

ISSN 1853-0494

epistemus

Revista de estudios en
Música, Cognición y Cultura

Equipo Editorial

Editores asociados

Nicolás Alessandroni

Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIF-S.ADAF) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) - Facultad de Bellas Artes (FBA) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

María Inés Burcet

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) - Facultad de Bellas Artes (FBA) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Isabel Cecilia Martínez

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) - Facultad de Bellas Artes (FBA) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Favio Shifres

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) - Facultad de Bellas Artes (FBA) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Secretario de redacción

Alejandro Pereira Ghiena

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) - Facultad de Bellas Artes (FBA) - Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Fray Justo Santa María de Oro 2260
Tel +54 011 15 3152 9200
CP.1425 - Buenos Aires - Argentina
epistemus@sacom.org.ar

Epistemus (ISSN 1853-0494) es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).
<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>.



Los artículos publicados en esta revista están bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Comité científico permanente

Sonia Albano de Lima,

Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil

Martín Amodeo

Grupo de Estudios en Conservación y Manejo (GEKKO) - Universidad Nacional del Sur (UNS), Argentina

Luiz Alberto Bavaresco Naveda

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Brasil

Rosane Cardoso de Araujo

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Gustavo Andrés Celedón Bórquez

Universidad de Valparaíso (UV), Chile

Silvia Español

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina*

Juan Pablo González

Instituto de Música - Universidad Alberto Hurtado (UAH), Chile

Nadia Justel

*Laboratorio de Psicología Experimental y Aplicada (PSEA)
Instituto de Investigaciones Médicas (IDIM) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina*

Mercedes Liska

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) - Universidad de Buenos Aires (UBA)
Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Argentina*

Rubén López-Cano

Escola Superior de Música de Catalunya, España

Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música

Fray Justo Santa María de Oro 2260

Tel +54 011 15 3152 9200

CP.1425 - Buenos Aires - Argentina

Comité científico permanente (continuación)

Marcos Nogueira

*Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
(EM-UFRJ), Brasil*

Carmen Pardo Salgado

Universitat de Girona (UdG), España

Diana Inés Pérez

*Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIF-SADAF) / Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina*

Adil Podhajcer

*Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV)
Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina*

Guillermo Rosabal-Coto

Universidad de Costa Rica (UCR), Costa Rica

Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música

Fray Justo Santa María de Oro 2260

Tel +54 011 15 3152 9200

CP.1425 - Buenos Aires - Argentina

Vol. 5, nº 1 - Julio 2017

epistem*us*

Revista de estudios en
Música, Cognición y Cultura

Epistemus Vol. 5, nº 1 - Julio 2017

DOI: 10.21932/epistemus.5.1

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus (ISSN 1853-0494) es una publicación de SACCoM -
Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música

Índice

Editorial

Nicolás Alessandroni y María Inés Burcet

7

Artículos

- 1 **Interacciones durante el baile social:
El rol de los procesos de percepción-acción en la producción participativa de sentido**
María Marchiano e Isabel Cecilia Martínez 9

- 2 **Los Redondos mediatizados:
Una mirada hacia los etiquetamientos de la prensa**
Darío Alberto Sampietro 34

- 3 **Una primera mirada hacia el porro marcado en la ciudad de Medellín**
Natalia Andrea Restrepo Rodríguez, Myriam Suaza Colorado y Lina María Cardona Álvarez 54

- 4 **Estado actual del Porro Marcado en Medellín**
Myriam Suaza Colorado, Natalia Andrea Restrepo Rodríguez y Lina María Cardona Álvarez 70

Reseñas

- 5 **Las metáforas como herramientas cognitivas. Un acercamiento a su uso en pedagogía vocal.**
Reseña de libro: *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*, de Nicolás Alessandroni
Maximiliano Vietri 95

- 6 **Reseña de evento: Seminario Mundial de Artes y Psicología (Global Arts and Psychology Seminar - GAPS)**
Sara Micaela Gómez 101

Directrices para autores/as

104

NICOLÁS ALESSANDRONI Y MARÍA INÉS BURCET

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) – Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

n.alessandroni@conicet.gov.ar

Editorial

Queridos lectores:

Es un orgullo para nosotros acercarlos el primer número del Volumen 5 de *Epistemus, Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*. En este caso, el ejemplar cuenta con cuatro artículos originales de investigación, una reseña de libro y una reseña de evento científico. Los manuscritos han sido confeccionados por investigadores de Argentina y de nuestro país hermano Colombia.

En “*Interacciones durante el baile social: el rol de los procesos de percepción-acción en la producción participativa de sentido*” Marchiano y Martínez proponen un estudio de las interacciones en contextos de baile social desde una perspectiva enactiva de la cognición. Consideran, para ello, el valor del análisis de los procesos de percepción-acción y de las actividades multimodales construidas entre participantes, como así también la pertinencia de caracterizar el baile social como una instancia de producción participativa de sentido. En el segundo artículo del número, Sampietro analiza la construcción discursiva y simbólica que los medios de comunicación realizan en relación con la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. El análisis permite identificar los procesos mediante los cuales cristalizaron diferentes representaciones mediáticas sobre la banda, y los vínculos entre las representaciones y la caracterización de la conflictividad social.

Los últimos dos artículos del ejemplar abordan, de modo complementario, la temática de la caracterización histórica y actual del Porro Marcado en Colombia. En “*Una primera mirada hacia el Porro Marcado en la ciudad de Medellín*”, Restrepo Rodríguez, Suaza Colorado y Cardona Álvarez conducen una investigación documental y testimonial sobre el Porro Marcado en Medellín, y concluyen que su caracterización adecuada requeriría un mayor número de fuentes. En “*Estado actual del Porro Marcado en Medellín*” Suaza Colorado, Restrepo Rodríguez y Cardona Álvarez analizan desde una perspectiva analítica-reflexiva los procesos actuales de intervención en la enseñanza del Porro Marcado en Medellín, empleando una metodología de enfoque social cualitativo.

En la sección dedicada a las reseñas, Vietri analiza críticamente el libro “*Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*” de

N. Alessandroni, y Gómez presenta los aspectos más relevantes del *Global Arts and Psychology Seminar* (GAPS), seminario multilateral llevado a cabo los días 28 y 29 de abril del presente año.

Esperamos que disfruten la lectura de este número,

Nicolás Alessandroni y Ma. Inés Burcet

Editores asociados

Julio de 2017

MARÍA MARCHIANO E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)
Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

maria.marchiano@hotmail.com

Artículo de investigación

Interacciones durante el baile social: El rol de los procesos de percepción-acción en la producción participativa de sentido

Resumen

El trabajo propone un estudio de las interacciones en contextos de baile social, en los que las personas coordinan con la música y con otras personas y donde el movimiento es un aspecto intrínseco de la experiencia musical. Los procesos de percepción-acción, construidos sobre las interacciones intersubjetivas que las personas mantienen a lo largo de sus vidas en determinados contextos culturales, integran la producción de sentido de estas experiencias. La actividad multimodal construida entre los participantes permite la comunicación de los sentidos musicales personales y da lugar a la producción participativa de sentido de la música, definida por la incorporación mutua entre las personas. Estos procesos emergen tanto de las interacciones cara a cara como de las dinámicas de grandes grupos de personas en situación de baile social, cuyo comportamiento se asemeja al de un sistema dinámico. El análisis de la experiencia del baile social bajo el paradigma de la enacción y de los procesos de percepción-acción revela que la producción de sentido personal se constituye y modula en el curso de los vínculos intersubjetivos creados en el contexto de interacción.

Palabras Clave:

percepción-acción, intersubjetividad, producción participativa de sentido, interacción, coordinación.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 5. N° 1 (2017) | 9-33

Recibido: 01/05/2017. **Aceptado:** 27/06/2017.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3603.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



MARÍA MARCHIANO E ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM)
Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

maria.marchiano@hotmail.com

Research paper

Interactions during social dance: The role of the processes of action-perception on participatory sense-making

Abstract

The paper proposes a study of the interactions in social dance contexts, in which persons coordinate with music, and with other persons, and where the movement is an intrinsic aspect of musical experience. Action-perception processes, built on intersubjective interactions which people maintain throughout their lives in different cultural contexts, integrate the sense-making of these experiences. Multimodal activity created among participants allows the communication of personal musical meanings and gives rise to musical participatory sense-making, defined by mutual incorporation between persons. These processes emerge from both face to face interactions and from the dynamics of big groups of persons in social dance situations, whose behavior looks like that of a dynamic system. The analysis of social dance experience by means of the enaction paradigm and the action-perception processes involved, shows that personal sense-making is made and modulated in the course of the intersubjective bonds created in such interactive context.

Key Words:

action-perception, intersubjectivity, participatory sense-making, interaction, coordination.

Introducción

El campo de las ciencias cognitivas de la música ha estudiado ampliamente los procesos involucrados durante la *performance*. Los casos de las experiencias musicales que no involucran la producción del sonido por parte de los sujetos han sido tradicionalmente estudiados desde el paradigma de la percepción auditiva, y el reciente enfoque corporeizado de la cognición se focaliza en los procesos corporales internalizados del oyente. En este trabajo estudiaremos los procesos de significación de las *personas en situación de baile social* (PSBS) donde los movimientos corporales con la música son una parte constitutiva de sus experiencias musicales. Este estudio pretende brindar un panorama general de los procesos cognitivos interactivos y corporales en una amplia variedad de experiencias musicales en las que muchas personas participan cuando van a clubes y boliches nocturnos, recitales y festivales de rock, fiestas de cumbia, *raves* o reuniones entre amigos que se juntan a beber y a bailar.

Claves enactivas y corporeizadas de la cognición musical

Las nuevas corrientes de las ciencias cognitivas de la música se focalizan en el estudio de la experiencia directa. Sin negar la existencia y la importancia de los procesos representacionales en la construcción del conocimiento, las ciencias cognitivas de segunda generación proponen explicar la experiencia musical a partir del sentido que el ser humano construye del mundo (enfoque enactivista) y del rol del cuerpo en la cognición (enfoque corporeizado).

Enactivismo: el organismo y su entorno

El enactivismo estudia la actividad intencional y cognitiva de todo organismo vivo. Sus ideas iniciales tienen origen en la concepción de *autopoiesis*, que considera hasta la mínima organización viviente como un *agente autónomo* que se *acopla* estructuralmente al entorno para mantener su identidad ante las perturbaciones externas (Maturana y Varela, 1980; Weber y Varela, 2002). Esta relación es asimétrica ya que es el organismo el que regula los parámetros y condiciones del acople a través de su comportamiento (Di Paolo, Rohde y De Jaegher, 2010; Di Paolo, 2005, 2013). Las características físicas particulares de cada organismo delimitan aquello que necesita para mantener su autopoiesis y estas necesidades existenciales definen la mirada subjetiva que cada organismo tiene del entorno. Estas acciones de los organismos están dirigidas hacia aquellos aspectos del ambiente relevantes para su vida y hacen que el entorno se perciba en términos de las *posibilidades de acción* que le brinda (*affordances*) (Chemero, 2003; Reybrouck, 2005). En este contexto, la cognición surge como el resultado de la actividad coherente del organismo en su entorno respecto a sus metas subjetivas, durante la cual produce intencionalmente

un sentido de los aspectos significativos del entorno y crea su propio mundo de sentidos o *umwelt* (Weber y Varela, 2002); la cognición es una cualidad intrínseca de cualquier sistema vivo que ve al entorno “en términos del sentido que este tiene para la vida” (Di Paolo, 2013, p. 9). Durante la búsqueda intencional y activa de acoplarse al entorno, el organismo integra los objetos a sus esquemas motores al accionar sobre ellos (De Jaegher y Fuchs, 2009). Esta idea deriva de la noción fenomenológica de *incorporación*, propiedad general de los sistemas vivos de mezclarse parcialmente con el entorno (Gallagher, 1997; Richardson 2014; Merleau-Ponty, 1962).

Si bien esta teoría está inicialmente desarrollada sobre procesos biológicos, y no culturales, son justamente estas búsquedas vitales las que condicionan nuestro vínculo con todos los aspectos del mundo. Cualquier forma artística y las maneras en que nos relacionamos con ella no son independientes a las formas en que vivimos nuestra vida (Spitzer, 2004, p. 16). Para el enactivismo, por lo tanto, el vínculo que un oyente establece con la música tiende a la *adaptividad*: los intentos de coordinación con la música y su incorporación a los esquemas corporales tienen como objetivo establecer un vínculo estable con el entorno (Reybrouck, 2005, 2006; Di Paolo, 2013). Un ejemplo claro y ampliamente estudiado de este proceso adaptivo es el del *entrainment*, fenómeno desarrollado sobre el acople de sistemas dinámicos físicos y que se observa en las experiencias de sincronización de las articulaciones motoras con pulsos sonoro-musicales regulares, que normalmente se da de forma espontánea.

En el contexto de la performance musical, el paradigma de la enacción observa que el músico incorpora al instrumento a sus esquemas sensoriomotores a partir de su uso, volviéndose *transparente* al no interferir con la percepción directa del entorno musical (Nijs, Lesaffre y Leman, 2012; Schiavio y De Jaegher, 2017) e implicando una interacción corporeizada con el objeto. Sobre las situaciones de escucha (donde la percepción auditiva prima por sobre otras modalidades), algunos autores sitúan la música en el entorno sonoro (Reybrouck, 2006) mientras que otros la consideran una construcción humana de sentido sobre ciertos sonidos del ambiente (Ferrer, 2011; Marchiano y Martínez, enviado, b). En el último caso, la música emerge de la búsqueda intencional de una persona de acoplarse de diversas maneras al entorno sonoro (como cinética, emocional o analíticamente).

La Teoría de los Sistemas Dinámicos

El enactivismo considera a los organismos como sistemas dinámicos no lineales, es decir, como sistemas cuyos componentes interactúan manteniendo una relación estable y produciendo patrones de comportamiento globales que cambian en el tiempo. Richardson y Chemero (2014) plantean cuatro características centrales de los sistemas dinámicos: la auto-organización, la dinámica de interacción dominante, la no linealidad (la suma de los comportamientos de los componentes no es igual al comportamiento del sistema) y la *sinergia* (coordinación entre los

elementos sólo temporalmente restringidos a una unidad coherente, generada por la posibilidad de reacción ante cambios de comportamiento). Los sistemas dinámicos complejos presentan una doble restricción: de los componentes al sistema y del sistema a los componentes (Riley et al., 2011).

Actualmente, las ciencias cognitivas conciben a los grupos interactivos de individuos como sistemas dinámicos cuya emergencia es la cognición social. Desde este punto de vista, los individuos se convierten en sistemas de percepción-acción socialmente embebidos e implicados, emergentes de la acción corporeizada (Richardson, Marsh y Schmidt, 2010). En los sistemas cognitivos, las coordinaciones entre los componentes pueden ser simples *coincidencias* en los comportamientos (por ejemplo, la mímica, que siempre se produce con un retraso respecto de lo que se imita) o *sincronías* interactivas, que coinciden en el tiempo y requieren la anticipación del comportamiento del otro para coordinar los movimientos a tiempo (Hove, y Risen, 2009). La coordinación interpersonal controlada es una propiedad emergente de un sistema de percepción-acción social (Riley et al., 2011).

Los ensambles musicales han sido estudiados como sistemas dinámicos interactivos, en los que “la información es transmitida a través de movimientos corporales y procesada a través de la observación de sus efectos” (D’Ausilio et al., 2015, p. 112) y en los que la información fluye simultáneamente hacia y desde los individuos.

El enactivismo social

En los últimos años han surgido nuevos enfoques en el ámbito de la enacción que corren la atención del vínculo del individuo con el entorno hacia los procesos involucrados en las relaciones sociales, es decir, en las interacciones interpersonales. El concepto de *producción participativa de sentido* (*participatory sense-making*) propone estudiar la producción enactiva de sentido en contextos sociales (De Jaegher y Di Paolo, 2007). Durante este proceso se produce una modulación mutua de del sentido subjetivo, que hace que la interacción no pueda reducirse a la suma de las individualidades y que, por lo tanto, el proceso interactivo cobre autonomía al tiempo que los sujetos mantienen su identidad. El vínculo entre los dos sujetos emerge como resultado de su comportamiento coherente y no accidental, y de su influencia mutua y sostenida en sus patrones de comportamiento.

Para que el sentido pueda producirse participativamente, entre los agentes debe generarse una *intercorporalidad* (De Jaegher y Fuchs, 2009). Este concepto amplía la noción de incorporación, distinguiendo entre *incorporación unidireccional* e *incorporación mutua* o intercorporalidad. Mientras la incorporación unidireccional se trata de una relación asimétrica entre dos sistemas acoplados o *coordinación hacia* algo (por ejemplo, la relación de un futbolista con la pelota o de un oyente con la música), la intercorporalidad es definida por una *coordinación con* el otro. Los autores acuñan el concepto para describir la construcción colectiva de un mundo de sentidos entre dos personas, a través de la incorporación del otro en el esquema

corporal personal. Ambos sistemas deben ser autopoiéticos y autónomos: el otro aquí no es el entorno.

De Jaegher y Di Paolo (2007) proponen pensar en tres niveles de participación en la producción del sentido intersubjetivo: (i) uno de los agentes orienta al otro a un dominio de conocimiento que no posee, (ii) el sujeto orientado no es pasivo pero la relación mantiene un grado de asimetría, (iii) y la creación de un sentido colectivo como consecuencia de la coordinación intersubjetiva de los patrones de percepción y acción (la producción participativa de sentido propiamente dicha).

