como fin generar grupalidad mediante la creación musical y resguardar el derecho a la expresión.

La música emerge con un nuevo sentido. Sentido que aloja incertidumbre y que es un campo abierto permanente a múltiples posibilidades, otorgándole así, su mayor riqueza.

Lo que es común a todxs

¿La pregunta como certeza
o la certeza como pregunta?

Yael Zingman y Bárbara Hurrell

“Un verdadero diálogo es cuando dos o más personas se disponen a dejar en suspenso sus certezas en presencia de las certezas de los demás” David Bohm

“Un verdadero diálogo es cuando dos o más personas se disponen a dejar en suspenso sus preguntas en presencia de las preguntas de lxs demás”

93

Lo que es común a todxs

ESTE TRABAJO ES UN compendio colectivo que crece colaborativamente sobre una premisa móvil: la pregunta que deviene en acción es arte. La única consigna es que la pregunta no cese y encuentre los soportes para seguir girando. Vivir es preguntarse. Nos preguntamos, nos movemos, nos convocamos, volvemos a preguntarnos. La pregunta es performance que nos convoca con todo lo que somos a co-crear, a explorar, a habitar el proceso.

La pregunta como performance es un juego vital que nos trae pasado, nos hace presente y habilita futuro. La pregunta da vuelta el sentido, lo desacomoda. La pregunta suena y repercute. Ese es el mecanismo. Presente activo que desafía al tiempo, gran trozo de preguntas.

Así se arma esta obra performática interdisciplinaria e itinerante en tres microescenas habitadas por preguntas, atravesadas por el tiempo, el espacio y la creación colectiva como motor de acción.



“Suficientes. Estas palabras son suficientes. Y si no estas palabras, entonces esta respiración. Y si no esta respiración, entonces estar aquí sentado. Este abrirse a la vida que hemos rechazado una y otra vez hasta ahora. Hasta ahora.”

DAVID WHITE

“Suficientes. Estas preguntas son suficientes. Y si no estas preguntas, entonces esta respiración. Y si no esta respiración, estar aquí sentado. Este abrirse a las preguntas que hemos rechazado una y otra vez hasta ahora. Hasta ahora.”

Yael Zingman & Bárbara Hurrell

La pregunta propone creación y somos creación. La pregunta resuena en frecuencia individual y en frecuencia colectiva. La pregunta es cadencia, sonido. Es ritmo, tiempo y contratiempo. Así como la pregunta es ideológica, el timbre también lo es. Cuantos más timbres exploremos yelijamos, más libres seremos.

Enaltecer la pregunta en un mundo donde buscamos y sobrevaloramos las respuestas. Cuando nos enfocamos en la pregunta y no en la respuesta, nos acercamos, nos encontramos. Entonces nos preguntamos: ¿sobrevalorar las respuestas nos aleja de lxs otrxs?

“La obra es sobra del proceso”

SEBASTIAN GYS

“La obra es sobra de la pregunta”

“La pregunta es la sobra del proceso”

Yael Zingman & Bárbara Hurrell

Vivir es arte. La vida es arte. Se constituye de puras escenas o micro escenas, es un espectáculo colectivo, colaborativo. ¿Vos protagonista? ¿Actorxs lxs que participan? Interviniendo activamente, pasivamente, siendo conscientes, siendo inconscientes, transformando y co-creando ese hecho artístico que es el transcurrir.

Decimos cosas ajenas, estamos dentro y fuera de la realidad. ¿Qué es la realidad? ¿Qué es el existir? ¿Qué es el éxito? ¿Acaso la salida?

¿Pensamos mucho? ¿Nos preguntamos poco? ¿Vemos mucho, miramos poco? ¿El entretenimiento es la única forma de comunicarnos? ¿O es acaso



una herramienta para la subversión? ¿Nos entretenemos para pensar o para no pensar?

Las respuestas son estáticas pero las preguntas abren, abren caminos a la búsqueda. Las preguntas despiertan posibilidades y formas de interpretación propias y comunes con relación a las experiencias y procesos de cada unx.

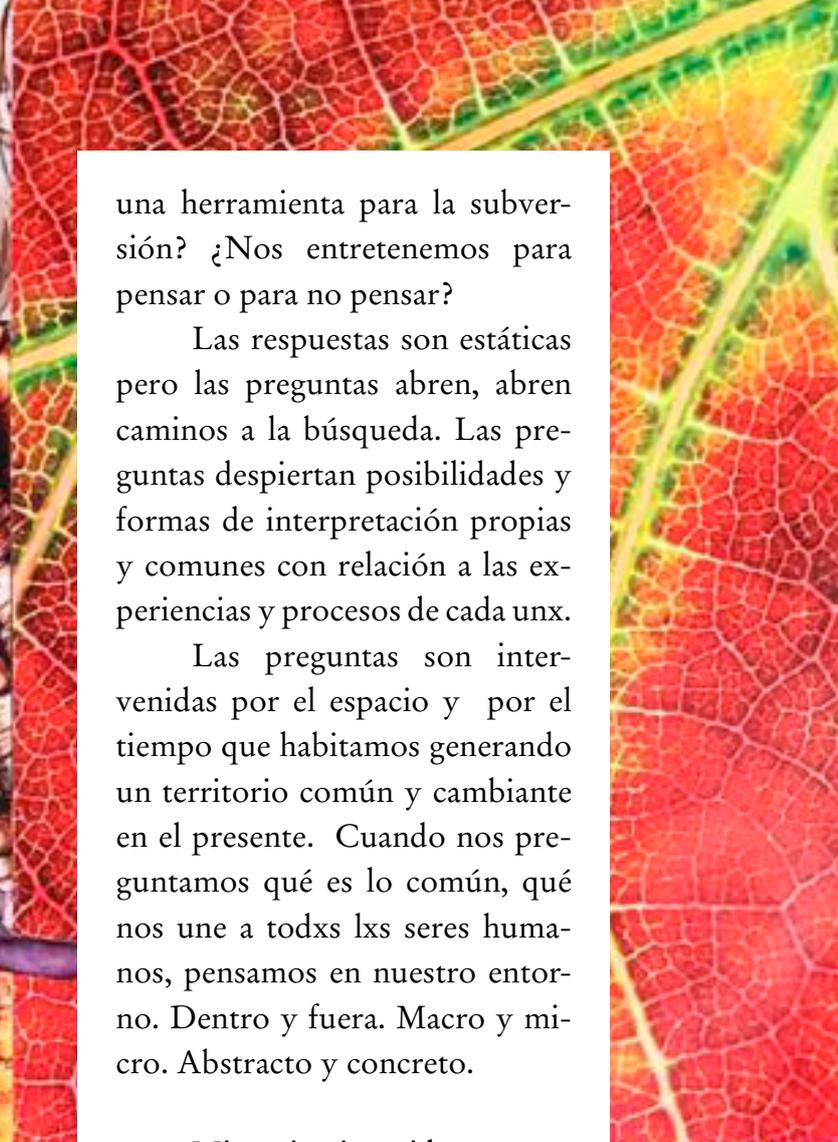
Las preguntas son intervenidas por el espacio y por el tiempo que habitamos generando un territorio común y cambiante en el presente. Cuando nos preguntamos qué es lo común, qué nos une a todxs lxs seres humanos, pensamos en nuestro entorno. Dentro y fuera. Macro y micro. Abstracto y concreto.

Mi territorio: mi hogar.
Mi territorio: la calle.
Mi territorio: mi cuerpo.

La pregunta es nuestro territorio común. Vida y obra de todxs lxs seres humanos. Integración. Constitución.

La pregunta es contingencia. Habilita considerar todos los mundos, submundos y universos posibles, todxs lxs actorxs y causalidades potenciadas, todos los lenguajes. ¿Para qué? Para seguir preguntándonos.

[Lo común a todos](#)



CAN
CIO
NES

Me preguntan por mí

Canciones imaginadas

JUAN AGUILAR

LEJOS DE LAS GRANDES luces y por debajo de las enormes estructuras urbanas nuestros pequeños refugios son lugares donde ser libres de las presiones de una sociedad que nos reclama útiles y productivos. Son refugios particulares que escapan a la lógica de lo prefabricado, rodeados de fantasías que tienen la fuerza de lo real y que me impulsan desde el instinto hacia la acción. Son refugios como edificios contruidos por nuestra imaginación que parecen ser impulsos delirantes que nos desvían de lo posible, y lo posible es lo que se nos hace creer que podemos ser.

Me preguntan por mí es un ciclo de canciones como refugios: canciones que son una invitación a dar un paseo por escenarios reales y ficticios. El motor de este trabajo está relacionado con la búsqueda del *sentido*, la claridad y la simpleza. Un sentido que encuentro en las particularidades de mi entorno más cercano, en la apreciación de las miradas que vuelcan sobre el mundo mis círculos humanos de pertenencia: mi familia y amigos.

Es que tal como versa una canción escrita por mi hermano Lautaro: “Para dirigirnos al camino apuntado deberíamos necesitarlo”. Estas canciones surgen desde el inicio enlazadas a imágenes y narrativas que me acompañan desde siempre; canciones donde la voz no es una máquina que entra en funcionamiento. La belleza de las virtudes no es, para mí, razón suficiente para cultivarlas, porque no busco en la música la adecuación a ningún canon particular.

Por eso definiendo la diferencia, celebro cualquier deficiencia y cualquier aproximación por encima de los modelos repetidos a los que se nos invita, y no porque valore los intentos por encima de las consumaciones de los deseos, sino

porque entiendo que es fundamental tantear en terrenos desconocidos para crear, para hacer el crossover necesario que todo sentido real requiere: deben cruzarse los hilos de la historia personal y las marcas particulares que delinear el territorio que se atraviesa, comprendiendo que sólo algunos conocimientos son reconocidos como tales y que otros lo serán una vez que aparezca la obra.