Los estudios de la enacción social en el campo musical son recientes y se focalizan en la producción participativa de sentido durante las performances colectivas. Según Schiavio y De Jaegher (2016), la música es una emergencia del sentido producido colectivamente durante una performance, sólo posible a través de la incorporación mutua entre los músicos. Otros trabajos sostienen que la percatación consciente entre los músicos no es una condición para la producción participativa de sentido (Schiavio y Høffding, 2015), y que tanto en los momentos de ejecución conjunta como durante las alternancias entre músicos en una performance musical, existen ciclos comunicación percepto-motora que sostienen el sentido colectivo (Martínez et al., en prensa). Los procesos de significación participativa aún no han sido estudiados en otras experiencias musicales.

Mecanismos de percepción-acción

Con la segunda revolución de las ciencias cognitivas surge la idea de que el cuerpo juega un rol central en los procesos cognitivos. En la década de 1980 se inician las teorías sobre la corporeidad de la mente a partir del desarrollo de la teoría de los esquemas-imagen, definidos como “estructuran que organizan nuestras representaciones en un nivel más general y abstracto que ese en el que formamos imágenes mentales particulares” (Johnson, 1987, pp. 23-24) de carácter perceptivo multimodal y cinético. La función de los esquemas-imagen en la experiencia musical ha sido estudiada sobre todo en la escucha de música y especialmente aplicada al análisis de música tonal (Martínez, 2005, 2008; Bertissolo y Costa Lima, 2013). Los esquemas-imagen son totalidades o *gestalts* pre-conceptuales, no proposicionales y, al menos en términos del cognitivismo clásico, no representacionales, que explican procesos corporeizados internos y mentales. Sin negar ni oponernos a estos procesos, nuestro trabajo se focalizará en el rol de las articulaciones motoras durante la experiencia con la música, siendo nuestro interés profundizar el estudio de las formas de significación vinculadas a las acciones y percepciones más directas.

En sentido, la perspectiva corporeizada de la cognición ha establecido vínculos intrínsecos entre percepción (sensorial) y acción, que han cobrado diferentes características a lo largo de las últimas décadas. La hipótesis central del paradigma percepción-acción consiste en que las sensaciones sensoriales y las acciones vin-

culadas a su producción (generadas, observadas o imaginadas) de alguna forma se modulan entre sí.

Hommel et al. (2001) historizan estos vínculos, relevando las perspectivas focalizadas en la percepción y las centradas en la acción. Las miradas centradas en la percepción estudian la forma en que esta modela a la acción (estableciendo una serie de etapas lineales, solapadas o paralelas iniciadas en la percepción y finalizadas en la acción) o en que la acción modela a la percepción (comenzando en la selección de aspectos del ambiente necesarios para el planeamiento de la acción, que puede no ser efectivamente realizada, y finalizando en la modulación de la percepción de los sonidos resultantes de la acción realizada). El trabajo sobre la acción presenta dos tipos de enfoque: el sensoriomotor y el ideomotor. El enfoque sensoriomotor concibe a las acciones como reacciones ante estímulos externos, y al estímulo como necesario y suficiente para la producción de una respuesta apropiada. Para la perspectiva ideomotora, en cambio, las acciones son consecuencias de causas internas (de metas u objetivos).

A partir de la década de 1990, la neurobiología comenzó a realizar aportes fundamentales a las teorías de percepción-acción. El descubrimiento de las *neuronas espejo* en monos y de su activación tanto durante la ejecución de una acción como de su observación, llevó a la conclusión de que la percepción y el planeamiento de una acción comparten bases representacionales (para su estudio en música, ver Overy y Molnar-Szakacs, 2009). Este fenómeno sugiere que “el entendimiento es una forma de simulación. Ver a otra persona llevar a cabo una acción activa algunas de las mismas áreas sensoriomotoras, como si el observador mismo estuviera realizando la acción” (Johnson, 2007, pp. 161-162). Como alternativa a esta hipótesis de la simulación ideomotora, las *perspectivas de segunda persona* conciben que el entendimiento intersubjetivo se da a través de atribuciones mentales recíprocas durante el curso de las interacciones directas o cara a cara, posibles por la percepción de patrones conductuales (Gomila, 2011).

En el campo de la música, Maes et al. (2014) conciben a los esquemas sensoriomotores generados por los vínculos neuronales entre percepción y acción como modelos predictivos internos que permiten la simulación y predicción de resultados sensitivos y que son consecuencia del aprendizaje asociativo producto de las repetidas experiencias en las que el sujeto ve o realiza una acción que genera determinado sonido. Tanto los autores como Reybrouck (2006) definen cuatro tipos generales de vínculos entre percepción y acción: (i) las acciones pueden producir el sonido y por lo tanto (ii) el sonido se convierte en un efecto de las acciones, (iii) los movimientos pueden ser inducidos por los sonidos (de forma espontánea, como la reacción motora ante sonidos fuertes o los movimientos espontáneos ante la música), o (iv) las acciones generadoras de los sonidos percibidos pueden simuladas mentalmente. Sobre este último tipo, algunos autores que estudian las articulaciones motoras con la música (Godoy y Leman, 2010; Schiavio, Matyja y Menin, 2014; Leman 2016, 2009) han concluido que existen

procesos que vinculan las maneras que una persona se mueve con la música y los movimientos necesarios para generar ese sonido. Leman (2016) propone un modelo comunicativo de percepción-acción, en el que las expresiones son codificadas por el músico en forma de patrones que son percibidas por el oyente en términos de *gestos expresivos* que dan lugar a la *alineación expresiva*. Desde el punto de vista del oyente, Burger et al. plantean que los movimientos son una forma de organizar la música o de analizar su estructura (2010, p. 425).

Para estudiar los procesos corporeizados de significación durante prácticas musicales intersubjetivas hay dos aspectos de las teorías en torno al vínculo entre percepción y acción que tenemos que tener en cuenta.

En primer lugar, estas teorías toman al individuo como sujeto de análisis. Son los procesos internos y corporeizados que se desarrollan sobre la interacción de un individuo con la música los que están siendo estudiados. Si bien en nuestra cultura la individualidad existe, también es cierto que gran parte del tiempo de vida de las personas está envuelto en vínculos sociales que no pueden reducirse a la suma de las individualidades. La individualidad, además, se construye a partir de los vínculos intersubjetivos sensoriomotores que los sujetos entablan desde su nacimiento (Bruner, 1990; Soliman, Tamer y Glenberg, 2014). Por lo tanto, no sólo podemos decir que los procesos internos del sujeto no pueden trasladarse a prácticas sociales, sino que el estudio mismo del sujeto es una ilusión si no se mira a la luz de las experiencias de vida que lo definen.

En segundo lugar, el modelo de percepción-acción plantea una estructura general de la experiencia con la música. Sin embargo, las múltiples y diversas prácticas musicales evidencian que las características de este vínculo no son universales, sino que cada cultura construye sus propias formas de sentido de la música a través del cuerpo.

Interacciones en situaciones de baile social

La interacción con la música puede involucrar vínculos subjetivos e intersubjetivos. Existen prácticas musicales cuyo desarrollo está constitutivamente atado a la interacción con un otro real y presente *in situ*, y es el objetivo de este trabajo delinear los procesos de significación que se construyen durante esos vínculos interpersonales alrededor de la música. Abordaremos el análisis de las dinámicas de interacción entre personas en situaciones de *baile social* que participan activa y colectivamente en la producción de sentido a través de los movimientos con la música y con los otros sin una coreografía estrictamente predeterminada. Aunque en un principio podría parecer que esta situación no presenta diferencias importantes con aquellas en que los individuos permanecen físicamente quietos y silenciosos (como sucede, por ejemplo, en teatros), en el trabajo proponemos estudiar los procesos corporeizados de significación musical durante el baile social para de-

terminar si los vínculos intersubjetivos y el compromiso motor marcan o no una forma de significación no reducible al individuo y a sus procesos corporeizados internos.

En lo que sigue, trabajaremos con dos hipótesis centrales. Una sostiene que en los *grupos en situación de baile social* (GSBS) se producen interacciones motoras, táctiles, lingüísticas, visuales y sonoras entre sus integrantes que definen el significado de la experiencia musical y social en ese contexto específico. En este sentido, la intersubjetividad no puede reducirse a la suma de los procesos individuales de significación.

La otra hipótesis deriva de la anterior y consiste en concebir de los GSBS como sistemas dinámicos. Un grupo grande de personas inmersas en la misma actividad está definido tanto por las interacciones cara a cara como por ciertos comportamientos y sentidos distribuidos entre todos los participantes, incluso entre personas espacialmente distantes. Por lo tanto, no son sólo las interacciones directas las que marcan las dinámicas de los GSBS. La cohesión del sistema está dada por la música y por los significados socioculturales compartidos por los individuos. Desde esta perspectiva, entonces, podemos enfocar el análisis en diferentes niveles de interacción: la interacción corporeizada de una persona con la música, la de varias personas intercambiando significados musicales, y la de grupos interactuando entre sí. Éste último constituye al GSBS en su totalidad, en el que se genera una incorporación mutua global.

Interacciones persona-persona-música

Una de las formas de interacción intersubjetiva en GSBS comprende a dos personas intercambiando significados musicales. Este vínculo ha sido ampliamente estudiado en performances musicales, pero no así en situaciones de escucha y movimiento musicales, en las que se han abordado las interacciones de *un* sujeto con la música, poniendo el énfasis en la construcción individual de sentido.

Los estudios sobre las interacciones entre bebés y adultos definen dos tipos de intersubjetividad: la primaria (interacción diádica) y la secundaria (interacción triádica que involucra el manejo de objetos) (Martínez, 2011). En el campo de la musicalidad comunicativa temprana, las performances y las protoconversaciones suponen relaciones intersubjetivas primarias centradas en el intercambio entre el adulto y el bebé, mientras que en las canciones acción:

el adulto lidera el seguimiento de un guión gestual y sonoro predeterminado que refiere al exterior de la diada y supone *un objeto allá afuera* que regula la interacción. (...) [D]icho guión sonoro-kinético supone una estructura externa a la diada a la que adulto y bebé han de ajustarse, y en este sentido es *un objeto a través del cual jugamos* (Carretero, inédita, p. 186).

Proponemos pensar las interacciones entre dos PSBS como vínculos intersub-

jetivos secundarios, en los que se intercambian significados a través de la música. Las personas interactúan entre ellas al mismo tiempo que interactúan con la música y esta interacción simultánea con el sujeto y con el objeto es posible gracias a la multimodalidad de la experiencia comunicativa en los GSBS.

Comunicación multimodal

El concepto de multimodalidad se basa la idea de que los seres humanos nos relacionamos con el ambiente y con otras personas de diferentes formas (a través de los sentidos, las acciones motoras, las propiocepciones, las intencionalidades, las representaciones mentales) y plantea que estas modalidades se encuentran profundamente vinculadas en los procesos subjetivos. Estas ideas han encontrado evidencia estudios neurofisiológicos, algunos que estudian los patrones cerebrales que unen las diferentes modalidades (Overy y Molnar-Szakacs, 2009) y muestran la multimodalidad intrínseca de los procesos de percepción-acción (Gallese y Lakoff, 2005; Johnson, 2007), y otros que proponen que el procesamiento en la infancia temprana es transmodal, sugiriendo que la multimodalidad en las experiencias adultas se origina sobre la permanencia de algunos vínculos transmodales (Spector y Maurer, 2009). La experiencia musical es considerada multimodal por los vínculos entre movimiento y percepción auditiva, visual y táctil, tanto desde el punto de vista del intérprete como del oyente y del bailarín (Leman, 2008, pp. 84-91; Martínez y Pereira Ghiena, 2011).

En contextos intersubjetivos, algunas de las modalidades puestas en juego, además de ser constitutivas de la experiencia subjetiva, tienen una función comunicativa. Las acciones realizadas por un individuo en un contexto de baile social son perceptibles por las personas a su alrededor, convirtiéndose en *gestos expresivos* que comunican un significado en tanto expresan una forma subjetiva de interpretar el mundo (Leman, 2016). ¿Qué modalidades poseen una función comunicativa en situaciones de baile social? Por un lado, aunque la percepción auditiva es la modalidad sensorial tradicionalmente identificada en cualquier experiencia musical, en situaciones de baile social la audición no sólo se ve involucrada en la escucha de la música sino también en expresiones vocales que las demás personas realizan. Una persona puede hacer comentarios verbales (haciendo que la atención se focalice en el elemento lingüístico y que la música se vea momentáneamente obstaculizada) o intervenir sonoramente (cantando, aplaudiendo, gritando). Por otro lado, las articulaciones motoras en el baile no solo tienen una función subjetiva de coordinación con la música sino también comunicativa: los sujetos de la interacción pueden *ver* los movimientos del otro (Hove y Lisen, 2009; Maes y Leman, 2013), haciendo de la visión un modo perceptivo fundamental a través del cual las PSBS se comunican en una pista de baile. Por último, en las situaciones de baile social hay contacto físico entre las personas, que puede ser intencional (como cuando una persona agarra de las manos a otra para bailar en pareja) o no, como sucede

en boliches o recitales donde hay poco espacio para moverse y la percepción táctil del otro es inevitable (Marchiano y Martínez, enviado, a).

Estas formas de comunicación (visuales, táctiles, lingüísticas y sonoras) hacen que las acciones de una persona tengan consecuencias no sólo sobre su propia percepción sino también sobre la percepción y las acciones del otro. Las acciones expresivas muestran las características particulares del ciclo percepción-acción la persona y gracias a la multimodalidad de la experiencia pueden ser percibidas por los demás: no hay necesidad, entonces, de que el otro induzca o simule lo que el individuo está percibiendo. La perspectiva de segunda persona, que implica una interacción de esta índole, permite una percepción directa y pre-reflexiva de la experiencia subjetiva con la música a partir de los gestos expresivos del otro. La interpretación del sujeto sobre mi experiencia no implica una instancia de reflexión. La reflexión puede llegar más adelante e incluso puede llegar a mediar los procesos directos, pero no es un modo de conocimiento necesario para tener una experiencia intersubjetiva significativa con la música, al menos en contextos de baile social.

La percepción directa, pre-reflexiva y corporeizada de la acción del otro, entonces, modula la percepción y la acción del sujeto. La modulación de la percepción se da en dos sentidos. Por un lado, la modalidad perceptiva a través de la cual se perciben los gestos expresivos del otro se modifica simplemente porque recibe nueva información. Si *veo* los movimientos de otra persona mi percepción visual del entorno cambia; si *siento* las articulaciones motoras y las características físicas de su cuerpo a través del contacto directo, mi sensación táctil y mis movimientos no van a ser los mismos que si no estoy en contacto con nadie; si alguien me habla, si *escucho* chiflidos y gritos hacia los músicos o a las PSBS corear la melodía principal, cantar líneas nuevas sobre la música o hacer palmas, mi percepción auditiva va a cambiar al sumarse nuevos sonidos al entorno sonoro-musical. Pero por otro lado, la modulación de la percepción se produce subjetiva y transmodalmente: la interpretación pre-reflexiva que hago de la acción del otro cuando la observo no sólo modula mi visión sino también la forma en que escucho la música y que me muevo con ella.

Veamos un ejemplo.

Spongamos que dos personas bailan el remix de Swindle de Klapp Klapp (Swindle, 2014). Dependiendo de cómo sea la configuración métrica percibida, las articulaciones corporales pueden entrar sincronía con un nivel métrico rápido (marcado en la grabación isócronamente por unas palmas procesadas) o con uno más lento (definido por el estructura melódica del bajo). Podría suceder, por ejemplo, que en las articulaciones formales de 0:24, 1:42 o 2:42 una de las personas cambie su alineación del nivel métrico más rápido al más lento. Al observar este cambio de movimiento, la otra persona puede imitar las acciones y comenzar a moverse más lentamente, entrando en sincronía tanto con el sujeto como con la música. Sobre estas ideas y adhiriendo al modelo de percepción-acción, podemos

hipotetizar que un cambio en las acciones basado en la observación de los movimientos del otro puede generar una transformación en la percepción de la música. El sujeto que pasó a sincronizar con un nivel métrico más bajo probablemente traslade su atención hacia los aspectos musicales que lo construyen (por ejemplo, a la línea de bajo o a los patrones rítmicos de la batería), generando una modulación de la acción sobre la percepción. Aunque probablemente en un nivel muy bajo, la coordinación intersubjetiva de los movimientos con la música permitiría cierta alineación de las percepciones de los individuos.

Si bien este tipo de coordinaciones no se dan constantemente entre dos PSBS, nunca están del todo ausentes. Todo esto es mucho más evidente cuando las personas mantienen un contacto físico, donde la coordinación con el otro es imprescindible para realizar la actividad de baile, estableciendo un vínculo adaptivo con la música y con el sujeto. Por ejemplo, en las danzas de pareja los bailarines deben coordinar sus movimientos para poder desarrollar el baile, o cuando dos personas saltan abrazadas con el estribillo de una canción se hace necesaria la sincronización de sus saltos para no caerse.

Otra situación corriente en los GSBS es la del comentario verbal. Por ejemplo, “me encanta lo sucio de esa melodía”, “el bajo es muy funkero”, “ese sonido es como de videojuego”, “esta mujer tiene voz de sirena” o “me hace acordar a un tema de los Red Hot” son frases que podrían decirse mientras se baila el remix y cada una de ellas modularía la percepción de una forma diferente, dirigida tanto por la intención del interlocutor como por la interpretación del individuo.

Estos mecanismos multimodales explican cómo dos personas pueden coordinar sus movimientos y percepciones cuando bailan con música. El sentido musical inmediato y no representacional emerge fundamentalmente de la coordinación de los patrones motores que, a su vez, conducen a la modulación mutua de la percepción de la música. Situar los mecanismos de percepción-acción en los procesos intersubjetivos implica correr el eje de los procesos internos y considerar el potencial comunicativo de las acciones humanas. En contextos musicales, las acciones coordinadas con la música cobran particular importancia en la comunicación de los procesos internos de significación y permiten el diálogo de esos sentidos subjetivos a través de los movimientos. La negociación de los significados particulares de cada sujeto da lugar a la producción participativa de sentido musical.

Decir que en contextos de baile social el sentido no se crea individualmente, no significa que los sujetos pierdan su identidad y que las personas se fundan en una unidad informe. Es la autonomía de cada individuo, en tanto sistema autopoietico, y su inclinación natural a hacer lo posible para acoplarse al entorno físico (eventos sonoros) y social (PSBS) los que permiten la negociación en la que se coordinan ciertos sentidos musicales de cada sujeto.

Niveles de incorporación

Las formas que toman la percepción y las acciones de una persona no respon-

den a un vínculo causal o lineal con los gestos expresivos de la música y de la otra persona. Un cambio en el tipo de movimiento de baile nunca es una imitación estricta del del otro, ni tampoco una consecuencia exclusiva y directa de los cambios acústicos del entorno musical. Pero la no-causalidad de los mecanismos perceptivos y motores tampoco significa que la experiencia es una masa indistinguible de estímulos, sensaciones y emociones donde el sujeto se pierde. Schiavio y Høffding (2015) estudian este fenómeno de *trance* durante la performance de un cuarteto de cuerdas y concluyen que, si bien aporta evidencia a la idea de que la interacción tiene bases en la reciprocidad corporeizada y no sólo en la percepción consciente del otro, “esta clase de absorción profunda es muy rara y no necesariamente generalizable a interacciones musicales más ‘ordinarias’” (p. 15-16). Desde un punto de vista enactivo, nosotras agregamos que, en contextos tanto de performance como de baile social, las personas no se encuentran en constante situación de trance porque deben conservar su autonomía para actuar adaptivamente en el entorno; si la experiencia musical fuera continuamente embriagadora, la autopoiesis de los sujetos estaría en riesgo constante. La sensación de alienación en la experiencia con la música sucede durante breves momentos y en determinadas situaciones, y es posible porque las personas saben que la situación no constituye una amenaza a su vida, lo que les permite “relajarse”. Un éxtasis prolongado, sin embargo, que implicara una pérdida del sujeto en el entorno sonoro y/o social, difícilmente constituiría una sensación agradable dado que para un sistema autopoietico la pérdida de identidad significa la pérdida de control de las posibles amenazas del entorno. Incluso en una situación de pérdida momentánea de control, el individuo no pierde totalmente su identidad dado que fue su intención inicial como agente autónomo la de disponerse en una situación de alienación. Aún con todos estos reparos y explicaciones, esta situación no es la más corriente en la experiencia musical.

Ambos sujetos y el entorno, entonces, son polos bien diferenciables durante la interacción. Podemos distinguir tres niveles enactivos de incorporación entre ellos. El primero se produce cuando los sujetos coordinan con la música pero no entre ellos. Generalmente los movimientos presentan cierto grado de *coincidencia* porque ambos están coordinando con la misma música, pero los esquemas motores ejecutados mantienen una relación incidental ya que sólo están vinculados por la simultaneidad (Riley et al., 2011). El grado de diferencia entre los movimientos puede depender del tipo de canon cultural apprehendido en la historia personal de cada sujeto. En los intentos de coordinación con la música se genera una incorporación unidireccional (Fuchs y De Jaegher, 2009), en la que el sujeto intenta integrar al sonido en su esquema corporal. La incorporación aquí se da entre el sujeto y la música, pero no hay comunicación ni proceso interactivo entre los sujetos.

Según los estudios sobre coordinación interpersonal, la *anticipación* del comportamiento del otro es central para una alta calidad de sincronización (Sebanz et al., 2006; Keller, 2008; Hove y Risen, 2009; Miles et al., 2010) y es lo que la

diferencia de la imitación. El segundo nivel, entonces, consiste en la imitación de los movimientos del otro en un intento de entablar una sincronización intersubjetiva. Desde este sentido estricto del término, no hay sincronización porque no puedo anticipar los movimientos del otro: la construcción de sentido musical es individual, y no participativa. La anticipación puede no darse o bien porque la música no me es familiar o bien porque no puedo comunicarme exitosamente con la otra persona.

El tercer nivel implica una incorporación mutua. Gracias a la comunicación multimodal efectiva, los sujetos son capaces de sincronizar sus movimientos y de construir participativamente el sentido musical. Para que la anticipación sea posible, es necesario que las personas compartan los esquemas sensoriomotores puestos en juego, de forma que una persona pueda vincular la comunión entre el sonido y los movimientos que percibe en la otra con un esquema propio a partir del cual moverse y percibir la música. La configuración de los modelos predictivos basados en la formación de esquemas sensoriomotores y generados a través del aprendizaje asociativo (Maes et al., 2014; Leman, 2016) supone una previa exposición del sujeto a la percepción multimodal de reiteradas repeticiones de dos estímulos, sonoro y motor. Dado que en el contexto de GSBS la anticipación que permite lograr una incorporación mutua es la de los movimientos de baile y que las articulaciones motoras de gran parte de los bailes con música implican un fuerte vínculo entre determinados sonidos y determinados movimientos, los modelos predictivos compartidos entre ambos sujetos deben tener en su núcleo esquemas sensoriomotores que unan un tipo de sonido musical con un tipo de movimiento de baile. La frecuentación durante largos tiempos a contextos musicales donde las PSBS bailan de determinadas formas con determinada música (vínculo establecido por las prácticas socioculturales, que excede a este trabajo) genera estos esquemas. Un sujeto no familiarizado con el contexto de interacción específico probablemente no pueda desarrollar este nivel de interacción y mantener una relación intercorporal con otras PSBS.

La especificidad en la coincidencia de los modelos predictivos depende no sólo de la familiaridad con la música y con el contexto de participación sino también con el conocimiento previo que se tiene de la persona con la que se está interactuando. Dos sujetos que no se conocen previamente pero que habitualmente forman parte del mismo contexto de interacción musical van a compartir modelos predictivos que les van a permitir un tipo de coordinación más refinada que si no los compartieran, y hasta es posible que puedan anticipar movimientos sutiles e incorporarse mutuamente. Aún así, la construcción participativa de un sentido musical es mucho más profunda entre sujetos que mantuvieron experiencias musicales concretas previamente, cuyos esquemas sensoriomotores se formaron y depuraron conjuntamente y que además comparten ideas, emociones, costumbres y anécdotas sobre música, baile y otros temas. El nivel de coordinación entre amigos puede llegar a ser exquisito y es por eso que las personas normalmente

van a bailar en grupo. En su estudio de un cuarteto de cuerdas de quince años de práctica conjunta, Schiavio y Höffding interpretan que sus habilidades durante las performances resultan de la co-construcción de sus cuerpos, hábitos y ambientes musicales (2015, p. 17-18). Sin embargo, las interacciones entre personas cuyos repertorios sensoriomotores están relativamente distanciados pueden generar un aprendizaje que con otros resulta imposible.

El proceso interactivo mayor: los GSBS como intercorporalidades globales

El trabajo de las ciencias cognitivas de la música sobre la intersubjetividad se ha focalizado sobre todo en los procesos interactivos entre dos personas. El estudio de las formas de significación musical en grupos más grandes de gente no ha sido abordado en profundidad, aún cuando las experiencias musicales colectivas abundan. Los procesos de *intercorporalidad* y *producción participativa de sentido* se han desarrollado sobre las interacciones entre dos sujetos. Pero en un GSBS, donde las personas buscan intencionalmente la experiencia musical a través del movimiento con los otros y con la música, las interacciones no se reducen al vínculo entre dos sujetos. Así como anteriormente planteamos que la interacción de *una* persona con la música no puede equipararse a la experiencia musical en interacción con otro, los intercambios de sentido que se establecen entre dos personas inmersas en un grupo grande de gente no son ajenos a los vínculos intersubjetivos que se desarrollan a su alrededor. Los diálogos multimodales que fluyen en el GSBS definen las relaciones interpersonales que se dan *entre grupos* de personas.

Una PSBS está rodeada por varias personas que marcan un campo de interacción directo. Aunque la atención, la intencionalidad comunicativa y la búsqueda de coordinación estén centradas fundamentalmente en una o dos de las personas que se encuentran espacialmente cerca, la PSBS intercambia sentidos con todas las personas a su alrededor. Por ejemplo, un grupo de amigos puede estar en un recital sentado, escuchando e intercambiando comentarios. Pero si otro grupo de personas delante de ellos empieza a bailar y a cantar con intensidad, la emoción percibida a través de sus gestos expresivos va a afectar de alguna forma su experiencia. En Anwandter (2012, 30:58) se ve como el músico les acerca una cerveza a dos chicas que habían comenzado a bailar con la canción *Bailar y llorar*, mientras el resto de la gente veía el show sentada. La experiencia que tienen las personas y grupos de amigos que se encuentran sentados frente las dos chicas bailando puede ser de diferentes tipos y de ella van a depender sus futuras acciones. Es poco probable que todo un grupo de amigos reaccione de la misma forma, ya que, aunque los repertorios de sentido están socioculturalmente producidos, también difieren de sujeto a sujeto (dado los vínculos intersubjetivos a partir de los cuales cada persona los genera son siempre únicos y particulares). Puede suceder que uno de ellos reaccione de una determinada manera a las acciones expresivas del otro grupo y que el resto los imiten. Por ejemplo, que les moleste tanta eferves-

encia y quieran irse del lugar. O bien que imiten el gesto expresivo, como se ve en Alex Anwandter (2012, 31:29) donde una pareja se levanta y se suma al baile de las chicas, y a partir de 32:00 donde, luego de que el músico se baje del escenario, muchas personas se acercan a bailar.

En estas imitaciones, los sujetos están coordinando sus acciones y sus formas de producción de sentido, y la comunicación es exitosa no sólo entre los amigos sino también *con el otro grupo*. Las chicas que iniciaron el fenómeno perciben el efecto comunicativo y significativo que tuvieron sus movimientos y su iniciativa de bailar en la experiencia musical de la pareja que se levanta, y su experiencia se modula a través de un intento de coordinación más detallada. Mientras se acerca, el hombre levanta los brazos y la cabeza (31:32), y una de las chicas lo *ve* y también levanta los brazos. Segundos después (31:37) su amiga la imita y ambas sostienen un intercambio de movimientos con los brazos durante un tiempo. Este sentido creado por la chica y comunicado a su amiga puede no ser exactamente el mismo que el del hombre y aún así la comunicación funciona. Estas interacciones que en estos primeros momentos del encuentro se basan fundamentalmente en la imitación, en 31:48 se convierten en una verdadera *sincronía interactiva*, cuando, ante una articulación formal en la música, los tres levantan los brazos al mismo tiempo. No es casual que la cuarta persona, que no había participado del intercambio previo, no levante los brazos: si bien es posible que las características musicales y el sentido personal construido sobre ellas lleve a una coincidencia temporal de los comportamientos, el hecho de que el movimiento realizado sea el mismo nos habla de un sentido creado colectivamente que no existía antes de la interacción.

¿Y qué sucede si analizamos las dinámicas entre más de dos grupos? Situémonos en las posibles interacciones que suceden en una situación como la que comienza en 35:40, donde hay muchas personas bailando juntas. Como vimos, los cambios en los movimientos de un grupo de amigos afectan a todos los de su alrededor. Los movimientos que estos grupos aledaños van cambiando durante la interacción cara a cara son a su vez percibidos por otras personas, y algunas de ellas no están en contacto directo con el primer grupo, es decir, que no pueden verse, tocarse, escucharse. Las interacciones intersubjetivas *entre* grupos, entonces, permiten la emergencia de coordinaciones entre personas que no se encuentran en contacto directo. Estas coordinaciones que se propagan entre los integrantes del GSBS no tienen exactamente el mismo sentido para todos los sujetos ni para todos los grupos: cada uno de ellos construye una experiencia propia y particular, nunca exactamente igual ni totalmente diferente a la de los demás.

Las acciones de un sujeto... ¿pueden modular las dinámicas del GSBS entero? No necesariamente. La propagación de las alineaciones se produce sólo si hay coordinación en las interacciones directas. Para que esto sea posible los sujetos tienen que tener la intención de coordinar sus acciones, su percepción y sus formas de producir sentido, y las formas específicas de alineación que los sujetos conocen (su *umwelt* de alineaciones) depende de los códigos socioculturales aprehendidos.

Por ejemplo, bailar con pasos de cumbia en un ambiente de música electrónica o cantar a los gritos durante una performance no amplificada de un solista, generan rupturas muy grandes respecto a lo establecido socialmente como “correcto” en cada contexto, es decir, respecto a las posibilidades de acción y de interacción que sus sujetos manejan y encuentran coherentes en base a sus aprendizajes previos en esos espacios culturales. Normalmente en estas situaciones, las personas cercanas a las que generaron esta ruptura no imitan sus acciones; incluso es probable que se sientan incómodas y que su atención se centre en las acciones “fuera de lugar” del sujeto, conduciendo a valencias emocionales negativas (Leman, 2016) e impidiendo la alineación de los sentidos de la experiencia. Ese sujeto no puede cambiar a la masa. En cambio, si la actividad fuera coherente respecto al entorno cultural, entonces es posible que otros grupos las imiten y las coordinaciones se expandan entre el GSBS.

Las dinámicas interactivas del GSBS, entonces, se asemejan al comportamiento de los sistemas dinámicos complejos, en el que los sujetos y los grupos que lo componen coordinan sus movimientos entre sí para entablar un vínculo estable. Para que eso sea posible, cada sujeto tiene que incorporar a sus esquemas sensoriomotores al menos a aquellos con quien interactúa de forma directa; la distribución de este fenómeno en la mayoría de los sujetos da lugar a la incorporación mutua (el sujeto incorpora a los de alrededor al tiempo que es incorporado por los demás) de la que emerge un sentido negociado por los sujetos involucrados. Decir que las masas que bailan son sinergias no significa que todos sus integrantes tengan que coordinar sus movimientos y sentidos continuamente; siempre van a existir tanto *coincidencias* y *sincronizaciones*, que dependen tanto de la alineación de los esquemas sensoriomotores previamente construidos de las PSBS como de la disposición emocional y las intenciones del individuo en el momento. Una persona o pequeño grupo puede no estar de humor para bailar demasiado o puede no estar familiarizado con los códigos sensoriomotores del contexto y aún así el GSBS puede mantener su cohesión. Si este grupo fuera muy grande o estuviera demasiado ajeno a las dinámicas de producción de sentido, probablemente afectaría y desestabilizaría al sistema.

Interacción Persona-Música

Luego de estudiar las interacciones desde el punto de vista intersubjetivo, podemos entender porqué el individuo no puede ser un objeto de estudio en sí mismo. El sentido de la experiencia musical en contextos de baile social está producido colectivamente a través de la coordinación de las acciones motoras entre las PSBS, por lo que el proceso de producción de sentido de *///* sujeto en interacción con su entorno no puede equipararse a la experiencia de ese sujeto al interactuar con otras personas.

Teniendo en cuenta las formas intersubjetivas de significación estudiadas previamente, voy a realizar una revisión de algunos aspectos de los mecanismos internos de percepción-acción. La teoría fue tomada por el enfoque corporeizado de la cognición musical como un modelo general para explicar la relación entre los movimientos y la percepción de la música. Aunque los principios neurobiológicos en los que está basada la teoría son muy generales, Leman y otros autores (Leman, 2016; Godøy y Leman, 2010; Leman et al., 2009) han trabajado la idea de que los movimientos espontáneos realizados durante la escucha de música están vinculados a algún tipo de simulación de las acciones que generaron el sonido percibido. Desde un punto de vista enactivo... ¿qué sentido tiene esto para la vida del organismo? Sin descartar que este fenómeno sea posible, voy a proponer otras dos formas específicas que puede tomar este proceso y que intentan responder a las preguntas sobre cómo, porqué y qué vínculos desarrollamos entre percepción y acción.