Es que el saber es saber en tanto se lo reconoce como tal, y en la práctica del arte las experiencias particulares de las personas en su territorio son de una riqueza única que muchas veces se aprecia como algo sin demasiada importancia en comparación con los saberes reconocidos históricamente. El acceso a la riqueza de la experiencia implica una técnica que cada cual debe inventar. Es una técnica para lograr el goce del arte y la voluptuosidad de la música que siempre está un poco impregnada de colores ancestrales, porque no es que nuestra experiencia personal esté escindida del pasado ni de la cultura. Al contrario, es probable que nos encontremos con códigos preexistentes que nos expresen, pero no sería posible darles forma si no nos encienden sacando de nuestro interior una llamarada creativa.

El canto, territorio de libertad

Canciones, rituales y transformación

MARÍA ELICIA LOBATO

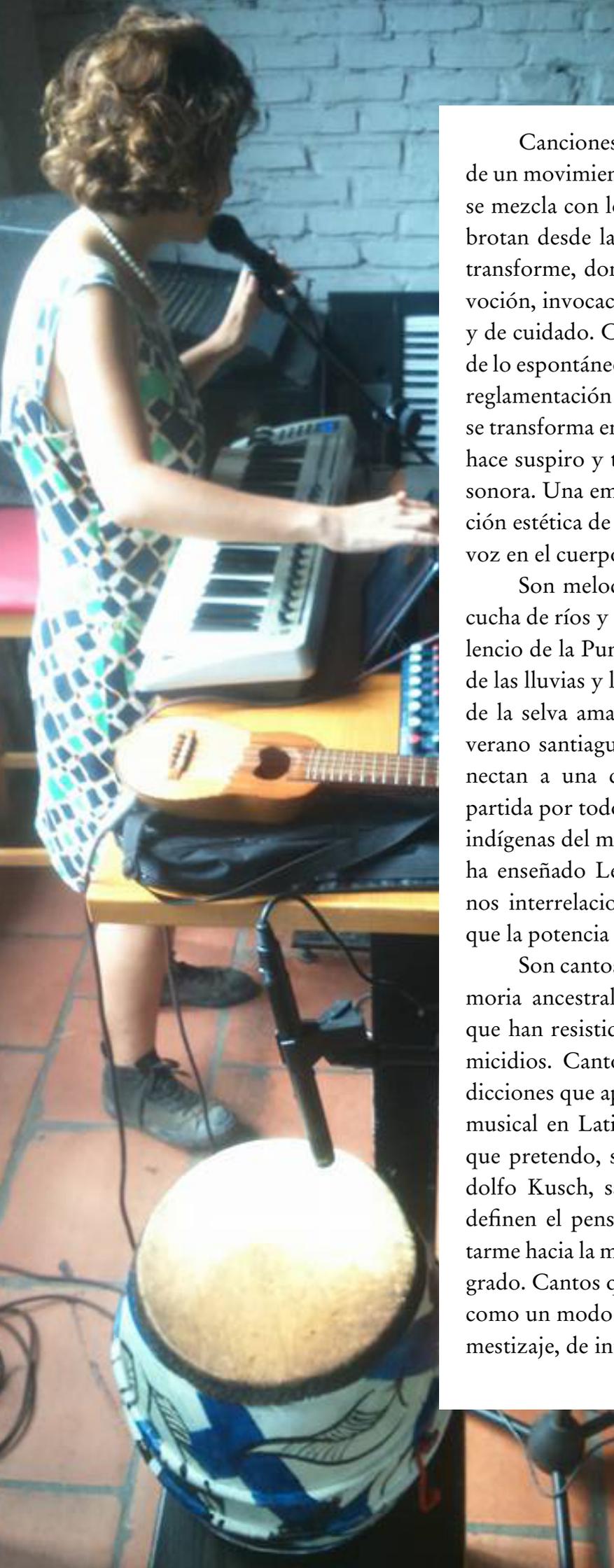
¿C

ÓMO MEDIA EL CANTO en el vínculo con otros seres y conmigo misma? ¿Qué significa deslenciar nuestras voces? ¿Por qué es tan poderoso el ritual de cantar con otros? ¿Cómo crear territorios desde prácticas vocales colectivas?

Estas preguntas guían mis pasos hacia El canto, territorio de libertad, proyecto que vincula mi recorrido como cantora colectiva con mis búsquedas sonoras más íntimas. Es un proceso que sintetiza años de viajes y canto en círculo para llegar a la composición de una primera serie de canciones donde los sonidos del tambor y la voz se encuentran en una loopera con los acordes de algún instrumento de cuerdas y un sintetizador. Y es también el pulso de expansión hacia la apertura de nuevos espacios para la creación de canciones colectivas en círculo.

Son canciones que asumen que cantar es parte esencial de grandes y pequeños rituales compartidos, y que reconocen el rol fundamental de la música y las vibraciones sonoras en procesos terapéuticos y de transformación social y colectiva.





Canciones que salen a la luz a partir de un movimiento orgánico, donde el juego se mezcla con lo ritual, donde las melodías brotan desde la raíz para que el viento las transforme, donde la improvisación es devoción, invocación de una energía amorosa y de cuidado. Canciones que aparecen desde lo espontáneo, lo efímero, lo lúdico. Una reglamentación del servicio telefónico que se transforma en canción. Un respiro que se hace suspiro y tarareo hasta fluir en la mar sonora. Una emoción que deviene exploración estética de timbres y resonadores de la voz en el cuerpo.

Son melodías que se nutren de la escucha de ríos y montañas, que nacen del silencio de la Puna y del viento de los valles, de las lluvias y las tormentas, de la espesura de la selva amazónica, de los coyuyos del verano santiagueño. Melodías que nos conectan a una dimensión metafísica compartida por todos los pueblos campesinos e indígenas del mundo puesto que, como nos ha enseñado Leda Valladares, aquello que nos interrelaciona no es ni más ni menos que la potencia y poesía de la Naturaleza.

Son cantos en los que descubro la memoria ancestral de los pueblos indígenas, que han resistido silenciamientos y epistemicidios. Cantos que abrazan las contradicciones que aparecen alrededor del hecho musical en Latinoamérica. Cantos con los que pretendo, siguiendo el rumbo de Rodolfo Kusch, salir de las polaridades que definen el pensamiento moderno y orientarme hacia la matriz energética, hacia lo sagrado. Cantos que emergen intuitivamente, como un modo propio de dar cuenta de mi mestizaje, de integrar con cierta coherencia

todas las vertientes sonoras que fluyen hacia mí.

Son canciones colectivas que surgen desde los encuentros en círculo, con la música mediando como práctica transcultural, de expresión y contacto, al servicio de generar una trama sonora cooperativa específica de esa combinación de personas en ese momento determinado, irrepetible, irreversible. Con la voz y el cuerpo como instrumentos principales, la inteligencia colectiva del círculo nos permite acceder a información no manifiestamente simbólica que nos constituye y se manifiesta en el encuentro con los otros. Parafraseando a Byung Chul Han, en *Los rituales como juego*, la música en círculo se representa a sí misma como expresión de una vida rebosante.

El sonido es hechizo y la canción es reservorio de aquello que no puede ser transmitido desde las formas mentales pero que ha servido a la humanidad desde tiempos inmemoriales para la salud de los pueblos. Es mi invitación a conectar con la fuente mágica del sonido, manantial inagotable de inspiración, para encontrarnos en él y reconocer lo que antes era negado, para nutrirnos con todo aquello que antes era invisible: colores, texturas, timbres, sabores, olores, imágenes, sentires, energías.

Volver a la fuente energética del sonido desde una mirada decolonial e intercultural es asumir la música como medicina, reconocer que el canto nos transforma y nos restaura. Volver a la fuente energética nos permite co-crear rituales musicales mestizos, interculturales, diversos, inclusivos. Nos permite recordar el lugar de la música y el sonido en nuestros actuales rituales paganos y caminar cantando hacia lo que Boaventura de Souza Santos denomina una epistemología de la diversidad, para tender puentes sonoros que se nutra de modos híbridos de sentipensar la música.





Sonar y hacer de tripas corazón

Mi cuerpo de canciones

VALERIA MIRE

HABITO ENTRE LA MONTAÑA, el eco tono y la estepa magallánica de la provincia de Tierra del Fuego, A.I.A.S. Dentro de un espacio colectivo de estudio sobre músicas en territorio, y a la escucha de mis inquietudes respecto del complejo ejercicio de artista-mujer-música, percibo amplificaciones y resonancias mientras ensayo indagaciones a partir de experiencias profesionales y artísticas que remiten a la gran pregunta del arraigo. Del arraigo de las personas y del arraigo de los colectivos.

En esta isla al sur de Argentina, separada del continente por el estrecho de Magallanes, los pueblos originarios fueron masacrados en un genocidio organizado entre 1890 y 1920, ayer nomás. Irónicamente, desde hace aproximadamente cuatro décadas esta provincia se caracteriza por la observable recepción de poblaciones diversas, procedencias culturales de países latinoamericanos y de provincias argentinas.

En el diagrama público de gestión cultural abundan condicionamientos de acceso a la vinculación-interrelación-acción y formas de desarticulación-invisibilización-silenciamiento de identidades y subjetividades mediante la fijación de formatos de pertenencia a un “ser fueguino”.

Acrecentado mi impulso de desilenciamiento, decido hablar desde el motor de la inquietud y pasar este *levare* por el filtro del diálogo simpático entre diversos tópicos, cual introito descriptivo. Sincrónicamente, inicio la tramitación de mi obra musical como significativo sonoro a partir del mapeo y activación de mi manera de hacer colaborativa, a la que elijo -aún con sus complejidades- contenida en el territorio de la canción.

Mi inquietud se corporiza percibiendo desarticulaciones y ahogos sistemáticos de propuestas creativas situadas en el área musical, de equipos profesionales y de programas culturales destinados a infancias, adolescencias y poblaciones



afines. Inquietud cierra-poros, ante la consolidación de un sistema de gestión expresado cual vidriera de exhibiciones en modo espectáculo, que maniobra espejismos identitarios y presenta -como soporte invariable- su máquina de impedir continuidades. Inquietud erizante, ante esta operación negacionista de las construcciones singulares que tracciona fuerzas invisibles para evitar cualquier trascendencia de lo construido al caducar el módulo temporal de la gestión gubernamental.