La primera se sitúa en el contexto de la danza y consiste en la idea de que los esquemas sensoriomotores compartidos entre los sujetos que frecuentan ciertos contextos musicales se desarrollan por la repetida observación, imitación y/o sincronización de ciertos movimientos ante ciertos sonidos. Por ejemplo, muchas músicas tradicionales poseen un repertorio de pasos de baile coreografiados (como el samba, el malambo, la milonga, el swing, el tap, entre muchas otras). Los pasos del baile y las características sonoras no mantienen una relación natural o causal, por lo que una persona que escucha la música pero nunca vio a nadie bailar con ella no puede establecer ese vínculo sensoriomotor. Los sujetos aprenden esta relación al ver a personas a su alrededor mover los pies de determinada forma mientras suena esa música. Si además de percibir ese vínculo se realizan los pasos tradicionales con la música, se configurará un esquema sensoriomotor propiamente dicho. Las redes de este tipo de vínculo están culturalmente trazadas y desarrolladas, y los movimientos involucrados implican la acción intencional de coordinar con la música.

La segunda forma del vínculo percepción-acción, en cambio, consiste en una reelaboración de la idea de los autores y puede rastrearse en el extraño y aún no descifrado fenómeno que nos permite reconocer la fuente del sonido a partir de su escucha, y que ha llevado a conceptualizar a la audición como un mecanismo que identifica las relaciones causales entre los eventos (Chion, 2011; Schaeffer, 1988). Volvamos una última vez al remix de Swindle (2014) e imaginemos a dos personas bailando. Una de ellas realiza movimientos continuos y lentos, y no articula claramente los niveles métricos inferiores, mientras que la otra se mueve más violenta, rápida y exageradamente. Lo que puede suceder es que los movimientos que cada una hace modulen lo que perciben en la música: lo que están escuchando puede ser percibido de la forma en que sonarían los resultados sonoros de los movimientos que están haciendo. En este proceso no hay simulación mental de las acciones productoras de los sonidos, sino articulaciones motoras que activan

esquemas sensoriomotores que vinculan esos movimientos con los sonidos que generarían, porque la persona ha aprendido asociativamente durante toda su vida cómo suenan los sonidos resultantes de esos movimientos. Cualquier persona sabe experiencialmente que es muy probable que, por ejemplo, un movimiento con mucha fuerza contra un objeto genere un sonido de intensidad alta. Por lo tanto, una persona que baila dando fuertes pisadas o que salta con el bombo de una canción podría escucharlo con más intensidad que otros planos de la textura de lo que lo percibe otra persona que se está moviendo lentamente. Este es el sentido más profundamente acústico que cobran las posibilidades de acción inducidas y percibidas por la música: el primer sujeto va a modular su percepción como si la música que estuviera escuchando fuera generada por movimientos rápidos, enérgicos y angulosos (por ejemplo, puede percibir los eventos musicales como fuertes, con ataque y brillo), mientras que el segundo va a percibir la tranquilidad que encuentra desde sus movimientos. La música no es de una forma ni de otra: es el sentido que cada sujeto y cada cultura producen.

Conclusiones

El trabajo propone un acercamiento a las formas de significación de la experiencia musical en contextos de baile social a partir del estudio de las coordinaciones motoras interpersonales. Luego del análisis podemos realizar dos generalizaciones. En primer lugar, la producción del sentido de todas aquellas experiencias en las que las personas se mueven con música no puede ser comprendida sin el estudio de sus movimientos. Y en segundo lugar, en cualquier situación musical intersubjetiva los procesos de significación personales y grupales se co-constituyen. El ciclo de percepción-acción de las personas en situación de baile social está fuertemente definido por las dinámicas del grupo en tanto sistema, así como las personas y sus interacciones directas dan forma y definen experiencias musicales grupales. Las modulaciones de los ciclos de percepción-acción dadas por la comunicación multimodal durante las interacciones en contextos intersubjetivos permiten la emergencia de un sentido producido por todas las personas involucradas en el intercambio. Los individuos inmersos en estos procesos, por lo tanto, no puede estudiarse de forma aislada.

Agradecimientos

A Mijail y a Marcos, por todos los bailes compartidos. Y a Favio, cuyo espíritu emancipador marcó el rumbo epistemológico del trabajo.

Referencias Bibliográficas

- Anwandter, Alex. [pereiraelcristian]. (2012, 7, 2). Alex Anwandter - Corona Latitud @ Jardín Botánico, Viña del Mar. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c29N-1Jjorw&t=1923s>
- Bertissolo, G. y Costa Lima, P. (2013). Capoeira e composição: Diálogos entre cognição e processos criativos. *Percepta*, 1(1), 33–54. ISSN 2318-891X
- Bruner, J. (1991). Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva (Traductores Gómez Crespo, J. C. y Linaza, J. L.). Madrid, España: Alianza Editorial (1990).
- Burger, B., Thompson, M. R., Saarikallio, S., Luck, G. y Toiviainen, P. (2010). Influences of musical features on characteristics of music-induced movements. En S. M. Demorest, S. J. Morrison y P. S. Campbell. (Eds). *Proceedings of the 11th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC 11)* (pp. 425-428). Seattle, Estados Unidos.
- Chemero, A. (2003). An Outline of a Theory of Affordances. *Ecological psychology*, 15(2), 181-95. doi: 10.1207/S15326969ECO1502_5
- Chion, M. (2011). La audiovisión (Traductor López Ruiz, A.). Buenos Aires: Paidós Comunicación (1990).
- D'Ausilio, A., Novembre, G., Fadiga, L. y Keller, P. E. (2015). What can music tell us about social interaction?. *Trends in Cognitive Sciences*, 9(3), 111-114. doi: 10.1016/j.tics.2015.01.005
- De Jaegher, H., & Di Paolo, E. A. (2007). Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 6(4), 485-507. ISSN 1568-7759
- Di Paolo, E. A. (2005). Autopoiesis, adaptivity, teleology, agency. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, 429–452. doi: 10.1007/s11097-005-9002-y
- Di Paolo, E. A. (2013). El enactivismo y la naturalización de la mente. En D. P. Chico y M. G. Bedía. (Eds.). *Nueva ciencia cognitiva: Hacia una teoría integral de la mente*. Madrid: Plaza y Valdes Editores.
- Di Paolo, E. A., Rohde, M. y De Jaegher, H. (2010). Horizons for the Enactive Mind: Values, Social Interaction, and Play. En S. John, G. Olivier y E. A. Di Paolo. (Eds). *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science* (pp. 33-87). Massachusetts: The MIT Press.
- Ferrer, Rafael (2011). Timbral Environments: An Ecological Approach to the Cognition of Timbre. *Empirical Musicology Review*, 6(2), pp. 64-74. ISSN: 1559-5749
- Fuchs, T. y De Jaegher, H. (2009). Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making

- and mutual incorporation, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8(4), 465-486. doi: 10.1007/s11097-009-9136-4
- Gallese, V. y Lakoff, G. (2005). The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge. *Cognitive Neuropsychology*, 22(3), 455-79. doi: 10.1080/02643290442000310
- Gomila, A. (2011). Música y Emoción: El problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona. En F. Pérez Carreño. (Ed.). *Significado y Expresión en la Música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Godøy, R. I. y Leman, M. (2010). *Musical gestures. Sound, movement, and meaning*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Hommel, B., Müsseler, J., Aschersleben, G. y Prinz, W. (2001). The Theory of Event Coding (TEC): A framework for perception and action planning. *Behavioral and brain sciences*, 24, 849-937.
- Hove, M. J. y Risen, J. L. (2009). It's All in the Timing: Interpersonal Synchrony Increases Affiliation. *Social Cognition*, 27(6), 949-961. doi: <https://doi.org/10.1521/soco.2009.27.6.949>
- Johnson, M. (1987) *The body in the mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Keller, P. E. (2008). Joint Action in Music Performance. En F. Morganti, A. Carassa, G. Riva. (Eds.). *Enacting Intersubjectivity: A Cognitive and Social Perspective on the Study of Interactions* (pp. 205-221). Amsterdam, Países Bajos: IOS Press.
- Leman, M. (2011). *Cognición musical corporeizada y tecnología de la mediación* (Traductores Martínez, I. C., Herrera, R., Silva, V., Mauleón, C. y D. Callejas Leiva). Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (2008).
- Leman, M. (2016). *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Massachusetts, Estados Unidos: The MIT Press.
- Leman, M., Desmet, F., Styns, F., Van Noorden, L. y Moelants, D. (2009). Sharing musical expression through embodied listening: a case study based on Chinese guqin music. *Music Percept*, 26(3), 263-278. doi: 10.1525/mp.2009.26.3.263
- Maes, P.-J. y Leman, M. (2013). The Influence of Body Movements on Children's Perception of Music with an Ambiguous Expressive Character. *PLoS ONE*, 8(1). doi: 10.1371/journal.pone.0054682
- Maes, P. J., Leman, M., Palmer, C. y Wanderley, M. M. (2014). Action-based effects on music perception. *Frontiers in Psychology*, 4. doi: 10.3389/fpsyg.2013.01008

- Marchiano, M. y Martínez, I. C. (enviado, a). El pogo más grande del mundo: el fenómeno de la intercorporalidad en públicos masivos. 13° ECCoM. La experiencia musical: Abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas. La Plata: Conservatorio Gilardo Gilardi. ISSN 2346-8874
- Marchiano, M. y Martínez, I. C. (enviado, b). Música y movimiento. La experiencia musical del oyente. *Arte e Investigación*, 13. ISSN 1850-2334
- Martínez, I. C. (2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. 1ras Jornadas de Educación Auditiva. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 47-72. ISBN 987-98828-1-4
- Martínez, I. C. (2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de Psicología*, 29(1), 31-48. doi:10.1174/0211093908783781419
- Martínez, I. C. y Pereira Ghiena, A. (2011). La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento. *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música*, 521-530. ISBN 978-987-27082-0-7
- Martínez, I. C., Damesón, J., Pérez, J., Pereira Ghiena, A., Tanco, M. y Alimenti Bel, D. (en prensa). Participatory Sense Making in Jazz Performance: Agents' Expressive Alignment. 25th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM): "The expressive interaction with music". Gent: European Society for Cognitive Sciences Of Music.
- Martínez, M. (2011). Intersubjetividad y Teoría de la Mente. *Psicología del Desarrollo* 1(2), 9-28. ISSN 1853-8746
- Maturana, H. R. y Varela, F. J. (1980). *Autopoiesis and cognition. The realization of the living*. Dordrecht, Holanda: Reidel Publishing Company.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (Traductor Cabanes, J.). Barcelona, España: Planeta (1945).
- Miles, L. K., Griffiths, J. L., Richardson, M. J. y Macrae, C. N. (2010). Too late to coordinate: Contextual influences on behavioral synchrony. *European Journal of Social Psychology*, 40(1), 52-60. doi: 10.1002/ejsp.721
- Nijs, L., Lesaffre, M. y Leman, M. (2012). The Musical Instrument as a Natural Extension of the Musician. En M. Castellengo, y H. Genevois. (Eds.) *Music and its instruments* (pp. 467-484). Delatour, Francia: Sampzon Editions
- Overy, K. Molnar-Szakacs, I. (2009). Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 26(5), 489-504. doi: 10.1525/mp.2009.26.5.489

- Reybrouck, M. (2005). Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy. *Revista Transcultural de Música*, 9. ISSN 1697-0101
- Reybrouck, M. (2006). The listener as an adaptive device: an ecological and biosemiotic approach to musical semantics. En: E. Tarasti (Ed.). *Music and the Arts. Acta Semiotica Fennica XXIII - Approaches to Musical Semiotics 10* (pp. 106-116). Imatra - Helsinki: International Semiotics Institute – Semiotic Society of Finland.
- Rilley, M. A., Richardson, M. J., Shocley, K. y Ramenzoni, V. C. (2011). Interpersonal synergies. *Frontiers in psychology*, 2(38). doi: 10.3389/fpsyg.2011.00038
- Richardson, M. J., Marah, K. L. y Schmidt, R. C. (2010). Challenging the egocentric view of perceiving, acting, and knowing. En L. F. Barrett, B. Mesquita, L. Feldman y E. R. Smith. (Eds.). *The Mind in Context* (pp. 307-333). Nueva York, Estados Unidos: Guilford Press.
- Richardson, M. J. y Chemero, A. (2014). Complex dynamical systems and embodiment. En: L. Shapiro. (Ed.). *The Routledge Handbook of embodied cognition*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales* (Traductor Cabezón de Diego, A.). Madrid, España: Alianza (1966).
- Schiavio, A., Matyja, J. y Menin, D. (2014). Music in the Flesh: Embodied Simulation in Musical Understanding. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 24(4), 340-343. doi: 10.1037/pmu0000052
- Schiavio, A. y Höffding, S. (2015). Playing together without communicating? A pre-reflective and enactive account of joint musical performance. *Musicae Scientiae*, 19(4), 366-388. doi: 10.1177/1029864915593333
- Schiavio, A. y De Jaeger, H. (2016). Participatory sense-making in joint musical practice. En: M. Lesaffre, M. Leman, P. J. Maes. (Eds.). *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction* (pp. 31-39). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Sebanz, N., Bekkering, H. y Knoblich, G. (2006). Joint action: bodies and minds moving together. *Trends in Cognitive Sciences*, 10(2), 70-76.
- Soliman, T. y Glenberg, A. M. (2014). The embodiment of culture. En L. Shapiro. (Ed.). *The Routledge handbook of embodied cognition* (pp. 207-239). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Spector F. y Maurer D. (2009). Synesthesia: A new approach to understanding the development of perception. *Developmental Psychology*, 45, 175–189.
- Spitzer, M. (2004). *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: University of Chicago Press.

Swindle. [Rustam Ospanoff]. (2014, 12, 4). Little Dragon - Klapp Klapp (Swindle Remix) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ICSPInyX5is&feature=youtu.be>

Weber A., y Varela F. J. (2002). Life after Kant: natural purposes and the autopoietic foundations of biological individuality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1, 97–125. doi: 10.1023/A:1020368120174

Biografía de las autoras

María Marchiano

maria.marchiano@hotmail.com

María Marchiano es Profesora de Música con orientación en Composición egresada de la Facultad de Bellas Artes – UNLP. Desde el año 2014 participa en el proyecto de investigación “Los fenómenos tímbricos como herramienta de estudios de Instrumentación, Estilística y Creación musical” y desempeña tareas docentes en la cátedra Instrumentación y Orquestación de dicha facultad. Formó parte de diversos grupos musicales, entre los que se destacan el colectivo performático *Ensamble Mujeres* (2013-14) y las bandas *Maniquí* (2013) y *Franca* (2014-15), con las que grabó “Liquid Love” y “Franca”, respectivamente. En el 2014 participó de la composición, interpretación y grabación de la música para el cortometraje “Viaje a la Luna” de Georges Méliès, encargada por el Planetario Ciudad de La Plata. Su obra “La Puta” (2013), compuesta y estrenada en el marco del seminario “El saxofón y sus posibilidades técnicas en el contexto de la Música Contemporánea”, fue seleccionada para participar en el “Scanidinavian Saxophone Festival 2013”. Actualmente se encuentra finalizando la Tesis de Grado para la obtención del título de la Licenciatura en Música con orientación en Composición, estudiando la carrera Analista Programador Universitario en la Facultad de Informática – UNLP, y realizando trabajos de investigación en la cátedra de Audioperceptiva 1 y en el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) en la Facultad de Bellas Artes.

Isabel Cecilia Martínez

isabelceciliamartinez@gmail.com

Es Doctora (PhD) por la Universidad de Roehampton (Reino Unido) en la especialidad de Psicología de la Música. Es Licenciada y Profesora en Educación Musical por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es Profesora Titular de Metodología de las Asignaturas Profesionales y Audioperceptiva 1-2 en el grado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. En el posgrado se ha desempeñado como profesor estable en la Maestría en Psicología de la Música (UNLP), y como profesor invitado en el Doctorado en Artes de la UNLP. Es Docente Investigador Categoría 1. Dirige un grupo de investigadores en el campo de la Cognición Musical Corporeizada en el programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, y es Directora del proyecto PICT 2013-0368 sobre

Musicalidad Comunicativa en la Infancia Temprana y las Artes Temporales. Es Directora del LEEM (Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical-FBA-UNLP). Es Socia Fundadora y Primer Presidente de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM). Su investigación vincula aspectos de la cognición musical corporeizada y discute sus implicancias para la teoría y práctica de la formación musical. Ha publicado y difundido su investigación en el ámbito nacional e internacional.

DARÍO ALBERTO SAMPIETRO

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

ok-tubre@live.com.ar

Artículo de investigación

Los Redondos mediatizados

Una mirada hacia los etiquetamientos de la prensa

Resumen

Este artículo pretende dar luz a los análisis de la prensa en relación a los fenómenos musicales de la Argentina contemporánea. Pivotea en la construcción del mundo discursivo y simbólico de los medios de comunicación en referencia a la historia de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. En la indagación se puede observar una serie de momentos que muestran al grupo en un pasaje que va desde Los Redondos under de los 80 a Los Redondos “conflictivos” y la época de “los vándalos de los 90”. Las entrevistas a la banda por la prensa especializada de los 80 sugiere una serie de ideas de cómo es visto un grupo de rock and roll independiente en un escenario pos dictadura en la Argentina de ese momento. El análisis de los grandes medios de los 90 señalan otra cosmovisión de la banda en plena época neoliberal. Un ejército de términos peyorativos coloca al grupo liderado por el Indio Solari en un “gueto” de conflictividad social y discriminación difícil de salir.

Palabras Clave:

prensa, discurso, fenómenos musicales, imaginario social, juventud.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 5. N° 1 (2017) | 34-53

Recibido: 29/03/2017. **Aceptado:** 28/06/2017.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3244.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

SACCoM
Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura



DARÍO ALBERTO SAMPIETRO

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

ok-tubre@live.com.ar

Research paper

Los Redondos mediatized *A glance at the labels made by the press*

Abstract

This article aims to give light to the analysis of the press in relation to the musical phenomena of contemporary Argentina. It focuses on the construction of the discursive and symbolic world of the media in reference to the history of the band Patricio Rey y los Redonditos de Ricota. In the investigation it is possible to recognize a series of moments that show the group in a passage that goes from Los Redondos “under” the 80s to Los Redondos “conflicting” and the time of the “vandals of the 90s”. Interviews to the band by the specialized press of the 80s suggest a series of ideas of how an independent rock and roll group is seen in a post dictatorship scenario in Argentina. The analysis of the great media of the 90s indicates another worldview of the band in the neoliberal time. Pejorative terms places the group led by Indio Solari in a ghetto of social conflict and discrimination difficult to get out.

Key Words:

press, discourse, musical phenomena, social imaginary, youth.

Introducción

En este artículo presto un interés particular a la construcción del acontecimiento mediático en el mundo de las palabras de la prensa escrita sobre el fenómeno de Los Redondos, analizando la fabricación y la dirección que a ellos dada por los titulares. En ese sentido, el punto de enfoque de este artículo es particularmente la prensa escrita, la cual se ha convertido “en un medio estandarizado de una gran masa de información de todo tipo, lo que la transforma en una fuente de ‘saberes’ indispensables para el estudio de lo social” (Izaguirre y Aristizábal, 2002, p. 19). El estudio de sus “textos”, en mi caso el abordaje de los titulares y notas sobre Los Redondos, me permite adentrarme en el complejo mundo simbólico de la construcción de imaginarios sociales. Esos “textos”, serán aquí objeto de análisis específico, entendidos como prácticas sociales en general y prácticas discursivas en particular (Fairclough, 1998). A su vez, como lo entienden Halliday (1978) y Zullo (2008), comprendo a los “textos” como sucesos sociales en donde la realidad social se crea y se configura. Pero en el sentido más amplio y teórico del término, el “texto” es, siguiendo los estudios del holandés Teun van Dijk (1996), un constructo teórico que sirve para el analista comprender el condicionamiento que promueven las estrategias del control ideológico sobre la construcción de la realidad social en defensa de sus intereses dentro de un contexto de recursos limitados.

Se verá cómo Los Redondos tuvieron una exposición cambiante en los medios de comunicación nacional. Desde la salida de su primer disco en 1984, pasando por todos los momentos relacionados a sus conciertos, hasta su separación en 2001, la presencia de Los Redondos en la prensa fue variando notablemente. El tratamiento de la noticia sobre la banda ha sufrido considerables cambios en ese trayecto. Reviso el pasaje de Los Redondos tratados como una banda de rock de vanguardia a Los Redondos tratados como una caja de resonancia de jóvenes problemáticos. No solo cambió de sección, de los suplementos artísticos y revistas de música a la sección policial, sino que la noticia sobre la banda se hizo menos en clave de promesa y más como problemática social. En un primer momento fueron tratados sólo por la prensa especializada, me refiero a las revistas contraculturales como *Pelo*, *Expreso Imaginario*, *Cerdos y Peces* y *Rock and Pop*, entre otras. Esa fue la época donde en el circuito mismo los llamaban “los mimados de la prensa”. *Cerdos y Peces*, *Expreso Imaginario*, *Humor*, *Rock and Pop*, *Fin de Siglo* y *Mordisco*, conformaban un circuito periodístico que lograba hacer visibles a los artistas del rock argentino tras el fin de la última dictadura cívico-militar. Luego, con el proceso de masificación de su público, ya para los años de la década del 90, Los Redondos iban a ser abordados desde las páginas de los suplementos de diarios y en secciones como *Sociedad* o *Información General*, pero no tanto a partir de una crítica musical o artística sino desde la noticia del fenómeno de la juventud y

sus fans, con la acrecentada figura de la violencia en los recitales. Algunas revistas culturales como La García, Humor o Rolling Stone, sí iban a interpelar a la banda con notas y reportajes, como también lo hicieron los suplementos especializados de los diarios más destacados del país. Se entiende aquí, junto a Vila (2000), a los suplementos culturales como espacios de difusión y opinión cultural pero a la vez como un lugar de legitimación de los productos de ese campo. Para fines de los 90, en sus últimos años, la banda ya iba a ser tratada por la televisión. Crónica TV, o programas como Hora Clave conducido por Mariano Grondona, reflejaron la tensión y los hechos de violencia en las presentaciones en vivo de la banda y fomentaron la espectacularización de la figura de “los ricoteros” en el imaginario social. En ese sentido, este artículo nos mostrará la mutación histórica de Los Redondos *under* a Los Redondos del *aguante*, la historia de un pasaje que va de la clandestinidad de los 70 y principios de los 80 a la explosión y masividad de los 90, donde la banda fue acorralada hacia un “gueto” mediático expositivo, signado por el campo de batalla del conflicto social de la Argentina neoliberal de fin de siglo.

Tres Momentos

Como decía, la lectura de las notas y noticias de prensa sobre Los Redondos sugiere tres momentos en la producción de la noticia sobre la banda. El primer momento del tratamiento de los medios a la banda se ubica desde la salida de su primer disco en 1984, hasta la muerte de Walter Bulaccio, en 1991. En aquellos años la prensa especializada fue la protagonista en la tarea de llevar la información de la banda al público. La revista Pelo, según nuestra indagación, fue la que más atención prestó al grupo, con 17 notas desde 1985 hasta 1989. Además hallamos que la revista Rock and Pop entre 1985 y 1991 exhibió 7 notas sobre la banda. Con menos publicaciones, pero también con un contacto fluido con Los Redondos, las revistas Cerdos y Peces, Humor, Canta Rock y Fin de Siglo, también jugaron su papel en la función de ser los órganos periodísticos del grupo liderado por el Indio Solari en aquellos años. Creo, que el contexto sociocultural pos dictadura, donde las expresiones culturales y artísticas fueron un grito de resistencia y libertad ante la asfixia que generó el sistema social impuesto por la dictadura hacia la juventud argentina, fue propicio ante el medio del circuito de producción periodístico para que un conjunto de revistas alternativas de la cultura juvenil de los 80 dieran voz y protagonismo a proyectos independientes y contra culturales como el que encabezó Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Sostengo, junto a Tolosa (2012) que las revistas y los equipos editoriales juegan un rol fundamental en el interior de la subcultura del público del rock, pues las revistas especializadas son un vínculo comunicacional privilegiado que interpreta el contenido simbólico de los jóvenes.

El segundo momento que caracterizo aquí es el que va desde finales de la

década del 80 hasta promediando la mitad de la década de los 90, donde ya las revistas que le prestaban atención a Los Redondos, como mencionamos más arriba, no iban a tener ese papel importante en la difusión de la información acerca de la banda e iban a comenzar a tener más actividad los suplementos de diarios, en particular el *Si* de Clarín y el *Nº* de Página 12. En aquella etapa se generó un quiebre con parte de la prensa especializada. Remarcaremos las peleas entre Solari con Polimeni y Syms, disputas que marcaron un cambio de época a raíz del crecimiento masivo de su público y las decisiones que debió tomar la banda.

Por último, el tercer momento, el que comprende los años 1995 al 2001, año que se separa el grupo, va a tener como protagonistas principales en la difusión de las noticias sobre Los Redondos, a los diarios nacionales como Clarín, La Nación, Crónica y Página 12. De esa manera veremos cómo los medios de comunicación masivos pusieron su atención sobre la violencia que sucedía en las presentaciones de la banda sobre el final del siglo XX. Señalare los términos y palabras que usaron particularmente los diarios para referirse al “hecho ricotero”¹.

Momento uno (1984-1989): “Los mimados de la prensa”.

Las notas que sacaron las revistas sobre Los Redondos en los años 80 tenían que ver con las crónicas y comentarios de sus recitales, con la crítica de la salida de los discos y en algunos casos con entrevistas realizadas a sus integrantes Indio Solari, Skay y Poly. La prensa especializada fue la encargada de describir el fenómeno “ricotero”. En primer lugar encontré que cuando los periodistas escribieron sobre la banda lo hicieron resaltando su carácter vanguardista:

Pocas formaciones de producción independiente han logrado mantenerse firmes durante largo tiempo, haciendo frente a las embestidas del mercado artístico. Y de esas pocas, la gran mayoría se caracterizó por enarbolar la bandera del “Todo a Pulmón” sumida en la creencia de estar llevando a cabo un acto heroico, un grito de rebelión ante la cara del show bussines (Revista Rock and Pop, octubre de 1985)

La experiencia independiente desarrollada por “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota” ya tiene características de hito histórico. Con absoluta firmeza mantienen sus convicciones originales y, con gran satisfacción observan como lenta pero continuamente se va engrosando su caudal de seguidores. Con dos álbumes en la calle, “Los Redonditos de Ricota” se han transformado en auténticos cruzados cuya sagrada misión es mantener monóticamente el pensamiento libertario del rocanrol, ese espíritu humanista tan ausente en la escena local. (Revista Pelo, junio de 1987)

Lo que destacaban los periodistas especializados sobre Los Redondos era su estilo de producción independiente, que los posicionó en una frontera ante el rock

1. Lo defino como una especie de hecho periodístico marcado por el abordaje estigmatizante y demonizante de la prensa comercial sobre un sector de la juventud rockera argentina.

comercial o el *rock bussines*. Desde la lectura del comentario de Pelo, se observa un trato de elogios, ya que se habían transformado en “auténticos cruzados” tras mantenerse en la escena local con su “pensamiento libertario del rocanrol”. De esa forma, la banda fue vista como “revolucionaria” y “auténtica”, valores resaltados por la prensa. Como indica la cita, la revista Rock and Pop utilizó términos como “acto heroico” y “grito de rebelión” para catalogar y describir el momento que transitaba la banda en los 80. En tanto Pelo los rotuló con el término “hito histórico”, destacando su “absoluta firmeza” en “sus convicciones originales” al resaltar la postura que tuvo el grupo en mantenerse aislado de las grandes corporaciones discográficas del circuito musical.

Por otro lado, encontré en las palabras y las descripciones de la tinta especializada del rock nacional, la idea del “mito” o la “leyenda”. En un pasaje de la nota realizada por la revista Rock and Pop en 1985, uno de los separadores es titulado “El mito Redonditos”, el primer párrafo comienza así:

Desde hace aproximadamente dos años a esta parte la figura de “Los Redonditos de Ricota” cobró un extraño sentido para aquellos que no los conocían. Se los erigió como los representantes netos de la “zona marginal” del rock and roll, con todas las fantasías que dicho territorio implica (fantasías nada recomendables para la pacatería general). Pero algo debía haber tras toda la leyenda; los que conocieron la historia se quedaron dentro. (Revista Rock and Pop, octubre de 1985)

En 1985 la banda recién había sacado un disco, pero ya tenía nueve años de trayectoria y la prensa especializada, como revela la nota anterior, los veía ya como una “leyenda viva” tras el retorno de la democracia en Argentina. Esa representación de la banda tuvo entonces a los medios de comunicación como un potenciador de su imagen. Por eso cuando sostengo que una banda musical es reconstituida desde, no solo el sistema de las relaciones entre las tecnologías y las personas, sino por la tensión entre el mercado, la opinión pública y sus audiencias. Y en ese terreno la prensa cobra un rol importante, ya que fomenta y brinda intensidad a la formación de una imagen.

A esa idea de “mito” y de “leyenda” se le suma al pensamiento periodístico sobre la banda, el término de “místicos”: “Tan místicos como desgarradoramente reales, Los Redonditos de Ricota se enrolan en una corriente carente de todo tipo de rótulos” (Revista Pelo, mayo de 1986). El punto de observación clave para los periodistas fueron los recitales de la banda, que asociaron a esos rituales con el término “místico”. Para la revista Pelo y gran parte de la prensa de la época, Los Redondos se enrolaban en una corriente carente de todo tipo de rótulos, no se los sabía encasillar por su estilo particular. A esa representación de “místicos” también se le añade la idea de “ritual” y de “misa”, aunque este último término va a impactar con más fuerza en las presentaciones supermasivas del Indio Solari como solista, luego de la separación de la banda. En ese sentido el nombre que

la prensa categorizó e implementó fue el de “misa india”. De esa manera, promediando los 80, las crónicas periodísticas describen el fenómeno de Los Redondos en sus shows de la siguiente manera:

Comienza la misa. Se trata de una religión pagana y pecaminosa, un culto embriagador y los fieles son cerca de 1200, agotan la cerveza antes del séptimo tema, se compactan al pie del escenario, no temen al roce de sus cuerpos y hasta se bancan gozarlo si “Semen Up” obliga al atrás-adelante en forma natural, hasta ahora misterioso. (Revista Rock and Pop, Eduardo de la Puente, noviembre de 1986)

Cemento estaba como nunca. Y no era para menos: Los Redonditos no tocaban desde octubre del año pasado, desde hace meses que el rito del rocanrol no se producía. (Revista Pelo, mayo de 1987)

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota ofrecieron en el barrial Cine Fénix un show por demás emotivo y contundente. Igual que en las presentaciones anteriores, el Rey Patricio se las ingenió para invocar a sus numerosos fieles, los cuales se dieron cita en el recinto a modo de ganado. (Revista Pelo, agosto de 1987)

El foco en la prensa destaca una serie de ideas sobre Los Redondos. Conceptos como “misa”, “rito”, “fieles”, “religión pagana”, fueron dándole vida a la representación imaginaria sobre la banda. Pero el discurso periodístico estuvo tejido también por el discurso del mismo Solari, pues la prensa tomó de sus palabras sus propias calificaciones. Advertimos que la noción de *under* endiosó a la banda y sirvió para que fuesen los “mimados de la prensa”, como sostenía Solari en las entrevistas. Los Redondos fueron posicionados por los especialistas en la casilla de *under*, de “vanguardia anti-sistema” e “independientes”, en contramano de la representación del *show bussines* o el rock institucionalizado. Creo que alrededor de ello tuvo lugar una química que logró comulgar a periodistas, músicos y seguidores con una sintonía englobadora que tenía que ver con una ideología contracultural que ya se venía fomentando en la Argentina años atrás y que aunaba las ideas de la independencia, el hecho de ser *underground* y anti-sistema: valores y fundamentos que la prensa especializada y las ediciones contraculturales de los años 70 y 80 promovían.

Por otro lado, creo que la idea de “misterio” fomentada por la misma prensa y por el mismo Solari, al calor de las letras, la figura emblemática y casi fantasmal de Patricio Rey, fue otra de las nociones que marcaron una característica particular en la interlocución y romance entre prensa y banda. Y, por último, lo que destaco en esta etapa, es la figura englobadora del término “misa”, la que moldeó las otras etiquetas y la que fue fogueada por los especialistas. Se vinculó a la relación “sublime”, “sagrada”, “mística” y “ritualista” entre la banda y el público, y como resultado aparece Patricio Rey: la conjunción de una química que tuvo a las bandas

y a los músicos como prisioneros de ese afecto. La idea de “misa” condensa entonces esas otras etiquetas. Es un fenómeno que no puede despersonalizarse, pues la experiencia de los recitales de Obras, Cemento, Palladium, etc., existieron en carne propia con el especial condimento de la búsqueda de la pureza, de la verdad y la ruptura de la rutina. Eso fue lo que los periodistas llamaron “vanguardia”, una vanguardia ricotera que luchó contra la estructura de la normalidad “psicópata”², como le gustaba llamar a Solari en las charlas con los periodistas por aquellos años. Un conjunto de términos circuló entre un “colegio invisible” de personas relacionadas con la música en el contexto de los años 70; un atado de nociones con un halo resistencial, del estilo de los primeros cristianos. Los verdaderos “mimados de la Prensa”³. Que ese diccionario suspendía diferencias de comprensión de fenómenos que en los años 80 adquirieron cada vez mayor relevancia, un mercado diversificado en convergencia con medios de comunicación nacionales, es algo que puede comprenderse mejor si analizamos la transición entre las dos maneras de pensar a Los Redondos por parte de la prensa que estructuran este trabajo. Que la comprensión de esas diferencias haya sido tramitada bajo la lógica de la “traición” por parte de los protagonistas no resulta, bajo la clave mesiánica, extravagante o incomprensible.

Momento dos (1989-1994): Solari vs periodistas.

Fueron específicamente las peleas con los periodistas Carlos Polimeni y Enrique Syms las que empezaron a romper esa época dorada entre Los Redondos y la prensa. A raíz de la muerte de Bulacio, esa relación se terminó de resquebrajar. La artillería de palabras que cruzaron Solari, Polimeni y Syms fue pesada. El cantante se manifestó, como señaló abajo, en los conciertos y en alguna composición musical para criticar y exponer su visión sobre el conflicto con aquellos dos críticos musicales. Mientras que los periodistas lo hicieron por medio de sus espacios de comunicación: revistas, diarios y libros. Esa pelea, entre estos tres hombres, marcó en la historia del rock nacional un hito muy particular que no sólo habla y da pistas de como es el funcionamiento entre el circuito del rock y los medios de prensa, sino que brinda una imagen de las relaciones de poder entre un líder de una banda de rock y periodistas autorizados y especializados en el tema. Ello nos obsequia información de cómo se ponen en juego el ego y la imagen de personalidades determinantes y fuertes en dos campos específicos diferentes: el campo del rock y el campo periodístico.