Ante este escenario, inicio una ronda de preguntas cual acto aglutinante: ¿Cómo dinamizar la acción/construcción viva de identidades y relaciones intersubjetivas a partir de experiencias musicales? ¿Cómo se accede a espacios de ejercicio del rol profesional aunque no pertenezca al paradigma ni sea de la FAMILIA? ¿Cómo se construye experiencia orientada, situada, en un territorio político que no habilita la puerta de entrada? ¿Qué miradas se dirigen y son dirigidas para generar eventualidades culturales en formatos de producto turístico efímero valiéndose de un territorio instalado y ponderado productivamente como distante o “fin del mundo”? ¿Cómo se sostienen dispositivos a perpetuidad de poderes hegemónicos y se estructura ese no accionar-omitir- invisibilizar-silenciar en todos estos sentidos?

Comprendo la urgente necesidad de generar escuchas sostenidas en el tiempo, emisión de voces plurales, experiencias motrices afectivas al encuentro con las músicas a partir de mediaciones situadas/ adecuadas, en tanto formas de construcción simbólica dinámica e intersubjetiva.

En un mismo deseo creativo, habitado de inquietudes, decido hablar con mediación de las músicas en el acto más verdadero que habito: sonar. Es a través del acto de habla -habilitación de la voz propia- surgente en mi canto como necesidad y de la creación como condición vital, que se constituye una vinculación entre *desilenciamiento e infancias* y que se expresa por origen y condición etimológica: “*infandus*” es no fonación, sin voz, sin derecho a la escucha, sin igualdad de derechos. Aparece entonces mi voz - cuerpo de mujer adulta ejerciendo este derecho a partir de mis músicas, potenciadas como instrumento expresivo desde mi infancia. En mi cuerpo de canciones se tensionan y resueñan cuerdas con profundas inquietudes: continente sonoro de mi singularidad., espacio de búsqueda de mi propia voz, vehículo de mi lenguaje, hondo espacio de observación de mi cuerpo creador de músicas.

Así, compuse un modo de desilenciamiento en forma de verbo/acto/obra: escribir aquí mis inquietudes -cual huella de pensamientos en lenguaje comunicable-; cantar un cuerpo de canciones como espacio/tiempo/lugar en modo colaborativo para producir/editar/difundir mis canciones; crear un bloque radial de @musicasconjugadas con voces y escuchas de infancias y artistas, del cual proyecto editar/publicar una secuencia con formato podcast.

Abriendo perspectiva para volver a mirarme, organicé mis producciones literarias y musicales, las puse a circular en colectivo, las abrí a propuestas permeables de otrxs, generé articulaciones con espacios receptivos y proyecté un registro audiovisual de acción colectiva de tres de mis obras.

Comparto la siguiente descripción como metáfora de tres de mis canciones, poros que se abren al proyectar y amplificar este cuerpo con otrxs:

Canciones caricias: Composición vocal en clave de candombe que se inició pautada para voces de mujeres en el segundo mes del ASPO 2020. Luego, compuse a partir de sus partes estructurantes un texto sinfónico (versión orquestal) para presentarme por primera vez a un concurso. Deseo/ desesperación por el encuentro, en un disfrute del decir que aparece en la intimidad. Me gustaría cantarla y dirigirla, escucharla.

Inquietud: mezcla de manifiesto de intimidad y posibilidad de extimidad, nudismo del decir: nos canta la voz. Con impulsos de ritmo enérgico, cambios de dinámica y tempos fluctuantes, va en busca de resonancias y proyecciones.

Nana en pausa: un modo de cuidado/ mimo que me compuse y dediqué durante la cuarentena, en ella canto una melodía reiterativa y pausada y con mi voz hablo de mi voz. Poéticamente nombro lo que necesito utilizando la tercera persona, una distancia que me permita ver mi vacío y volver, para habitar la pausa a través de la canción.



Todo brilla y se desarma

La voz como territorio

LAILA STRAIMEL

LA VOZ COMO TERRITORIO es mi punto de partida para pensar sobre una territorialidad construida, un piso para proyectar la expresión artística y desde allí transmitir, conmovedor, sembrar belleza y transformarme para transformar al otro, en el intento de generar algo luminoso que conecte al que escucha con su potencial singular.

Todo brilla y se desarma es un ciclo de canciones que surge en soledad. Hago un recorrido por la historia de mi voz, y me doy cuenta de que los años pasaron, algo allí cambió, pero el acto sencillo y profundo de cantar, de improvisar una melodía, de jugar con el sonido, que estuvo desde siempre, sigue intacto.

Aparecen aires de vidalás, bagualas y algunos elementos del jazz. En el encuentro con un pianista con quien estoy trabajando terminamos de armar los arreglos instrumentales.

Este trabajo tiene un motor sincrónico. En este punto de mi proceso creativo vuelvo a encontrarme y tengo como docente a quien fue mi profesor de música en la escuela primaria. ¿Cómo era mi voz? Pienso. Viajo a mi niñez y aparece el recuerdo de una dualidad que aún sigue vigente: por un lado, vergüenza ante la mirada y por otro, mucha calma al cantar, todo a la vez. Recuerdo que tengo una cassette de cuando tenía tres años. Los busco y vuelvo a escuchar la grabación. *De un lado decía Beatles, del otro Laila tres años.* Allí canto fragmentos de canciones de María Elena Walsh y luego improvisaciones vocales en idiomas inventados derivadas en risas. Mi vida se teje en una historia acompañada de melodías cantadas.

Me doy cuenta de que esto que hago es mi manera de hablar de la canción como necesidad artística, como territorio posible desde el que puedo decir cantando algo más de lo que puedo decir hablando, un texto articulado con la voz y la satisfacción que encontré en mi niñez al cantar. Es desde allí, desde

esa emoción que puedo intervenir para conmover. La música es mi medio para transformar la realidad, mi realidad.

Anahí Mariluan dice que en un canto se sintetiza un mundo. Eso es lo que busco. Algunas preguntas vienen en mi ayuda: ¿Cómo suena mi voz? ¿Para qué canto? ¿Para quién canto? ¿Por qué canto? Me respondo con una reflexión: utilizar la voz y la canción para generar empatía, acercar, hermanar, construir, arrullar, gritar desesperadamente, pedir justicia, enunciar, liberar y generar paz.

Nada el pájaro y vuela el pez

Un taller para jugar

MARÍA EUGENIA BIGLIARDI

“Quiero decir que el enseñar y el aprender se van dando de manera tal que, por un lado, quien enseña aprende porque reconoce un conocimiento antes aprendido y, por el otro, porque observando la manera como la curiosidad del alumno aprendiz trabaja para aprehender lo que se le está enseñando, sin lo cual no aprende, el educador se ayuda a descubrir dudas, aciertos y errores”.

PAULO FREIRE

111

NADA EL PÁJARO Y vuela el pez es un proyecto de talleres lúdicos y musicales en el que confluyen influencias de artistas y pensadorxs que dedicaron su obra, y a veces su vida, a leer este mundo patas para arriba: Eduardo Galeano, María Elena Walsh y Paulo Freire.

Estos tres autores reflexionaron y trabajaron con la educación y didáctica desde cada una de sus aristas artísticas. Precisamente, teniendo en cuenta su ideología, puedo reflexionar sobre los estilos de educación y los modelos utópicos a los que uno quisiera apuntar, es decir, aquellos donde se da un aprendizaje en colaboración entre la docente, los estudiantes, y ellos mismos en contrapunto con los vestigios de la escuela como fábrica de instrucción, que remite a la educación de la revolución industrial.

Es un trabajo que resulta de mis años de ser docente y música, que me llevan cada día a repensar cómo trabajar y aprender de una didáctica lúdica con los niños y su relación con los objetos y la creación sonora.

Hace cincuenta años, en alguna escuela del mundo, una maestra de música se sentaba en el piano, comenzaba a tocar, los alumnos la observaban y tal vez, se podía escuchar hasta el zumbido de una mosca.



Hace treinta años, una nena del conurbano bonaerense llegaba a la casa de la maestra de piano, ella le enseñaba cómo tocar una pequeña pieza infantil con los cinco dedos, pero la piba quería tocar una de los Rolling. La maestra le enseñó.

Veinte años después esta misma nena, que ahora es una adulta, cambia la disposición del mobiliario de un aula a su cargo, lo colma de objetos que emiten sonidos y deja que les niños exploren y respondan a su curiosidad.

Este trabajo aborda el diseño de talleres musicales itinerantes para las infancias, con el objetivo de explorar las músicas y sonidos inherentes a los diferentes territorios, a través del juego como herramienta pedagógica.

Los talleres proponen pautas para poder entender cómo cualquier objeto puede convertirse en un instrumento musical. También, cómo nos relacionamos con estos objetos que suenan y, a partir de ahí, cómo podemos repensar el sonido, el ritmo, las melodías y las posibles y variadas respuestas a los estímulos sonoros.

La motivación surge de mi experiencia personal y la necesidad de investigar, recopilar, recuperar las músicas, cantos, juegos de diferentes territorios y tradiciones. Además está relacionado con el interés de crear un libro para niños de carácter didáctico para que puedan aprender sobre diversas culturas musicales por medio del juego y la experimentación por ejemplo con elementos y sonidos de la naturaleza, o los diversos contextos sonoros, breves textos para sonorizar con diferentes rítmicas y entonaciones, empleando diversos movimientos, apelando al disfrute y a la creatividad.