El 2 y 3 de diciembre de 1989 Los Redondos tocaron por primera vez en

2. Esa idea de Solari queda mejor plasmada en un histórico reportaje que le realizó Enrique Syms para la revista número 7 de Cerdos y Peces en Diciembre 1986. La nota se tituló: “Los psicópatas serán los hombres del siglo XXI”.

3. Así definía El Indio Solari a la relación empática y cómplice que mantenían con los periodistas de vanguardia de los 80 en una entrevista que le hizo Claudio Kleinman para la revista Rock and Pop en Julio de 1987.

Obras. Una semana antes el periodista Carlos Polimeni, quien era parte de esa fraternidad y complicidad entre la banda y los periodistas, escribió para el suplemento cultural del diario Sur, *El Tajo*, una nota que tituló “El silencio es salud”. Allí criticaba duramente la postura del grupo ante la decisión de presentarse en Obras:

El sábado y el domingo Los Redondos tocarán en Obras y nada habrá pasado. Hace tiempo que deberían haberlo hecho, ahorrándole a su público las malas condiciones de seguridad de incontables sitios en que se desempeñaron en homenaje a su supuesta coherencia. (Diario Sur, 30 de noviembre de 1989)

Polimeni estaba en desacuerdo con Solari por el cambio de postura. Lo que apuntaba el periodista fue el hecho de que la banda había aceptado ir a tocar en el lugar que representaba al *rock bussines*, cuando la idea de Los Redondos había sido siempre mantenerse lejos de los parámetros que exigía el rock institucional y comercial. Solari, en la noche del debut, el sábado 2 de diciembre del 89, esbozó una respuesta contundente y picante a Polimeni, antes de empezar a cantar el tema “Un Pacman en el Savoy”:

Tengo un mensaje que es personal, pero no tengo otra manera de hacerlo llegar. Hay un periodista yuppie, genuflexo y advenedizo... Carlitos del Sur. Carlitos del Sur, tengo un mensaje para vos: me cago en tu puta boca! (<https://www.youtube.com/watch?v=YLfI97KK0fw>).

A partir de allí las aguas se empezaron a dividir entre Solari y los críticos. Algunos periodistas bancaban al cantante y otros lo criticaban por su supuesto cambio de opinión sobre tocar en Obras. Gloria Guerrero, periodista y amiga de la banda escribió en su libro *Indio Solari. El hombre ilustrado*: “La prensa del rock se puso una camiseta u otra. La tentación de llamar vendidos a Los Redondos independientes les resultaba francamente deliciosa” (Guerrero, 2005, p.124). Críticas desenfrenadas como remarca Boimvaser en el tema *A brillar mi amor* (2000) fueron las que recibieron Los Redondos. Unos años más tarde, en 1998, el periodista Tom Lupo le realizó un reportaje a la banda para la revista *Planeta Urbano*. Solari aclaraba sobre el hecho de tocar en Obras y la serie de malentendidos que habían circulado:

Yo nunca dije que no iríamos a Obras. Nunca dije eso. Lo que si hablábamos es de no ir en ciertas condiciones. En una época, Obras tenía la política de retener toda la taquilla en un montón de días y entonces tenía que ver con otro tipo de cuestiones. Me cuesta llamar periodista a alguien que utiliza su espacio en un diario para sus rencillas personales y mentir o publicar mentiras sin estar informado. (Revista *Planeta Urbano*, 1998)

Lo que creemos que le sucedió a la banda fue que, hacia fines de los años 80, se encontraron con una creciente masificación en su público, no solo se multipli-

có la cantidad de seguidores, sino que cambió a otro tipo de espectadores y fans. El Indio Solari ya había manifestado en varios reportajes entre 1987 y 1989 que la condición de ser *under* no dependía del músico sino del público y que, si antes tocaban en lugares denominados *underground*, como Palladium, Cemento, Stud Free Pub, Parakultural, La Esquina del Sol, Satisfaccion, etc., era porque el público que manejaban les daba la pauta para que así fuera. Por aquella postura a la banda le costó el quiebre con su relación “amistosa” que tenía con la prensa en la década del 80.

Paralelamente, el otro hito que ocurrió por aquellos años y que fomentó la crisis del vínculo entre la prensa especializada y la banda, fue la pelea con Enrique Syms. Desde principios de la década de los 80, Syms, además de ser periodista de rock y escritor, empezó a ser el monologuista de Los Redondos en sus presentaciones en vivo. Mantenía una relación de amistad y afecto con el grupo a tal punto que Solari tenía su columna de opinión en la revista Cerdos y Peces. La relación sufrió un primer golpe en 1989, durante un recital en Bambalinas, La Plata. Por entonces Syms ya advertía los riesgos de los shows masivos de la banda. Años más tarde explicaba cómo fue aquel episodio de la siguiente manera:

En el recital en Bambalinas de La Plata, con gaseada de la policía al público mientras todos se escapaban cobardemente del escenario, yo me enfrente con la policía. Con Ricardo Ragendorfer reventamos a una cana y Skay se quedó tocando un solo de Jimi Hendrix en el escenario. Fue maravilloso. Ese fue el detonante para una carta editorial que escribí que se llamaba “Deténganlos, deténganse” en donde con superposiciones de frases de distintas letras del Indio, les advertía del desastre que se avecinaba. Ese recital fue mi última visita al grupo. Nunca los volví a ver en grupo. (Revista Sudestada N°28)

En esa entrevista Syms encadena ese episodio con el asesinato de Walter Bulacio:

Yo había anunciado un desastre, cuando muere Walter Bulacio le escribo esa carta al Indio Solari en Cerdos y Peces y lo acuso de complicidad en el crimen: era policía contratada por ellos la que había matado al muchacho. Sin embargo, ni el Indio ni Skay reconocieron nunca la muerte como asesinato. Han pasado los años, y aún hoy cuando por todos es reconocido el homicidio, todavía Los Redondos no asumieron la culpa y responsabilidad en ese crimen.

Esa muerte me puso del otro lado de la calle de Los Redondos, lo de Walter fue el primer asesinato en el rock argentino. (Sudestada N°28)

Bulacio fue detenido en las afueras del estadio Obras el 19 de abril de 1991. Fallece una semana después, tras estar en coma por los golpes propinados por los

efectivos policiales. Aquella carta que menciona Syms en la cita anterior empieza así:

...Indio: Mataron a un invitado tuyo en la puerta de tu casa. No digo que tengas la culpa, digo que eres el principal responsable de ejecutar la venganza, y si quieres ponerte más civilizado de clamar por la justicia y si quieres llegar al lugar más maricón: pedir para que no te maten más invitados... (Cerdos y Peces, junio de 1991)

El tono fuerte de aquella carta apuntaba a la responsabilidad del cantante y de la banda. Syms creía en la culpabilidad del grupo porque, como indica la siguiente cita textual, sostenía que fueron ellos mismos los que contrataron a parte del personal policial que detuvo a los jóvenes aquella noche: “Era policía contratada por ellos mismos la que había matado al muchacho. Sin embargo, ni el Indio ni Skay reconocieron nunca la muerte como asesinato” (La Maga, 20 de mayo de 1992).

Los Redondos decidieron parar por unos meses, pero su imagen en la escena mediática fue redefinida por el episodio. Solamente Skay y Poly participaron en la primera de las marchas por el pedido de justicia por el asesinato del joven. Solari, en nombre de la banda, escribió un comunicado que salió en la revista Pan y Circo y en el programa radial Piso 93 de la Rock and Pop. Así arranca ese texto:

Desde siempre hemos preferido no televisar nuestros sentimientos, así como también no propiciar vínculos institucionales que actúen de mediadores en nuestras relaciones de exclusivo carácter emotivo. Somos, por el momento, nuestros propios testigos... y es bastante.

Por las características de la dinámica televisiva, los medios de información apelan a discursos efectistas que degradan los sentimientos. Por ejemplo: el repetir los actos de dolor porque la grabación lo exige. La gracia final, siempre, es mantenernos entretenidos. La esclavitud ante estos canales provoca una dificultad casi absoluta. Este estilo político televisivo está inundando nuestros pensamientos, nuestras pasiones y nuestros sueños. (Revista Pan y Circo, mayo de 1991)

Aquella carta y el silencio que le siguió por el segundo semestre de 1991 fue la carta jugada por Los Redondos tras la muerte de Bulacio. Tiempo más tarde Solari aclaraba un poco más su postura ante aquel episodio trágico:

Respecto al silencio de la banda, en la solicitada que sacamos en Pan y Circo y Piso 93 decíamos que el problema eran los edictos policiales y que tampoco queríamos llorar frente a las cámaras. Podíamos haber ido a las marchas (Skay y Poli fueron a la primera y le pidieron autógrafos) y ser muy bien vistos, pero hubiéramos estado contribuyendo a la ignorancia de la gente: yo no estoy dispuesto a marchar junto a Varela Cid (...) Pero los chicos no se chupan el dedo. A mí las bandas me dieron libertades; nunca me dieron obligaciones. A mí lo que me dijeron es ‘tratá

de nunca pensar en función de conveniencia...? Nosotros no queremos entrar en el mismo mecanismo que utiliza cualquier político, cualquier agrupación (...) Por eso el comunicado, para que en algún lugar quedara registrado lo que pensábamos, nada más. Pero no podés hacer una causa de eso, porque no sólo no podés recuperar la vida de él, sino que de esa manera tampoco respetás el dolor genuino de los demás; de aquellos que tienen que estar protegidos para que esa vida tenga un valor. (Generación X, mayo de 1994)

Esa fue la postura de la banda ante aquel trágico episodio que sufrió el rock nacional al comienzo de los 90. Esa misma posición fue la que parte de la prensa criticó y la que puso en crisis la relación entre Los Redondos y los periodistas. Pero debo sumarle otro episodio más. A fines de 1991 se estaba editando un libro sobre Los Redondos por la editorial AC. Allí participaban Polimeni, Syms, Fernández Bitar, Panozzo y Horacio González entre otros. En medio de un recital en Obras el 27 de diciembre de 1991, Solari enojado por ello, tomó el micrófono y deslizó: “Está por salir uno de esos libritos que cuentan la historia de Los Redondos...hecho por perejiles que quieren ganar guita a costa nuestra. No lo compren”⁴. Esa era la particular forma que tenía Solari de comunicar su postura ante determinado hecho. No buscaba generar vínculos de tipo institucionales que sirvan de mediadores en aquellas relaciones de exclusivo carácter emotivo. Su conversación con “las bandas” operaba sin los medios, directamente desde el escenario o desde las canciones o reportajes. La relación de la banda, sobre todo de Solari, con cierto sector de la prensa ya estaba quebrada para fines de ese año. Los 90 los iban a encontrar a ambas partes en conflicto permanente. Carlos Polimeni, por su parte, fue muy crítico con la postura de la banda unos meses más tarde con la publicación del libro en cuestión:

Solari y compañía, sencillamente, le esquivaron el bulto. No participaron oficialmente de las marchas que se organizaron pidiendo justicia ni de un festival multitudinario en Parque Centenario. (González, Horacio; Symns, Enrique; Chitarroni, Luis; Polimeni, Carlos; Panozzo, Marcelo; Fernández Bitar, Marcelo; Curto, Daniel; Pérez, Martín; Reyes, Ángeles: Los Redondos. Buenos Aires, Editora AC, 1992.)

Tras capitalizar su experiencia a través de los medios y trascender como artistas de la contracultura más allá del límite impuesto por su obra (Cermele, 2006), Los Redondos fueron leídos, en el contexto de los 90, bajo otras representaciones por la prensa. A raíz de las consecuencias de un contexto sociopolítico de marginación social promovido por las políticas de un gobierno neoliberal, la prensa escrita, especialmente diarios de gran tirada, y la televisión de canales de cable con llegada nacional, como por ejemplo Crónica Tv, van a poner la mirada atenta en cada uno de los recitales de la banda en su periodo final.

4. <https://www.youtube.com/watch?v=sMsGbNAILHA>.

Tras la crisis y la disputa mediática con cierto sector de la prensa especializada a fines de los 80 y principios de los 90, Los Redondos ya no fueron tratados por aquellas revistas como Pelo, Cerdos y Peces, Expreso Imaginario, etc., sino que los suplementos culturales de diarios como Clarín, La Nación o Página 12, fueron los nuevos interlocutores de la banda y el público. En parte porque aquel tipo de revistas culturales moriría con la década del 80, pero también en parte porque el mercado de la música y del espectáculo imponía otras reglas para la prensa.

Las noticias van a empezar a remarcar más frecuentemente los incidentes de sus presentaciones. Nuestro trabajo en el archivo periodístico se desplazó del suplemento a las secciones “Sociedad” o “Información General”. Hay un pasaje, hacia mediados de los noventa, hacia un tratamiento del público de Los Redondos no ya bajo interrogantes musicales sino bajo criterios con los que se informa sobre los movimientos de masas, bajo la retórica del conflicto.

Momento tres (1995-2001): Los Redondos en la gran prensa nacional. El “gueto de los pibes”⁵.

En la segunda mitad de la década del 90 y ya en el tramo final de la historia de Los Redondos, advierto el desplazamiento de sentido de la noticia sobre la banda en los diarios nacionales. Clarín, La Nación, Crónica, Página 12 y La Prensa, fueron los diarios que más trataron lo que aquí llamo el “hecho ricotero”, un acontecimiento que no coagula interrogantes artísticos (vanguardias, rituales, significados de las letras) sino supuestos sobre juventud y violencia. Sus cronistas estuvieron en todos los recitales donde hubo incidentes y enfrentamiento entre los fans y la policía. En Mar del Plata en 1995 y 1996; la prohibición en Olavarría y el regreso en Tandil en 1997; los incidentes en Córdoba y las presentaciones en Racing en 1998; el caos y la violencia en Mar del Plata en 1999; la muerte de un joven en River en el año 2000; y la última presentación en vivo de la banda en Córdoba en 2001. En cada uno de esos hechos, la prensa estuvo presente y habló sobre los sucesos. Más allá de la noticia, en cada acontecimiento se formó una ola de opiniones de gran escala, que llegó a la televisión y se plasmó en los debates de la sociedad argentina. Los Redondos, en ese sentido, fueron hablados por la prensa desde otro formato y con otros matices. Quedaron ardiendo en una caja de resonancias que los tenían en la primera época bajo las condiciones y alteridades de lo *under* y que sobre sus últimos años eso se convirtió en una caja compleja de tensiones sociológicas propias de la multitud y el movimiento de masas. Masificación creciente que la prensa acechó con sus noticias y discursos en una zona de tensión en un esquema social configurado en torno a juventudes, Estado y prensa.

La información se hizo “policial” y las palabras que utilizaron para construir la noticia tienen que ver con las que usan los cronistas de la sección “Policiales”.

5. <https://www.youtube.com/watch?v=fXrAQykl0tQ> De esa manera El Indio Solari denominaba a su público en la canción “Es to to todo amigos!”, del último disco de la banda “Momo Sampler(2000).

Los discursos remiten a una serie, a una lista de índices. Palabras como “liberar”, “armas”, “drogas”, “detenidos”, “corridas”, “disturbios”, “represión policial” forman parte de ese tesoro: “Liberan a fanáticos de los Redonditos” (Popular, 16-10-1995); “Mardel: Arma y droga para ver a los Redonditos” (Crónica, 14-10-1995) “Redonditos: 40 detenidos en Mardel” (Crónica, 15-10-1995); “Mardel: escándalo con los Redonditos. Corridas, balas de goma, decenas de arrestados y caos en el recital” (Crónica, 20-10-1996); “Batalla campal en un recital de Los Redondos” (Clarín, 24-6-1998); “Balearon y arrojaron de un tren a dos seguidores de los Redonditos” (La Nación, 20-6-1999); “Violencia, heridos y terror en Núñez”. (La Nación, 15-4-2000); “Afuera del estadio hubo desorden, corridas y balazos” (Clarín, 17-4-2000).

Son términos controlados que vertebran un género periodístico pero que al estructurar una temática antes “musical” o “societal” podría decirse que la “politizan”. La atención está puesta del lado del público, pero no en el misterio de la “recepción”, no en el ejercicio de la escucha, sino en su comportamiento de masas.

Se trata de un desplazamiento en el tratamiento y la observación que realizaron los medios en relación a los grupos de rock, específicamente a Los Redondos. El tono, las palabras empleadas, los titulares construidos y la idea general de las noticias sobre los recitales de Los Redondos se refieren directamente al tema de la violencia social. Como antes indiqué, es posible advertir, en la puesta en serie de los titulares, un grupo de sintagmas que provienen de otras series significativas en la producción de la noticia: diacríticos del policial y el estilo sensacionalista.