América latina cuenta con la más fabulosa diversidad humana y vegetal del planeta. Allí residen su fecundidad y su promesa. Como dice el antropólogo Rodolfo Stavenhagen, «La diversidad cultural es a la especie humana, lo que la diversidad biológica es a la riqueza genética del mundo». Para que estas energías puedan expresar las posibles maravillas de la gente y de la tierra, habría que empezar por no confundir a la identidad con la arqueología, ni a la naturaleza con el paisaje. La identidad no está quieta en los museos, ni la ecología se reduce a la jardinería. (Galeano, 1993)

Hoy más que nunca, considero que se necesita no caer en reduccionismos y poder ejercitar la capacidad de observación crítica, amorosa, distinta a la mirada exotista que todo los separa.

Mi voz renacerá

Encuentro Regional de Canto

JULIO DELLA SALA

“En los asientos la gente de corazón
tomaba mate a discreción
se alimentaban a sí mismos
a través del canto que era su propia canción...”

LEO MASLIAH

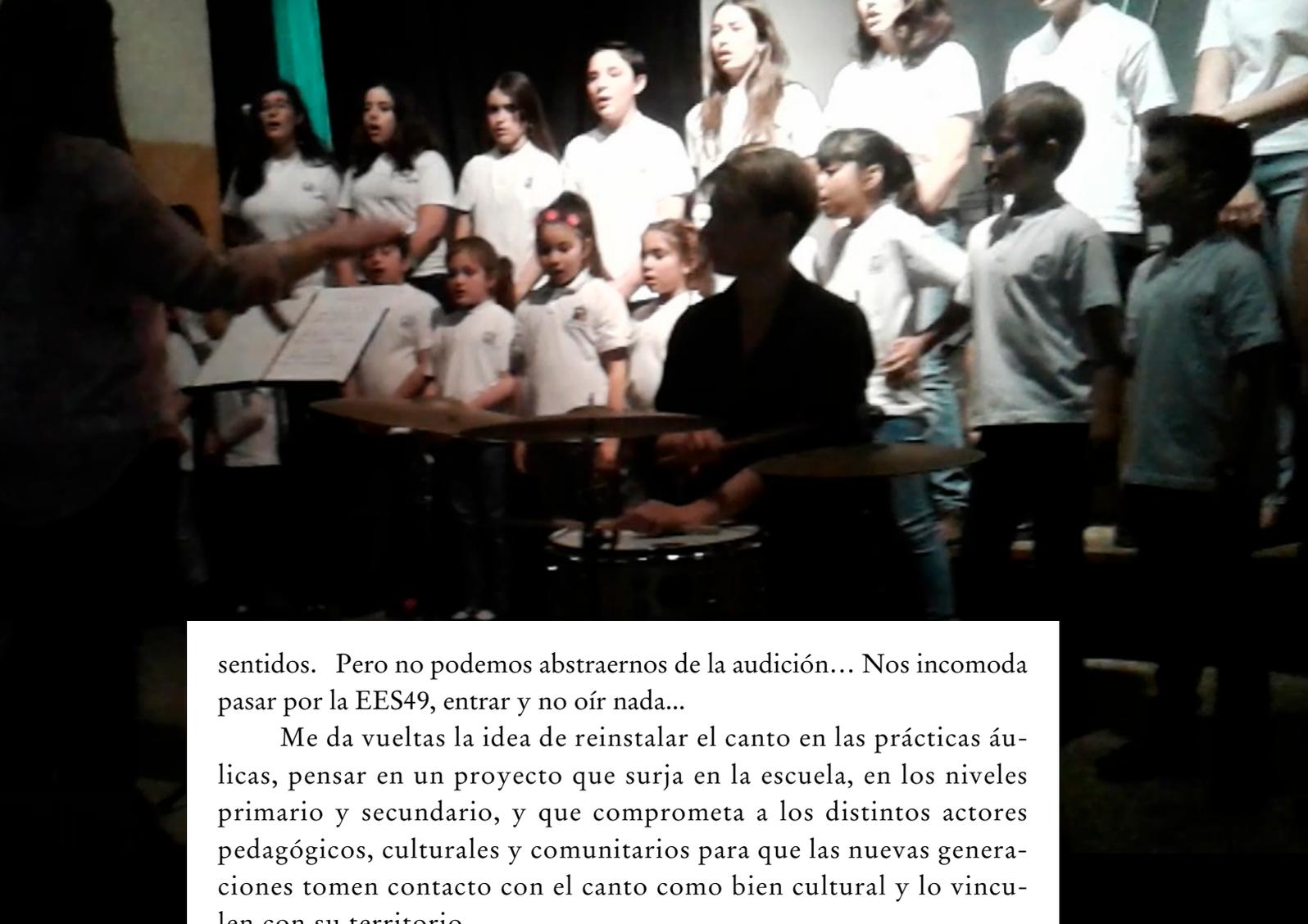
115

ESTE ES UN TRABAJO que surge de un entramado interinstitucional que reúne a la Inspección de Educación Artística de La Matanza (Provincia de Buenos Aires), a escuelas primarias y secundarias, al Profesorado de Música, a las Escuelas de Estética nro.1 y 3, a la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Matanza y el Coro de la Universidad Nacional de La Matanza, que busca promover un proyecto de democratización cultural¹ que permita relacionar a niños y jóvenes estudiantes, invitándolos a participar en un Encuentro Regional de Canto como parte de las actividades culturales que promueve la Región.

Luego de varios años, y en una nueva función a cumplir como docente, vuelvo a ponerme en contacto con un territorio, el mismo que algunas décadas atrás vio engendrar la música vocal, más precisamente la música coral. Todo era espontaneidad, eran tiempos de guardapolvos blancos, un atuendo que distinguía alumnos de músicos, pero al mismo tiempo los emparentaba. La gente pasaba por las cercanías de la EES49 (Almafuerte) y murmuraba “*Acá siempre se escucha algo...*” Estas paredes desconocen el silencio.

Unas décadas después, las costumbres son otras. Mientras caminamos percibimos que nos llaman la atención otras percepciones...implicamos otros

1. García Canclini, Néstor (1987) “Introducción” en: Políticas Culturales en América Latina. Grijalbo: Argentina; pp. 13-61.



sentidos. Pero no podemos abstraernos de la audición... Nos incomoda pasar por la EES49, entrar y no oír nada...

Me da vueltas la idea de reinstalar el canto en las prácticas áulicas, pensar en un proyecto que surja en la escuela, en los niveles primario y secundario, y que comprometa a los distintos actores pedagógicos, culturales y comunitarios para que las nuevas generaciones tomen contacto con el canto como bien cultural y lo vinculen con su territorio.

Mi voz renacerá comienza siendo un proyecto educativo, fundado en principios² como la inclusión, la integración, la igualdad, la equidad, cuyo objetivo principal es encontrar una identidad territorial a partir del canto, no solo encontrando nuestra propia voz, sino hábitos en común, los del grupo, los de la comunidad, los de un territorio, entendiendo en cierta manera que la cultura escolar coexista con la cultura territorial. Pronto, con la presencia de los Coros del Municipio, de la UNLAM y el Grupo del Plata (quinteto de música zonal) el Encuentro sumará un toque más artístico, engendrando un fenómeno musical que integra en un mismo objetivo consideraciones estéticas y sociológicas³.

Con la organización de la muestra, se busca representar las sonoridades del territorio, y reflexionar sobre algunos aspectos: ¿quiénes somos

2. Espacio de Herramientas de Vinculación y Mediación Musical. Marcela Méndez y Valeria Atela.

3. Espacio de Herramientas de Vinculación y Mediación Musical. Pablo Samán y Guadalupe Gallo

sonando en nuestros territorios? ¿Cuándo hacemos música, nos pensamos en comunidad?⁴

Una comunidad se identifica cuando construye desde lo colectivo, cuando comienza a construir un territorio, cuando con la música expresa. El pibe de la esquina propone un ritmo con objetos encontrados en la calle, desde la otra punta alguien responde una frase rapeada describiendo historias que le suceden a las personas... los gestos y miradas nos vinculan... los sonidos de nuestras voces contagian a la gente que camina nuestro barrio y reparan en nosotros. Y los pibes del barrio son los que entran a la escuela, donde continúan sonando, bajo el acompañamiento de sus docentes de música hay que sonar, incomoda el silencio.

La idea original es salir al barrio, ponernos en contacto con la poética de lo cotidiano, con la gente, los olores, los lugares, las situaciones⁵, en este caso con un territorio que se alimente a sí mismo de su canto, con su propia canción, una canción que no encuadre en ningún estilo, ni el rap, ni el rock, ni la música folclórica nos condiciona, serán las voces que se expresen por el solo hecho de cantar en comunidad.

4. Frase tomada del espacio de MÚSICAS EN TERRITORIO Por Anahí Mariluan

5. Frase tomada del espacio Músicas en Territorio. Por Colectivo Territorio Toloza

Analizá un poco esta canción y responde

Armadura de clave _____ Tónica _____ Dominante _____ Modo _____

En resumen estamos en la tonalidad de: _____

Pic. _____ Metro _____ C.I. _____

Ordená los motivos de la melodía de la introducción poniéndole número y copiandola abajo.

The image shows five melodic motifs in G major, each on a single staff. Motif 1: G4-A4-B4-C5 (quarter notes). Motif 2: A4-B4-C5 (quarter notes). Motif 3: G4-A4-B4-C5 (quarter notes). Motif 4: G4-A4-B4-C5 (quarter notes). Motif 5: G4-A4-B4-C5 (quarter notes).

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, provided for copying the motifs.

A screenshot of a Zoom meeting interface. It shows four video thumbnails of participants. The top thumbnail is labeled 'Mayra Eliana Diaz Alchu'. The interface includes a vertical toolbar on the right with icons for mute, video, chat, and other functions.

El Aula de música como territorio artístico

Experiencias en contexto virtual y presencial

MAYRA DÍAZ ALCHU

UN CONSERVATORIO, UN AULA, un instrumento, un sonido. Lo que suena o debería sonar dentro de un aula de un conservatorio de música en general se interpreta, a partir del imaginario tradicional, como un sonido ordenado, académico, socialmente validado.

Pero ¿qué es lo que realmente suena dentro de un aula? ¿Cómo se modifican los sonidos según las personas que los producen?

El aula de música como territorio artístico es una investigación que parte de preguntarse cuál es el sonido del aula, especialmente de un aula de música, y, más especialmente, de un aula de música de un conservatorio. Es la recapitulación de un proceso que surge de poner la mirada en lo que sucede en un aula de Taller de Iniciación Musical en el conservatorio de Música de Bahía Blanca. Dicho taller está integrado por preadolescentes entre 11 y 14 años que transitan su tercer año en el conservatorio, comprendiendo al aula como un territorio sonoro específico.

La investigación retoma una búsqueda que me acompaña desde el inicio de mi ser docente artista: ¿Cómo representar el aula como territorio y la clase como obra de arte? Con territorio aula me refiero aquí a una construcción viva y en permanente intercambio con otros territorios simbólicos y materiales que condicionan la circulación institucional y el desarrollo individual y social de estudiantes y docentes. La obra que surge de un territorio vivo no se recorta sobre un resultante sonoro sino que abarca la comunión interdisciplinar y la trama de gestos poéticos que se suceden dentro de un territorio áulico: las palabras, la música, los vínculos, los afectos, las personas, los instrumentos, los tiempos, el humor, el deseo. Todos esos elementos construyendo territorio, identidad y arte.

La técnica para habitar y transitar este territorio aula es re-parar, transformar la mirada, poner el foco en lo silenciado, en aquel repertorio que por costumbre o prejuicio queda fuera de lo posible en una institución académica. Es modificar la tradicional manera en que se enseña y se aprende la música en un conservatorio y abordar la técnica y la teoría desde el repertorio y el deseo de los propios alumnos. Es observar la realidad que nos rodea y que cotidianamente ignoramos.

¿Es el conservatorio una herramienta actualizada para la realidad de nuestros alumnos adolescentes? ¿Sabemos con certeza qué música escuchan nuestros alumnos? ¿Hay lugar para el reggaetón, la cumbia villera o el heavy metal? En ocasiones nos preguntamos por qué a algunos alumnos les cuesta tanto afinar pero no reparamos en que el 80% de la música que escuchan es rapeada, o cuasi hablada. Estas preguntas y certezas son mi punto de partida para repensar la concepción que tenemos de un aula, de una clase.

Desde el inicio de la pandemia las maneras de enseñar y aprender han evolucionado velozmente. ¿Cómo se transforma ese territorio en un contexto virtual? ¿Cómo se sostiene un territorio virtual que debe construirse colectivamente? ¿Sucedió lo mismo en las aulas de música del conservatorio?

Este trabajo presenta la sistematización de experiencias frente al aula virtual y presencial en el conservatorio de música, profundizadas por el intercambio y el análisis con colegas de la misma institución y de otros conservatorios.

Con sus sostenidos y bemoles, compone una guía abierta a modificaciones y en constante transformación acerca de mi concepción de lo que debería ser una clase de música: cantar canciones que nos gusten y otras que amplíen nuestro repertorio, tocar melodías, armonías, tocar con otros, componer en base a pautas previas, componer en grupo, improvisar sobre escalas aprendidas, realizar juegos de coordinación rítmica, y luego llevar al papel lo que ya fue aire, música, una vez que sea necesario.

Músipuentes

Musicalidades de niños en vinculación

JORGE GONZÁLEZ

DESDE MI INFANCIA EN Copiapó, Chile, siempre estuvo presente la música en mi hogar, en especial el folclore chileno y latinoamericano: mis padres son bailarines de cueca y bailes típicos en diferentes agrupaciones; mi tiempo en la escuela estuvo marcado por la participación en cada acto semanal con mi guitarra; el Liceo de música, con mi grupo de proyección folclórica donde desarrollé gusto por el canto y las canciones.

Sin embargo, todo eso que la música había integrado me convirtió de un día al otro en un migrante. A mis dieciocho años me vi en la obligación de definir mi futuro. Entonces me di cuenta de que quedarme en mi país era imposible por el costo económico de la carrera. Tuve que tomar la decisión de emigrar de Chile, dejando atrás familia y amigos.

Fue así como llegué a Buenos Aires, al Conservatorio Astor Piazzolla. Las habilidades que adquirí en esta institución me hicieron replantear la idea de músico y de docente artista en todas sus formas.



Ese recorrido personal me impulsó a buscar generar conexiones con estas dos localidades que marcaron mi vida y de las cuales me siento parte, tratando a la vez de responder algunas preguntas que resuenan en mi mente: ¿Cómo permanecer en un sitio habiéndolo dejado? ¿Cómo estar presente en otros espacios cuando no podemos viajar? Ante estas preguntas, el aula de la escuela, que es mi hábitat profesional, se convierte en un dispositivo de vinculación y producción artística.

Así nace Músipuentes, este trabajo que involucra una serie de acciones para la vinculación musical y cultural de niños de Buenos Aires y Copiapó que asume una idea de territorio como espacio que se construye colectivamente a partir de vínculos que poseen diferentes dimensiones: corporal, emocional, histórica.

La primera iniciativa consiste en una serie de clases de creación colaborativa de canciones. El aula como núcleo de producción y de desilenciamiento de cada niño. Anhele que cada niño pueda encontrar el *wepife*, en mapuche el encargado de guardar en su memoria la historia de la comunidad, trabajar desde las canciones para poder cantar lo que no se puede decir hablando.

También se trabajará en el reconocimiento de las sonoridades de los entornos cotidianos: la escuela, la familia, los amigos. Entrenar el re-parar, la atención fina. Generar espacios de encuentro colectivo, ver qué diferencias y similitudes tenemos con las personas que nos vinculamos, redescubrir el territorio que habitamos poniendo en juego distintas miradas y encuentros.

En todo este proceso hay también una reflexión sobre el cuerpo: el cuerpo sonoro, el cuerpo migrante, el cuerpo que es tridimensional, que no tiene forma de no expresar. Ciertas ideas de la pedagogía Vigotskiana emergen y nos ayudan a ver esa zona de desarrollo próximo, esa distancia que hay de una zona de desarrollo actual, con la zona de desarrollo potencial, la que surge con la ayuda del otro y que como docentes nos da la oportunidad de habilitar esa zona de desarrollo próximo, de cuidar la particularidad poética de cada cuerpo.

Pensar en la tridimensionalidad del cuerpo, en cómo habitarlo, en que no hay forma de no expresar y por lo tanto ser consciente de lo que quiero expresar y cómo hacerlo, habilitar desde mi rol docente la zona de desarrollo próximo en los niños, cuidar la particularidad poética de cada cuerpo, de cada voz.

Cancionerxs

Infancias en diálogo con los sonidos que respiran

HELENA HELFT

“Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedido, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía”. *Las nanas infantiles*. FEDERICO GARCÍA LORCA

123

LA VOZ: EL DECIR, el cantar. A través de la voz puedo reconocer a una persona, puedo alarmar, puedo convencer, puedo cuidar, hacer dormir, puedo liberar, preguntar. La voz es una herramienta a través de la cual podemos representar deseos, necesidades e inquietudes no solo propias, sino también de la comunidad a la que pertenecemos.

El motor de este cancionero es una profunda exploración de lo sonoro, reconociendo los sonidos que nos habitan y nos componen. Como dice Anahí Rayen Mariluan, en su texto Ül: El canto mapuche: “Cantar es una forma de construir memoria que actualiza formas comunitarias de transmisión de conocimientos.”

Por eso trabajo con el repertorio de músicas para las infancias como material vivo de uso y transformación, creando colectivamente espacios y formas de vinculación con nuestra propia identidad a través de lo sonoro, enmarcadas y atravesadas por una cultura y su historia.

La exploración sonora por el mundo de las infancias está planteada como un recorrido en dos etapas o momentos preliminares que conducen a la creación del cancionero.

Primero, la investigación y recolección de archivo, que realicé mediante una guía que invitaba a personas de diferentes edades y regiones del país a recordar alguna/s de las músicas que sonaban en su infancia.

El sonido es memoria. Las canciones que recordamos de la infancia dialogan directamente con nuestros antepasados. Se transmiten casi inconscientemente, creando lazos invisibles a través de melodías que nos acunan, que nos divierten, que nos dan miedo, que nos intrigan.

Recordando una vez más a Anahí Mariluan: “Los planos sonoros edifican otros mundos, el sonido reconecta otros espacios audibles, los recuerda. Asiste la memoria a cumplir su función por medio del canto, se reintegra la vida en el hecho sonoro”. Recordar el sonido de los objetos de las casas, recordar las voces de aquellas personas que nos cuidaron, las canciones que sonaban son formas de recuperar historia, de relacionarse directamente con aquello que nos rodea y nos sitúa en un tiempo y espacio específico y particular.

La segunda etapa tiene la forma de una residencia donde realizaré, junto a un grupo de musicxs docentes, actividades en torno a la exploración sonora, el juego rítmico, la improvisación vocal, la escucha, y la memoria sonora. Con el objetivo de transitar esta experiencia en profundidad, de manera personal y acompañada por gente que admiro y respeto, y tener estas vivencias en el cuerpo a la hora de compartirlas con grupos de niñxs y adultxs.

Luego, el proceso concreto de realización de experiencias de intercambio a nivel federal, en diferentes pueblos y regiones del país, en donde trabajaré con un grupo de adultxs (madres, padres, docentes, hermanxs, artistxs) y niñxs (idealmente dentro de instituciones escolares, o convocadxs a través de algún espacio cultural que exista en ese territorio) en el que nos vamos a dedicar a recuperar, resignificar o crear composiciones musicales.

Este repertorio se archivará en un cancionero comunitario que contará con un registro de audio y un registro escrito a modo de bitácora colectiva acerca de la experiencia que irá creciendo y viajando de vuelta a cada una de las escuelas y comunidades de adultxs que formaron parte de este intercambio. Generaremos un archivo vivo, lleno de experiencias cancioneras en vínculo intergeneracional, intercultural e inclusivo.