A ese estilo de tipo policial de los enunciados que remarco, se le agrega, como en aquellos títulos también se puede observar, un carácter también más “amarillista” que tiene que ver con un lenguaje sensacionalista. Palabras como “escándalo”, “batalla campal”, “terror”, “desorden”, dan cuenta del sensacionalismo en los términos que utilizan los medios gráficos. Promueven una narración espectacular de los sucesos y con una gran carga ideológica y prejuiciosa que posee resonancia con el lenguaje común de la vida cotidiana. La lista de términos como “escandaloso”, “vandalismo”, “guerra”, “saquean”, perfila una narración de horda, un relato de dinámica asocial: “Mardel: Detenidos tras el escandaloso recital de Los Redonditos. También dejó un balance lamentable: Vandalismo” (Crónica, 29-10-1996); “Llegan los Ricotereros y Tandil se prepara como para la guerra” (El Popular, 3-10-1997); “Saquean negocios al finalizar un recital de rock” (La Prensa, 6-10-1997); “Hubo un muerto y 115 detenidos” (La Nación, 5-8-2001).

Con ese lenguaje “alarmista” y “sensacionalista” que utilizaron los diarios para narrar los sucesos ocurridos en las presentaciones con violencia de Los Redondos, fue construyéndose la imagen periodística de la banda liderada por el Indio Solari. En términos despectivos se nombró a “las bandas”, no como “bandas” sino en muchos casos como “los ricotereros” o “vándalos”, y casi siempre se los asoció a ser parte de la promoción de la violencia en el espacio público donde su grupo se presentara. La noticia policial, siguiendo a Martini (2002) permite la visibilidad

de ciertos fantasmas sociales que ponen en escena la tensión entre la vida y la muerte. De esa manera creo, junto a Pedemonte (2010) que los periodistas son gestores de las representaciones sociales de los grupos humanos y poseen un lugar privilegiado desde el campo periodístico para narrar la actualidad desde su propia perspectiva.

Por otro lado, también indagué en el discurso de la prensa especializada de los 90, la cual ya no era la misma prensa de vanguardia de los 80. Sino que era una versión comercial y hegemónica del periodismo tradicional. Muestro una serie de entrevistas y columnas de opinión para desandar en las palabras y el significado que elaboraba esta prensa convencional. La entrevista publicada en el Suplemento *Sí* de Clarín hacia finales de 1993, tras un par de años en silencio casi total nos empieza a permitir bucear por el imaginario periodístico especializado sobre la banda. El título de la nota fue “Los Redonditos de Ricota. ‘Nos van a tener que bajar a patadas’”. En un primer recuadro titulado “Cronología de una pasión” se describen los principales momentos de la banda a lo largo de su historia. En otro recuadro llamado “Confort” se presenta la postura de la autoproducción del grupo. Otro titulado “Poliya” explica quién es Carmen “Poly” Castro, la manager de la banda. Y en otro de los recuadros titulado “Violencia” se describe el momento complicado que atravesaba la banda luego de los incidentes de Lanús y la muerte de Bulacio. Este último tipo de apartado en donde se comentaba y enumeraba la serie de recitales con incidentes de la banda más adelante será parte del protocolo de las notas sobre Los Redondos en los 90. En el artículo principal, la introducción que escriben los periodistas de Clarín, Javier Febre y Marcelo Franco es la siguiente:

La banda independiente más famosa rompe el silencio. Los huestes de Patricio Rey tienen nuevo disco, un álbum doble titulado “Lobo suelto, Cordero Atado”, y volverán a escena el 19 y 20 de noviembre en Huracán. En esta entrevista, la primera en dos años, el Indio Solari enfrenta sus férreas opiniones a las dudas y certezas que echa a rodar el éxito después del éxito. (Clarín, Suplemento *Sí*, 5 de noviembre de 1993)

Vemos que aquí Clarín, como lo hacían los periodistas de la década del 80, resalta el rótulo que caracterizaba a Los Redondos en la escena del rock nacional: “La banda independiente más famosa”.

En el año 1996 destaco las notas que le hicieron *Página 12* y *La Nación*, a través de sus respectivos suplementos. El 1 de agosto el suplemento *Nº* de *Página 12* logró una entrevista con la banda en donde resalta la primicia de reportar a Solari y compañía tras un tiempo de “silencio”. En la presentación de la nota, en la bajada del título, como podemos observar, el cronista resalta el papel del Indio como protagonista de la charla:

Los Redondos rompen el silencio. EL PREMIO MAYOR ES LA LIBERTAD. Con la edición de “Luzbelito”, todo está listo para que Patricio Rey se corporice nuevamente y Los Redondos salgan a calentar el ambiente. Después de más de dos años de silencio, el Indio Solari analiza en esta extensa charla con el *Nº* las sensaciones que cruzan el nuevo disco, pero eso es el disparador de una abultada serie de cuestiones. (Página 12, Suplemento *Nº*, 1-8-1996)

Con el devenir de los años 90 la banda concedía cada vez menos reportajes a la prensa, solo lo hacía unas semanas antes de algún concierto importante o para anunciar la salida de sus nuevos trabajos (Cermele, 2013). Es por eso que, como vemos en la presentación de la nota de Página 12, queda resaltado que la banda habló “después de más de dos años de silencio”. Por su parte, La Nación, por intermedio de la periodista Adriana Franco, consiguió su entrevista a la banda publicada en la edición del domingo 15 de septiembre de 1996. De esta forma presentó su reportaje:

Luzbelito, un espejo dramático para vernos. El Indio Solari, Skay y la Negra Poly, el triunvirato generado de los Redonditos de Ricota, la banda que logró a fuerza de independencia jugar en la primera división del rock local y animarse, charló extensamente con La Nación (La Nación, 15-9-1996)

A diferencia de la presentación de la nota del diario Página 12 donde solo incluía a Solari como el protagonista de la nota, aquí, la cronista señala además del cantante, a Skay y Poly y los destaca y los describe como “el triunvirato de los Redonditos de Ricota”. Remarca también la habilidad de la banda de haber logrado “a fuerza de independencia jugar en la primera división del rock local”. Aquellos puntos que destaca esa nota, la idea del “triumvirato” y la “independencia”, van a estar reflejados en casi todos los reportajes que la prensa logró con la banda.

Los medios masivos de comunicación de esa forma describían al fenómeno sociológico ricotero, no en clave de vanguardia o en condiciones estéticas musicales, sino como producto y consumo musical, más cerca del fenómeno de masas y de la retórica del conflicto y la tensión de las juventudes rockeras.

Finalizando 1998, antes de la presentación en el estadio de Racing, la prensa volvió a entrevistar a la banda. Veamos cómo fueron los títulos y las bajadas de aquellos reportajes:

Íntimo e interactivo y sin pelos (en la lengua), Carlos “el Indio” Solari deja bien en claro el rumbo 1998 de los Redonditos de Ricota.

“Me importa un pito el rocanrol”. En una entrevista que rozó las cinco horas, la voz por detrás de la “leyenda” de Patricio Rey explicó al *Si* cómo y por qué Los Redondos tuvieron un “atrevimiento tecno” en su nuevo disco “Ultimo bondi a

Finisterre”. Estrella de rock casi impermeable, el ícono de masas que es Solari asegura que disfruta de su soledad (Clarín, Suplemento *Si*, 4-12-1998)

En diálogo exclusivo con La Nación, el Indio Solari, Skay y la Negra Poly anticipan los recitales del 18 y 19 para presentar su nuevo disco, “Ultimo bondi a Finisterre”, y niegan los insistentes rumores sobre el final del grupo que representa un fenómeno. (La Nación, 6-12-1998)

El Suplemento *Si* de Clarín, por medio de Fernando García, Ernesto Martelli y Pablo Schanton, logró una extensa entrevista. Los periodistas presentaban a la banda como una “leyenda” del rock argentino y posicionan al Indio Solari como una “estrella de rock casi impermeable, el ícono de masas”. También destacan un aspecto privado de la vida del cantante, quien “disfrutaba su soledad”. Casi se podría decir que la entrevista fue más de tipo personal que grupal, al menos desde la presentación y la puesta en escena del titular. La bajada del artículo indica que la nota giró en torno a su nuevo álbum y señalan su “atreimiento tecno”. Por su parte, La Nación, que fue menos extenso en su nota, por medio de Adriana Franco, destaca la exclusividad de la entrevista que le hicieron al Indio, Skay y Poly. Sobre-sale en la bajada la negación de las declaraciones del grupo sobre “los insistentes rumores sobre el final del grupo que representa un fenómeno”.

En 1999 la nota que se destaca es la que le hizo la revista Rolling Stone, por medio de Alejandro Rozichtner el 1 de abril. La introducción de la entrevista que se realizó en la casa de Skay y Poly en Palermo y en donde estuvo el Indio también, la escribió el periodista Alfredo Rosso. La nota se presenta en 12 páginas con fotos inéditas de la banda en sus últimas presentaciones. El título y la bajada fue el siguiente:

Hay que sacar afuera el indio que todos llevamos dentro. Podríamos pensar en la relación de los Redonditos con su público como una metáfora de la historia argentina reciente. (Rolling Stone, abril de 1999)

Como acostumbraba la prensa, y esto se puede observar como hicimos aquí, en los títulos de las notas que le efectuaron a Los Redondos a lo largo de su historia, la única voz de la banda era Solari. Ese protagonismo se ve en el título de la Rolling Stone, más allá de que en esta oportunidad participaron un poco más Skay y Poly en las respuestas. El primer párrafo de la nota, en donde se introduce el bagaje del reportaje efectuado, Alfredo Rosso escribe lo siguiente:

Podríamos pensar en la relación de los Redonditos con su público como una metáfora de la historia argentina reciente. Aparecidos en la escena del rock nacional en plena dictadura militar, su primera base de fans fue una amalgama ecléctica de la clase media porteña y bonaerense de los años 70: estudiantes universitarios, artistas

de disciplinas paralelas, periodistas de las primeras revistas jóvenes alternativas y rockeros que buscaban una opción al monopolio del rock progresivo de la época. (Alfredo Rosso, Rolling Stone, abril de 1999)

Con esa idea de lo que fue la primera época de la banda, Rosso también remite a la complicidad de un sector de la prensa especializada con la banda. El mismo Rosso, como vimos, estuvo dentro de ese grupo de periodistas. Aquella entrevista exclusiva que obtuvo la Rolling Stone fue la primera en donde Los Redondos aparecieron en la tapa de la revista con la cara del Indio Solari.

Podría pensarse que hubo dos imágenes de la banda: una fue esta, la de la prensa especializada que remarca las virtudes artísticas del grupo como fenómeno socio-musical, aunque también se encuentran descripciones de las características de los recitales con violencia; y la otra es la de los diarios, desde “Información General” o “Sociedad”, donde presentan una visión del grupo que tiene que ver más con lo que sucede con sus presentaciones en vivo desde “el afuera” del recital. Sin embargo, un análisis contextual de los discursos periodísticos sobre Los Redondos debe atender a la unicidad de la noticia, debe partir del presupuesto de no contradicción de los protagonistas. Lo que parece ser una idea más ajustada a ese principio es la consideración de que las noticias publicadas en una y otra sección del diario “politizaron” los discursos en sede artística: mientras en los 80, el *under* y la vanguardia remitían a un “afuera” de la noticia cotidiana, desde mediados de los noventa esos mismos términos indicaban y señalaban, procesos sociales considerados “problemáticos” y relaciones políticas entre liderazgos musicales y las masas (las “bandas”). El comportamiento “vandálico” de las multitudes instalaba al mito de Solari más cerca del control de masas que del virtuosismo artístico.

La prensa convencional, la de las secciones sociales y de información general, la que protagonizó la relación banda-prensa en los últimos años de los 90, mostró un discurso y una visión sobre Los Redondos, de índole peyorativo, estigmatizante y demoníaco, al momento de hablar sobre sus seguidores. Los “ricoteros” fueron remarcados por esta prensa desde un postulado que los colocaba en un “gueto”⁶ de revoltosos, violentos, vandálicos y escandalosos. Ese relato periodístico se enmarcó en una narración que expuso a los fans de la banda con prácticas similares a la de una horda de orcos. La visión y el relato mediático estuvo caracterizado por la descripción de un fenómeno de masas y de conflictos de juventudes. Juventudes que se alzan al calor del tipo de “rock chabón” que la misma prensa cuestiona nota tras nota. Seguidores de una banda de rock estigmatizados por un discurso melodramático comunicacional que lejos de describir las características propias

6. <https://www.youtube.com/watch?v=IUyLQtp4Vg>. En el recital accidentado de River (2000), Solari en un momento paró el concierto y se refirió con el término “gueto” al lugar donde la prensa los había metido por aquel entonces. En sus palabras: “Desgraciadamente todo este esfuerzo, toda esta presión que han hecho durante días la prensa para meternos en este gueto, haciéndonos creer que somos animales...”.

de las prácticas y gustos de las escuchas musicales, señalan con dedos policiales y eclesiásticos las marginalidades de una población que se expresa a través de la eventualidad de la experiencia musical.

Conclusión

He demostrado en este artículo, el pasaje histórico de la banda de los 80 como vanguardia a la banda de los 90 signada por el espectáculo y las multitudes. La prensa “vanguardista” y contracultural de los 80 y la prensa comercial y hegemónica de los 90 escenificaron y pusieron en discurso a dos Redondos distintos: a una banda *underground* y de vanguardia estético-musical en una primera época, a un grupo conflictivo demonizado por sus multitudes “violentas” y “vandálicas” en los 90. De esa forma, la banda liderada por el Indio Solari se encontraba más cerca del fenómeno de masas y de la mitificación de los rituales multitudinarios de la juventud ricotera, que del virtuosismo artístico y musical de un primer momento.

Las noticias publicadas en una y otra sección del diario “politizaron” los discursos en sede artística: mientras en los 80, el *under* y la vanguardia remitían a un “afuera” de la noticia cotidiana, desde mediados de los noventa esos mismos términos indicaban y señalaban, procesos sociales considerados “problemáticos” y relaciones políticas entre liderazgos musicales y las masas (las “bandas”). El comportamiento “vandálico” de las multitudes instalaba al mito de Solari más cerca del control de masas que del virtuosismo artístico. Ese mito ricotero que la prensa puso en discursividad, no puede ser comprendido ni desde su relato mediático, ni desde la cosmovisión del propio Solari.

La banda de los 80 y la banda de los 90 no pueden leerse a través de la música, de la cultura, la figura y el discurso del Indio en su devenir como músico y líder, sino en un esquema social configurado alrededor de juventudes (“rock chabón”), Estado y prensa. La especificidad de Los Redondos de los 90 marca una señal dibujada por la violencia estatal-policial que, por medio de la represión, tiñó temeraria el imaginario social de la banda de Solari. El disciplinamiento político que se edificó sobre la juventud de la cultura “chabona” (fans de rock e hinchas de fútbol) cobró relevancia a través del poder de lo estatal y lo mediático. La retórica de la violencia y el conflicto de estas juventudes se enmarcan gracias a la divulgación y fabricación de las noticias de los grandes medios de comunicación de masas de nuestro país. Eso es lo que pude observar en el desarrollo de este artículo.

La voz que le otorga existencia social a la vida de los fans de ese tipo de rock es la voz mediática y su producción de conocimiento por medio de diarios, noticieros, revistas, blogs y libros. Esa voz edifica un imaginario social de ese sector de la juventud que tiene que ver con las ideas de lo estigmatizante: “vándalos”, “revoltosos”, “drogadictos”, “violentos”, etc. Un relato que ofrece una dinámica social particular. Una dinámica de conflictividad.

Referencias

- Boimvaser, J. (2000). *A brillar mi amor. Mitología no autorizada de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fairclough, N. (1998). *Discurso y Cambio Social. Cuadernos de Sociolingüística y Lingüística Crítica* 3. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Fernández Pedemonte, D. (2010). *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía.
- González, H.; Symns, E.; Chitarroni, L.; Polimeni, C.; Panozzo, M.; Fernández Bitar, M.; Curto, D.; Pérez, M.; Reyes, A. (1992). *Los Redondos*. Buenos Aires: Editora AC.
- Guerrero, G. (2005). *Indio Solari. El hombre ilustrado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Halliday, M. (1978). *El lenguaje como semiótica social*. Buenos Aires: FCE.
- Izaguirre, I. y Aristizábal, Z. (2002). *Las luchas obreras, 1973-1976 I: Los alineamientos de la clase obrera durante el gobierno peronista. Nuevas consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de los conflictos obreros*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Van Dijk, T. (1996). *La noticia como discurso*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Vila, P. (2000). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En M. Piccini, A. R. Mantecón y G. Schmilchuk (Coords.), *Recepción Artística y Consumo Cultural* (pp. 245-285). México: Ediciones Casa Juan Pablo.
- Zullo, J. (2008). Estar atentos y caminar con cuidado: Algunas estrategias de construcción de la inseguridad y el delito en Clarín y La Nación. En A. Raiter y J. Zullo (Comps.), *La caja de Pandora. La representación del mundo en los medios* (pp. 102-124). Buenos Aires: La Crujía.

Biografía del autor

Darío Alberto Sampietro

ok-tubre@live.com.ar

Darío Sampietro es Licenciado en Sociología (UNMDP, 2017), además de Periodista Deportivo y Técnico en Programación. Se desempeña como adscripto en la materia "Introducción a la Filosofía" correspondiente al primer año curricular de la Carrera de Licenciatura en Sociología (UNMDP) desde 2012. Ha realizado presentaciones en diferentes eventos académicos. Su trabajo de tesis de grado versó sobre "Los Redondos y las noticias. Una mirada hacia el complejo mundo entre la prensa y los fenómenos musicales".