Como dijo Martin Liut: “La canción funciona como un acto de memoria (...) El sonido te conecta con otras temporalidades. Lo mismo con una formación geológica por ejemplo, que viene sonando hace muchísimos años”. La música, las canciones, generan contacto. Aquello que me toca, lo puedo percibir. El registro de le otrx me permite conocerme, por lo diferente, o por lo similar. La identificación, genera reconocimiento.

Nos reconocemos a nosotrxs, nos reconocemos en le otrx. Nos percibimos en red. Percibimos nuestra sonoridad enmarcada en un entorno.

La música como mediadora en la organización comunitaria

Experiencia del taller de música
en el barrio La Vía Muerta de Santa Fe

MARIANELA MARTINO

Desarrollar una tolerancia a la comprensión parcial,
las cosas se irán uniendo con el tiempo.

ALBERTO ROJO.

ESTE TRABAJO PRESENTA LA sistematización de la experiencia de práctica musical en La vía Muerta, un barrio de la ciudad de Santa Fe, experiencia en la cual la música es una herramienta de mediación en el proceso de participación para el encuentro que potencie formas libres de organización comunitaria.

El trabajo con música supone una sensibilización de las personas que lo frecuenten y, a partir de allí, el acompañamiento hacia un proceso de identificación, construcción y reconstrucción de subjetividades y construcción de identidad, pertenencia, ciudadanía. La música como forma de encuentro tendiente a la organización es parte constatable de un modo de vivir y de ser arraigado en el sustrato cultural profundo de los barrios, por lo tanto, no es impuesta por parte de los responsables del presente proyecto a los otros de manera ajena ni extrínseca: supone una objetividad inmanente, ya presente, ya-ahí, que es en todo caso activada, suscitada.

La población que participa del espacio y tiempo de música son más directamente los niños y niñas del barrio entre 3 y 8 años aproximadamente y el emplazamiento de las clases se da momentáneamente en una plaza/cancha de fútbol del barrio. Indirectamente, pero asociados de manera inmediata, participan las familias, así como los referentes principales de las instituciones religiosas y deportivas de base que conforman el espacio donde los ordenamientos necesarios se consolidan.

Desde el colectivo asumimos la experiencia de acercamiento a la música desde las disponibilidades y posibilidades de cada barrio como una herramienta de medicación en el proceso de organización comunitaria. La experiencia tiene dos ejes rectores muy definidos: integralidad y comunidad. Ambas se dirigen a recomponer aquello fragmentado por el proceso insidioso del individualismo materialista que signa nuestro tiempo. Los límites territoriales de esta experiencia son los del Barrio La Vía Muerta de la ciudad de Santa Fe y el marco de este espacio lo da la Organización Civil Proyecto Deporte Solidario.

La realidad barrial de escasa o nula escolarización, falta de hábitos y/o conductas para un buen vivir, sedentarismo infantil con amenaza de la droga, violencia, entre otras, plantean a la práctica musical como una oportunidad para lo participativo, lo sistemático, lo dialógico y lo transformador; un terreno formidable de representación, pertenencia y construcción de subjetividades para la promoción de la vida de cada persona desde su comunidad, en su comunidad y para su comunidad; un espacio orientado a proponer, facilitar y construir las libertades, oportunidades y capacidades tanto de las personas como así también de las comunidades. Apostamos a que este proyecto distribuye el acceso al conocimiento, a la información y comunicación, al reconocimiento, goce y disfrute de los derechos de las personas. Pero fundamentalmente, permite en un emplazamiento legitimado por los propios involucrados, suscitar ordenamiento que tenga que ver con la morigeración de los impulsos que es condición de posibilidad tanto de los montantes individuales de la subjetividad así como de la edificación de la cultura encaminada a unos fines deseables en un nosotros convertido en proyecto.

La música como mediadora en la organización comunitaria. Experiencia del taller de música en el barrio La Vía Muerta de Santa Fe es el documento mediante el cual se busca compartir la experiencia de un trabajo musical vinculado a la organización comunitaria, indagando sobre los procesos de construcción identitaria que genere la música en general y el taller de música en el barrio La Vía Muerta de la capital santafesina en particular. Con relación a la construcción identitaria considero necesario un breve y fundamental desarrollo: la identidad por sí sola no existe, no se puede decretar, formular una condición identitaria en y con música es consecuencia de otras acciones, de enunciados previos. Construir comunidad implica, en rigor, un acto de reconocimiento del ser del otro: en aquello que el otro es, en aquello que el otro cree, en aquello que el otro practica con sus propios otros. Su Fe afirmada, sus costumbres sedimentadas, sus relaciones gozadas: Fe, historia y política en sentido estrictos. No se puede construir externamente, lo que se conformaría en un ejercicio de violencia material y simbólico, una acción vanguardista desde la soberbia academicista. El gran objetivo de este trabajo es hacer un planteo plural en la mesa de resolución de los problemas y las realidades complejas que atraviesan

nuestras sociedades, la música no será la única dimensión y el único proceso que revelará todas las dificultades. Es urgente e imprescindible la puesta en marcha de procesos colaborativos, interdisciplinarios, de una serie de políticas económicas, sociales, educativas, ambientales, culturales entre otras, orientadas a la organización comunitaria, al desarrollo de las sociedades y las personas.

“Lo que se necesita es que haya diversos cauces de expresión y de participación social. La educación está al servicio de ese camino para que cada ser humano pueda ser artífice de su destino”

FRANCISCO BERGOGLIO



Rock Sinfónico en las escuelas

Preguntas con asomo de respuestas

ANDERSON PEREA DA SILVA

Imagínate ir caminando por la vereda de la escuela de tu barrio y escuchar que por las ventanas y las puertas abiertas suena una orquesta... y una banda de rock. Cuando la sorpresa te detiene para agudizar el oído se suma un coro y cantantes solistas, tal vez con una canción de Queen, Charly García, Annie Lennox o Eruca Sativa... ¿Qué hacés?

129

LA ORQUESTA OCASIONAL DE Rock Sinfónico (OORS) se crea a fines del 2013 en la ciudad de General Roca, Río Negro y es un proyecto que navega contra la corriente de la lógica individualista. Es actualmente la única orquesta híbrida de rock sinfónico del país que busca, en especial con este proyecto, la vinculación con la comunidad educativa de cada escuela.

La OORS es actualmente un colectivo que reúne a setenta personas agrupadas en instrumentistas de cuerdas, vientos, coreutas, cantantes, percussionistas, banda de rock, arregladores musicales, producción y dirección. Su repertorio se compone por versiones propias del cancionero de rock nacional e internacional. El desafío de constituirse y desarrollarse en el tiempo, sin ser un organismo estatal o parte de una institución, los ha llevado a desarrollar una metodología de trabajo cooperativista, democrática y participativa. Esto es importante, ya que es con esta inercia que la orquesta mira a su entorno y desenvuelve toda su actividad.

Desde el año 2015 lleva adelante el proyecto Conciertos Comunitarios, Didácticos y Solidarios destinado a escuelas públicas. Luego de ocho años de trabajo ininterrumpido, en este escrito se plantean algunas propuestas para revisar la manera en que el colectivo aborda la idea de lo didáctico, repensando

situaciones o productos cotidianos desde una lógica territorial en la que el sentido surge a partir de un uso social del espacio.

Esta revisión se apoya en una pregunta inicial: ¿Cuál es la música y cuál el territorio? A priori podría responderse con facilidad que la música es el rock sinfónico y el territorio la escuela pública. Sin embargo, la rapidez de la respuesta puede distraernos de mirar el asunto desde otra perspectiva: ¿Cuál es el territorio del rock sinfónico? ¿Cuál es la música de la escuela pública?

Intentar responder estas preguntas ha iniciado un viaje por la vereda del frente del proyecto, explorando las claves para un descubrimiento integral de sus posibilidades. Presuponer un territorio es muy diferente a engendrarlo. Y en cierta forma, el hecho de que una orquesta de rock sinfónico lleve a cabo un concierto en el salón de una escuela pública es crear una localización para la experiencia de esa música. Y esa experiencia se basa en el fomento de un compartir en comunidad habilitado por un accionar y una inercia propia de lo colectivo que es diferente a la idea de un *todo junto, todo el tiempo*.

Retomando líneas de pensamiento diversas como Bourdieu o Barthes, este trabajo piensa la idea de comunidad en la tensión entre conceptos como el de “Ser, es ser visto” y la construcción de sentido desde el acuerdo social. Ambas ideas realzan el valor de lo colectivo y lo comunitario, pero desde perspectivas bien distintas.

En una mirada más visceral, y recordando a Diego Tejerina, hay una frase que ayuda a ver algunas respuestas: “La experiencia colectiva de ver al otro y sentirse parte genera un deseo. El arte construye una atmósfera que permite a uno sentirse libre”. Esta atmósfera es lo que en educación se llama el tercer espacio, es decir, cuando el aula deja de ser aula o en este caso, cuando el salón de la escuela se convierte en un concierto en comunidad. La OORS hilvana estos pensamientos en torno a lo didáctico anclado en una pregunta: ¿Quién mira? Y se responde, junto con Anahí Mariluán: quien mira es ese *otro* que necesitamos para sonar, ese otro que mira desde un lugar específico y que nos hace preguntarnos cómo nos miramos a nosotros mismos.

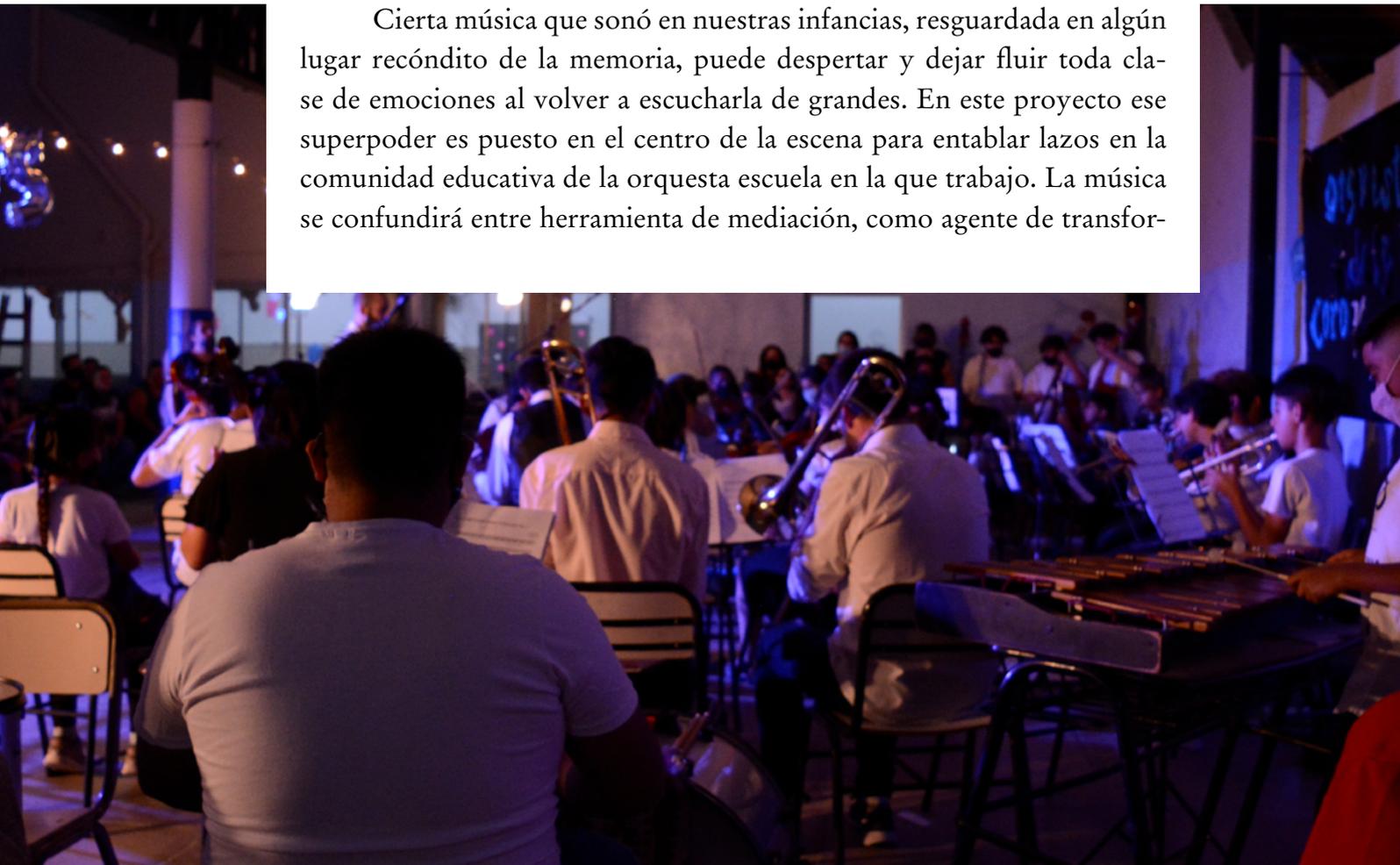
El superpoder de una canción

La potencia de la música para estrechar lazos intergeneracionales en la comunidad educativa de la Orquesta Hidalgófonica

MARGARITA RODRÍGUEZ PLANES

ALGUNAS MÚSICAS Y EN particular ciertas canciones tienen alojadas entre sus versos, notas y acordes un superpoder no siempre conocido: pueden interpelarnos profundamente, hablar de quiénes somos y activar sin reparos nuestra emotividad. También pueden llevarnos de viaje a sensaciones viejas combinadas con otras nuevas y situarnos en otros tiempos y lugares.

Cierta música que sonó en nuestras infancias, resguardada en algún lugar recóndito de la memoria, puede despertar y dejar fluir toda clase de emociones al volver a escucharla de grandes. En este proyecto ese superpoder es puesto en el centro de la escena para entablar lazos en la comunidad educativa de la orquesta escuela en la que trabajo. La música se confundirá entre herramienta de mediación, como agente de transfor-



mación y de diálogo, y fin en sí misma. Las canciones serán lugar/momento de encuentro, de involucramiento, de magia del equipo. No serán sin lxs otrxs. Con-formaremos cada canción.

El superpoder de una canción es un proyecto musical-audiovisual que surge de mi recorrido como docente de percusión en la Orquesta Escuela de Villa Hidalgo (José León Suárez, San Martín), perteneciente al Programa de Coros y Orquestas Infanto-juveniles de la Provincia de Buenos Aires. Este proyecto se gesta a partir de una realidad magnificada por la pandemia por el COVID-19: ante el encierro y la dificultad para mantener los vínculos por falta de infraestructura tecnológica algunas familias estaban más presentes y esto se tradujo semana a semana en el compromiso de lxs chicxs con la actividad de la orquesta.

Para sostener este hallazgo de la virtualidad nos propusimos desarrollar una producción que reúna a través de canciones las voces de la trama que se arma entre docentes, estudiantes y familias, de tal manera que incentive la comunicación intrafamiliar como la conexión orquesta - familias. Canciones, traídas de momentos pasados al tiempo presente en manos de los chicos y las chicas de la orquesta, son el territorio para generar un espacio de diálogo, de compartir historias y tradiciones: aquello tan valioso y significativo que rodea a una *simple* canción.

El primer paso es entonces entrevistar a lxs chicxs para conocer más en profundidad sus gustos musicales y construir herramientas de manera conjunta. Inmediatamente ellxs mismxs se tornan entrevistadores de algún miembro que eligen de su familia. La pregunta inicial a sus familiares es: Y vos... ¿Qué música escuchabas cuando tenías mi edad? El territorio es también ese proceso de conocimiento, búsqueda y reconocimiento.

Luego, entre estudiantes y docentes, llega la instancia de la elección de una canción que represente la confluencia entre el recuerdo del adultx y el gusto del estudiante, con la consiguiente realización de un arreglo musical en el que participa activamente el estudiante, y de la manera lo más activa posible el familiar elegido.

Los arreglos pueden involucrar o no otros instrumentos y se trabajan de manera tanto individual como grupal, generando interconexiones entre lxs mismxs estudiantes. En esta etapa se pretende sumar a la práctica musical propiamente dicha al miembro de la familia elegido.

La finalización del proyecto es la muestra musical para la comunidad, registrada en audio y video, y una última entrevista a los familiares para poder conocer el impacto del reencuentro con esas músicas en manos de su propia comunidad.

[Orquesta Hidalgofónica](#)

Renovatorio Collegium Sonora

¿Cómo suena una escuela de música?

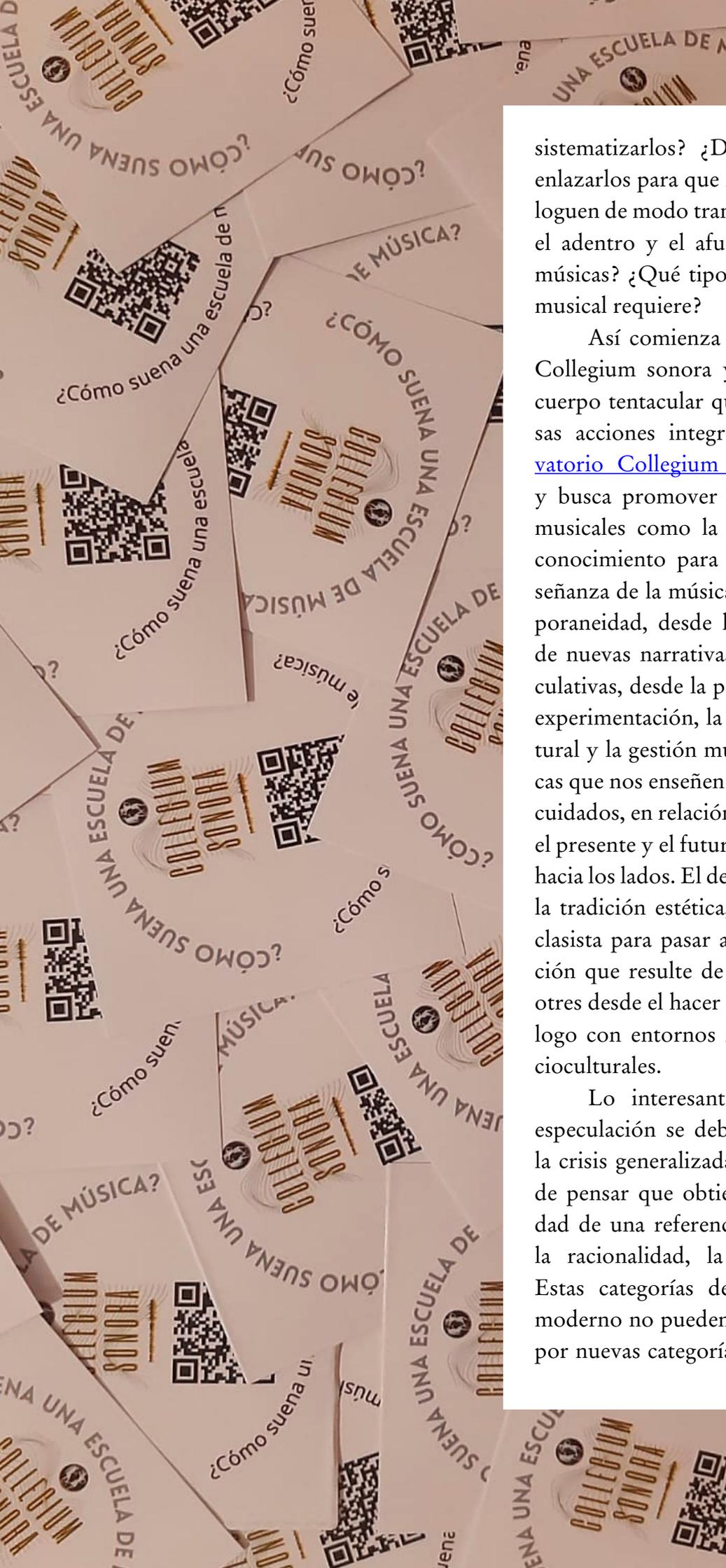
ANA RUBIO

ENTRAR Y ESCUCHAR. TODO está ahí. El paisaje sonoro de una escuela de música es una marca imborrable, un abrazo de sentido, una señal que encausa. Es música ligada al proceso de enseñanza y aprendizaje desde la creatividad, la curiosidad, la exploración, el ensayo y el error, el deseo singular y colectivo, ensamblado a otros, a tempo o fuera de él, que en la repetición alcanza el vuelo o descansa hasta que vuelve a empezar.

Este trabajo surge del proceso investigación acción de un grupo de docentes artistas conformado por afinidades y resonancias: Analía Rubio, Federico Ragessi, César de Medeiros y César Alarcón que se sumerge en el modo en que se piensa, se escucha, se interpreta y se compone en [Collegium CEIM](#) (Centro de Educación e investigaciones Musicales), una escuela cooperativa fundada en 1982, en la ciudad de Córdoba por un grupo de músicos y docentes con una visión renovadora de la enseñanza musical, que se sintetiza en la premisa *Aprender música haciendo música*.

Renovatorio Collegium Sonora propone un viaje revisionista por una institución de educación musical, donde la propuesta es seguir enriqueciendo la trama con el tensor del futuro y del gesto creativo, especulativo y poético buscando, como dice Ticio Escobar, el potencial áurico que active la imaginación con “la suficiente potencia como para sustraerse al puro espectáculo y pasar señales acerca de cómo intensificar nuestra experiencia, cómo producir una excepcionalidad de las cosas o cuando menos proporcionarnos mínimos asombros.”

A estas ideas se acoplan preguntas que surgen de la resonancia con artistas referentes como Carmen Baliero, cuando hace sonar una diferencia motivadora entre conservatorio y *renovatorio*. ¿Cómo imaginamos un renovatorio de música? Y ahí: ¿Cómo construir conocimiento musical? ¿En qué formatos



sistematizarlos? ¿De qué manera enlazarlos para que resuenen y dialoguen de modo transformador con el adentro y el afuera? ¿Con qué músicas? ¿Qué tipos de enseñanza musical requiere?

Así comienza a tomar forma Collegium sonora y se vuelve un cuerpo tentacular que activa diversas acciones integradas. El [renovatorio Collegium sonora](#) suena! y busca promover tanto prácticas musicales como la producción de conocimiento para renovar la enseñanza de la música en la contemporaneidad, desde la construcción de nuevas narrativas poético/especulativas, desde la perspectiva de la experimentación, la mediación cultural y la gestión musical, de músicas que nos enseñen a vivir con más cuidados, en relación con el pasado, el presente y el futuro pero también hacia los lados. El desafío de salir de la tradición estética, conservadora, clasista para pasar a una construcción que resulte de un pensar con otros desde el hacer músicas en diálogo con entornos naturales y socioculturales.

Lo interesante del término especulación se debe a que refleja la crisis generalizada de los modos de pensar que obtienen su autoridad de una referencia al progreso, la racionalidad, la universalidad. Estas categorías del pensamiento moderno no pueden ser sustituidas por nuevas categorías igual de uni-

versales. La propuesta de hablar de gestos especulativos intenta poner el pensamiento bajo el signo de un compromiso por y para algo posible que trata de activarse y de ser perceptible en el presente.

Siguiendo el pensamiento de Boris Groys (2018), Collegium Sonora analiza, transita y hace arte desde la poética y no desde la estética; habita la perspectiva del productor más que del consumidor. Ya las vanguardias históricas en lugar de satisfacer los deseos estéticos del público demostraron las condiciones mínimas para producir un efecto de visibilidad. Así, el arte desde la perspectiva poética busca ser signo de un nuevo comienzo, de una metanoia que mueve al productor desde cierto interés por el mundo.

El primer tentáculo en movimiento es la obra sonora *¿Cómo suena una escuela de música?*, compuesta con los sonidos de Collegium en su más transparente cotidianeidad para reconocer sensiblemente desde lo sonoro el lugar que habitamos.

En la actualidad, en este tiempo post-pandémico que asoma, se torna urgente pensarnos como seres en proceso de devenir otros, capaces de imaginar futuro y romper la inercia para, como dice Donna Haraway, *componer un mundo común vivible pedacito a pedacito*.



Mar del Plata suena

BELÉN VIGNOLO

¿C

ÓMO SUENA UNA CIUDAD? ¿Qué sonidos la constituyen? ¿Esos sonidos son permanentes, ocasionales, perennes, estacionales? ¿Alguno se destaca? ¿Alguno está oculto? ¿Cuáles son agradables, cuáles no? ¿Hay sonidos sin descubrir?

Mar del Plata es una ciudad costera y turística de la Provincia de Buenos Aires. El mar, los pájaros, las bocinas de los barcos, el ruido imperturbable de la vida citadina, el viento. Esos sonidos nos moldean, forman parte de nuestro bagaje sonoro. Nos constituyen. Conforman un espacio portador de significaciones que establecen una identidad. El universo sonoro de los lugares que habitamos es parte del territorio, o quizás, es en sí mismo un territorio. Posee una organización, dialéctica y semántica propias, y forman parte de nuestra historia. “Estos sonidos propios están estrechamente relacionados con la memoria colectiva de las comunidades, y han sido reconocidos como patrimonio inmaterial y relacionados con la diversidad cultural” (Mejía, 2012).

Los territorios suenan. Las personas que habitan esos territorios también suenan, y nos es posible reconocer acentos, palabras, formas de decir. Somos parte del territorio sonoro que habitamos. ¿Cómo se traduce todo esto en el hacer musical? ¿De qué manera influye el territorio sonoro de una ciudad en las composiciones de diferentes músicas y músicos, que abordan estilos y géneros diversos? ¿Podemos hablar de una identidad sonora también en este sentido? Según Pablo Semán “...la música antes que expresar a la sociedad resulta constitutiva de ella (...) desde esta perspectiva la música es una sociedad ella misma”. Para Hennion, obra y sociedad se coproducen. Constituyen una vinculación dinámica que produce irreversibilidades.

Mar del Plata posee una gran actividad musical, diversa y permanente. Esa actividad abarca también la producción creativa, y son muchos los músicos y músicas que se dedican a la composición. Aun así, es recurrente la preocupación por la escasa y a veces, apática, concurrencia de público, las dificulta-

des en cuanto a los lugares para tocar, e inclusive una idea siempre subyacente de que en Buenos Aires “todo es mejor”. Pero una de las inquietudes presentes, es también acerca de la identidad musical. No hay música autóctona, ni ritmo o especie folclórica propia. Entonces ¿cómo sonamos? ¿A qué se parece la música que creamos? ¿Tiene que parecerse a algo? ¿De qué maneras tracciona la vinculación con el territorio? Si, como dice Carmen Baliero, “para crear hay que creer”, ¿cómo creemos en lo que creamos?

Estas inquietudes han dado paso a un mapeo colectivo, cuyo propósito es cartografiar la creación musical en la ciudad de Mar del Plata, para poder, en primera instancia, conocer el trabajo de sus artistas y su distribución en el territorio. Este mapeo, arroja diferentes elementos que es posible observar: el género de quienes componen, los estilos musicales abordados, la conformación instrumental y/o vocal de los grupos, los timbres elegidos, el tipo de composición, el



barrio de pertenencia y su ubicación con relación a sitios específicos que proponen paisajes sonoros diversos: las zonas céntricas, el mar, el bosque, las sierras.

Conocernos, ver las cercanías o lejanías, permitir asociaciones entre aquello de lo que el territorio nos nutre y lo que creamos. Comprender cómo se conforma esta comunidad de músicos y músicas que crean sus propias composiciones, que han construido vínculos para fortalecerse, en una búsqueda permanente por sonar. Indagar y tratar de identificar qué elementos resultan determinantes, qué redes se fueron tejiendo y cuáles son las búsquedas creativas.

Navegar las composiciones nacidas a la orilla del mar, o en lo alto de las sierras, escuchar las búsquedas, intentando resonar y tratar de ser, a la vez, elemento de resonancia.



Índice

1.	Prólogo
5.	El fantasma del Parque Saavedra
7.	Senderos de Agua
9.	Ofelia a la deriva
13.	Taller y concierto de campanas
17.	Hacia una pluralidad en el quehacer teatral
21.	Panel Sonar
23.	Territorio y sonido
29.	1er Festival Patagónico de Guitarras del IUPA
31.	Otra cultura es posible
35.	Cantos al Agua
41.	Será pifiar hasta florecer
47.	Cofradía Sonoridad Permanente
49.	Pensar en clave
53.	Danzas del Perú
55.	Caleidoscopio: colores sobre la música del romanticismo para piano.
59.	Sonorrelatos Mínimos
63.	La Tía Mora en el País del Trap
65.	Detrás del mar
67.	Guitarra travesa

- y su lugar desde los espacios.
73. Percusión de piel arrugada
 75. Música y Salud - MusSa
 79. SILENCIO: música en (y con) el HOSPITAL
 83. Infancias en hospital
 85. La música en el territorio de la Salud Mental
 89. Brina: sonar y crear situadamente
 91. Lo que es común a todxs
 97. Me preguntan por mí
 99. El canto, territorio de libertad
 103. Sonar y hacer de tripas corazón
 107. Todo brilla y se desarma
 109. Nada el pájaro y vuela el pez
 113. Mi voz renacerá
 117. El Aula de música como territorio artístico
 119. Músipuentes
 121. Cancionerxs
 123. La música como mediadora en la organización comunitaria
 127. Rock Sinfónico en las escuelas
 129. El superpoder de una canción
 131. Renovatorio Collegium Sonora
 135. Mar del Plata suena