NATALIA ANDREA RESTREPO RODRÍGUEZ¹, MYRIAM SUAZA COLORADO² Y LINA MARÍA CARDONA ÁLVAREZ¹

¹Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid

²Universidad de Antioquia (UdeA)

natalia.restrepo17@gmail.com

Artículo de investigación

Una primera mirada hacia el porro marcado en la ciudad de Medellín

Resumen

Se propone mostrar los resultados de una investigación documental y testimonial sobre la historia del Porro Marcado en la ciudad de Medellín, abordando los constructos de diversos autores relacionados con la danza y el baile, categorizados como antecedentes bibliográficos, investigativos y testimoniales, los cuales se estructuraron de acuerdo con los aportes que cada uno de ellos ofreció para el desarrollo de la misma. Se concluye que en la ciudad no existen fuentes suficientes que brinden aportes del Porro Marcado, por lo que se requiere desarrollar e implementar estrategias efectivas que permitan mantener vivo este estilo de baile y a su vez contar con referentes históricos del mismo.

Palabras Clave:

porro marcado, baile, identidad, cultura, social, popular.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 5. N° 1 (2017) | 54-69

Recibido: 31/05/2017. **Aceptado:** 21/06/2017.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3762.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

SACCoM
SOCIEDAD ARGENTINA DE COMPOSITORES MÚSICA



NATALIA ANDREA RESTREPO RODRÍGUEZ¹, MYRIAM SUAZA COLORADO² Y LINA MARÍA CARDONA ÁLVAREZ¹

¹Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid

²Universidad de Antioquia (UdeA)

natalia.restrepo17@gmail.com

Research paper

A First Look into the Porro Mercado in Medellín City

Abstract

It is proposed to show the results of a documentary and testimonial research about marked porro history in the Medellín City, taking the constructs different authors related to dance, categorized as bibliographical, researched and testimonial records, which were structured according with the contributions that each one of them offered to develop this research. We conclude that in the city there are not enough sources that offer contributions to Porro Mercado, that's why it is required to develop and implement effective strategies to keep alive this style of dance and having historical references.

Key Words:

porro mercado, dance, identity, culture, social, popular.

El Porro Marcado desde su concepción terminológica no ha sido definido con mucha profundidad. El folclorista Antonio Tapias, lo referencia como un baile que se desarrolló en la ciudad de Medellín, especialmente en el barrio Enciso caracterizado porque en su ejecución lleva pasos de bailes como el Tango, el Fox, el Pasodoble, entre otros; haciendo que sea visto como un arte y un espectáculo. Surgió a partir de 1986, con los jóvenes bailarines del momento, imponiéndolo también en algunas personas mayores (Tapias, 2005). De otro lado, Valencia (2000) lo nombra como *Porro Moderno* y de éste dice:

Para dar una ligera definición de lo que es el Porro Moderno, tal como se conoce hoy en día dentro del campo del Baile Popular, podría decirse que no es más que una mezcla de pasos y figuras de tango y de pasodoble, bailes ampliamente difundidos en nuestra ciudad, unidos a otros tantos que son producto de la creatividad de los bailarines, y que se ejecutan con ritmo de porro. (p.49)

Por su parte, Alberto Burgos Herrera (Comunicación personal, 10 de agosto de 2012) afirma que el Porro Marcado es un estilo de baile que surgió por la inclusión de caídas y pasos de tango, de pasodoble y de Fox, institucionalizándose como una nueva forma de bailar, muy diferente a como lo hacía el común de las personas en el año 1968; caracterizada por su rápida ejecución al ritmo de las orquestas. Burgos aclara que los bailarines no usan la música de las bandas de porro para bailar *Porro Marcado* ya que la melodía que interpretan estas agrupaciones es más lenta, triste y melancólica.

Este estilo de baile surgió en Medellín ligado a la idiosincrasia de sus habitantes y se dio como una tendencia dancística a través del entrecruzamiento cultural con otras manifestaciones de baile como el tango, el pasodoble, el merengue, y la salsa. A nivel musical se interpreta con diversos ritmos como porros, cumbias, gaitas, merecumbés, y actualmente también con las cumbias sonideras; así mismo, se ha ido modificando adquiriendo características diferenciales en su técnica, nomenclatura, y proyección artística.

El Porro Marcado se fue expandiendo por toda el área metropolitana, en los estaderos, a través de los concursos, los bailarines, las exhibiciones, e incluso en los festivales; pero el medio de difusión más importante fue su enseñanza, debido a que desde la década de los cuarenta en Medellín y en el departamento de Antioquia, el baile popular y la música tropical fueron parte esencial del ambiente dancístico y del uso del tiempo libre de sus habitantes. Así mismo, en la década de los ochenta el aprendizaje de dichos bailes estaba delegado a las interacciones familiares y sociales; es decir, las personas aprendían a bailar en sus hogares con sus padres, tíos, hermanos, entre otros. Sin embargo, principalmente desde finales de dicha década, se comenzó a transmitir masivamente, con el inicio de procesos de enseñanza y aprendizaje del baile social, por medio de una educación no formal en

las escuelas de baile, academias, cajas de compensación familiar, salones de baile, discotecas y en universidades mediante cursos de extensión.

De esta manera se fue generando una transformación social, cultural, económica, artística, educativa y humana. Estas transformaciones y procesos de educación del Porro Marcado se han dado principalmente desde la praxis, puesto que en la construcción conceptual los aportes han sido mínimos, existe muy poca bibliografía, y una diversa nomenclatura debido al empirismo de muchos de sus exponentes y profesores; esto a diferencia de los bailes que alimentaron su origen, los cuales ofrecen información documentada para ser aplicada en procesos educativos.

Metodología

Con relación al Porro Marcado, aunque no se encuentran muchos textos sobre el tema, los constructos de diversos autores relacionados con la danza y el baile, fueron tomados como referentes para esta investigación, y categorizados como antecedentes bibliográficos, investigativos y testimoniales de acuerdo a sus aportes; por ello se destacaron en primer lugar aquellos que están relacionados con el Porro Marcado; en segundo lugar, se describieron otras fuentes que siguieron estructuras diagnósticas y por último, se esbozaron a nivel general otros materiales complementarios, que ofrecieron información relacionada con la danza y el baile, la cual fue utilizada en algunos apartes de esta construcción (Ver tabla 1).

Resultados

Con relación al Porro Marcado, fue importante reconocer el libro de carácter investigativo, ¡Que Viva! El Porro de Alonso Franco Londoño (2010), construido con el apoyo de diferentes investigadores como William Fortich, Jesús A. Mejía, Luis Alberto Pertuz, y Alberto Burgos Herrera, entre otros; y con la colaboración de la “Corporación Festival de Porro de Medellín”, “Corporación Cultural Recreando” y la “Corporación Cultural Canchimalos”. Franco (2010) detalla el incierto origen del porro a nivel musical, sus raíces como manifestación popular, la forma de vivirlo y de evolucionar a través del tiempo en el interior del país, en especial en la ciudad de Medellín en donde a partir de la década de los treinta comenzó a adquirir importancia. Se pormenoriza y contextualiza, los sucesos y movimientos culturales, económicos y sociales que se produjeron con la llegada de este aire musical en una ciudad que para ese entonces se dividía entre lo que el autor llama “la élite” (comerciantes, hacendados, intelectuales, etcétera) que escuchaba zarzuela, opera y clásica; y los campesinos, aldeanos, y obreros que escuchaban música popular. También pone sobre la mesa la influencia que ejercieron la fotografía, la música, el cine y la pintura en la sociedad antioqueña.

El autor no sólo se centró en la descripción de los sucesos históricos y musicales del porro, sino que también ofreció una visión de su ejecución a la hora de bailararlo, y el panorama de la actualidad “[...] En esas mezclas de tango, yeyé, gogó, música disco, y otras, descansó la propuesta coreográfica del denominado porro ‘marcado’ [...] Nuestra teoría es que aquí empieza el declive del porro como melodía y empieza su transformación como danza” (Franco, 2010, p. 95). En sus últimos capítulos el autor da cuenta de dos aspectos relevantes con relación al tema de la investigación, el primero de ellos tiene que ver con el “Festival del Porro en Medellín”, sus inicios, la forma en que fue avalado por los entes gubernamentales, y su posicionamiento en la ciudad como emblema paisa; el segundo, está relacionado con la creación y difusión de la revista *Porro y Folclor*, publicación que en el año 2012 llegó a su décima edición y que fue creada para dar entrada a las narraciones e investigaciones relacionadas con la cultura y el arte colombiano en especial de la zona sabanera de Colombia. Es así como el aporte de Franco (2010) sirvió para la contextualización del baile en la presente investigación, y fue un texto realizado en gran medida con la búsqueda testimonial y de historia oral, lo cual estableció un ejemplo en relación a la metodología del trabajo.

De otro lado, el trabajo de grado de Valencia (2000), detalla con sumo esmero el fenómeno del porro moderno, planteándolo descriptiva y analíticamente desde dos intenciones; la primera, pretende establecer las relaciones que desde lo físico, lo emocional, lo emotivo y lo expresivo, se pueden generar entre los ejecutantes de diversos ritmos pertenecientes al baile popular y sus vínculos con el medio social; la segunda, ubica el estilo de baile del porro moderno como expresión dancística que identifica a Medellín desde la connotación de baile popular urbano que ha influido desde hace más de 30 años en las relaciones de convivencia de un amplio grupo de habitantes de la ciudad. Dicha monografía fue realizada en cuatro capítulos; en el primero, se destaca el Porro Marcado o Moderno como expresión dancística popular dinamizadora de los procesos histórico-culturales de la ciudad de Medellín. En el segundo, se definen términos relacionados con el baile; además, plantea también aspectos de la danza y su posibilidad comunicativa, su proceso evolutivo, la influencia que tuvo en los festejos o celebraciones sociales, y otras artes. Adicionalmente, menciona la danza moderna y contemporánea como pilares de la danza académica, y en comparación, define la danza folclórica como “obra popular”, “creación colectiva” con carácter de antigüedad y en vía de extinción. En el tercer capítulo, profundiza el tema del Porro Moderno o Marcado, puntualizando su origen, las academias de baile y bailarines; su música, en donde menciona que el porro como ritmo musical, parte del porro tradicional interpretado en la Costa Atlántica; expone aportes recibidos del investigador musical José Arteaga (1990) quien en el documento “El Porro, Suave cadencia a la Orilla del Mar”, establece la división del porro tradicional en dos formas de interpretación que lo caracterizan: el porro urbano y el campesino, ambos con características y estilos muy definidos desde la interpretación musical y desde la ejecución del baile. Para

terminar, el capítulo cuatro, plantea las consideraciones pedagógicas del autor frente a la educación artística, la educación popular y la dimensión educativa de la danza. La estética de lo urbano es un tema importante donde el autor nombra contenidos como la sensibilidad del ser humano, la capacidad de percepción, la cultura y sus diversas dimensiones como las culturas tradicionales, movimientos subculturales, la subcultura urbana tomando como base la noción de ‘hibridación cultural’ de Néstor García Canclini (1985).

Sumado a lo anterior, las diversas ediciones de la revista *Porro y Folclor*, hacen aportes relacionados con el porro y el Porro Marcado en diferentes ámbitos relativos a su historia, su enseñanza, sus festivales en San Pelayo, en Sincelajo, en San Marcos y en Medellín; se encuentran entrevistas a personalidades como Jesús Mejía Ossa y María Eugenia Londoño, y de músicos como Abraham Núñez, Carlos Martelo, Francisco Zumaqué y Carlos Quintero; también, hay reseñas de la vida y obra de algunos compositores y músicos como el maestro Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez, Orquesta Italian Jazz, La Combo Dilido, Los Corraleros del Majagual, entre otros. Todo lo anterior permite visualizar al porro y al Porro Marcado desde diferentes esferas y visiones de distintos autores.

En la octava edición de la revista se encuentra el artículo escrito por Marcos Vega Seña (2016), titulado “El Guerrero de las mil batallas por la cultura popular, Jesús Mejía Ossa”, el cual se divide en dos partes, la primera presenta la biografía del maestro Mejía, quien llegó a Medellín desde Santuario – Risaralda en 1958, que lo describe como un ser paciente, solidario, sabio, comprensivo, y místico; un maestro comprometido con las causas literarias, un político defensor de las comunidades desposeídas y un ilustrado que luego de atravesar por diferentes cargos terminó siendo uno de los fundadores de la desaparecida Escuela Popular de Arte (EPA). Así mismo, se encuentra una entrevista realizada por Alonso Franco al maestro, relacionada con la historia de la llegada del porro a Medellín. En este sentido, Jesús Mejía afirmó que los encargados de traerlo fueron los vaqueros y ganaderos de Montería y San Jorge, así como el maestro Lucho Bermúdez. Además sitúa a Guayaquil como el epicentro de encuentro de los músicos, y recuerda los bailaderos de música popular de la época como El Pandequeso, El Bosque y La Primavera donde los sábados y domingos las personas se acercaban a bailar porros. También hizo referencia al papel que jugaron la estadía de Lucho Bermúdez en la ciudad, y la compañía Discos Fuentes; y finalmente, dio su visión del panorama actual que vive el porro.

De igual importancia, en la octava edición Alonso Franco comparte otra entrevista realizada a la musicóloga y docente María Eugenia Londoño Fernández, en el artículo llamado “Para construir una conciencia colectiva y musical del porro” detallando las opiniones y visiones de la maestra sobre la historia, evolución, musicalidad y actualidad del porro en Medellín. Londoño en la primera parte habla de lo difícil que resulta establecer algunas precisiones históricas con relación al nacimiento del porro como ritmo y como baile, porque “(...) el pueblo de

nosotros no tuvo permiso, no tuvo los recursos ni tuvo conciencia para dejar consignada su memoria (...) Se desconocieron las manifestaciones vitales, simbólicas y artísticas del pueblo” (Franco, 2010, p. 25); agrega que en parte esto se debió al hecho de ser un continente colonizado e invadido. Del porro musicalmente dice que, tiene como base particular en la actualidad el redoblante lo que anteriormente en los grupos de las flautas de millo eran tambores; así mismo, expresa que su rítmica contiene:

Células que se repiten mucho en la música de Cuba, Haití, Jamaica, Venezuela, Perú (...) asemejándose a la estructura responsorial que es típica de lo afro (...) Hay elementos que son centro-europeo (sic), que heredamos de los españoles, por ejemplo, la armonía, las escalas musicales que maneja el porro sinuano o pelayero actual. (Franco, 2010, p. 29)

Lo que adicionalmente trajo como consecuencia que hoy en día se empleen instrumentos de viento como los bombardinos o trompetas que llegaron de Europa. Londoño (Franco, 2010) hace un reconocimiento a los lugares recreativos y a los festivales de porro los que a su juicio fueron y son los que han apuntado a la proyección y a la conservación de nuestra música; y por último, propone para fomentar y preservar el porro dos estrategias, la primera de ellas tiene que ver con la estimulación de espacios recreativos para personas de todas las edades, y la segunda está relacionada con la esfera educativa, donde sugiere se involucre la educación de este ritmo a través de un profundo conocimiento y análisis.

Por su parte, en la décima edición de la revista *Porro y Folclor* (2012), en el artículo escrito por el maestro Antonio Tapias llamado “La Danza en la educación”, el autor destaca la importancia de la movilidad y la educación de la danza en el individuo desde la primera infancia hasta los niveles superiores de la educación; también, da sus apreciaciones frente a lo que un profesor debe impartir en sus educandos; para él “La danza no debe ser apéndice del sistema educativo, sino un aspecto integrado a las materias que se ofrecen mancomunadamente durante todas las etapas de la vida (...)” (Tapias, 2012, p. 10). Así mismo, Tapias hace varias reflexiones frente al quehacer de los danzantes lo cual se evidencia, en los escasos estudios sistemáticos y profundos que se hacen frente a la danza folclórica y popular; y para finalizar, manifiesta su inquietud con respecto al papel de las academias, lugares que considera como “El negocio de moda”, pero a la vez deja saber que en la actualidad se está despertando hacia una conciencia teórico-práctica en la danza, de lo cual dice: “La academia debe ser también un centro de investigación, que nos permita rebosar los fenómenos y no quedarnos en la contemplación” (Tapias, 2012, p. 10-11).

Como fuente testimonial se destaca la comunicación personal con el médico e investigador Alberto Burgos Herrera (2012), excoleccionista de música popular y parrandera, y escritor de más de diez libros como: *La música parrandera paisa* (2000),

Antioquia bailaba así (2001), y *Duetos y tríos del viejo Medellín* (2003). Desde hace doce años, el doctor Burgos prepara y dirige el programa radial “Colombia bailaba así” en Radio Bolivariana, encuentro de dos horas con componentes didácticos referidos a la músicaailable; así mismo, desarrolla actividades que llaman “Tertuliasailables” con componentes históricos, musicales, y de baile alrededor de un género musical, un artista, u orquesta, todos a nivel nacional o internacional.

En relación con el género sabanero, Burgos (2012) hizo alusión a su ascendencia folclórica y a su origen musical el cual surgió debido a la mixtura cultural presentada entre esclavos africanos con sus tambores, y los indígenas con sus flautas de caña de millo. También detalló aspectos de su evolución hasta llegar al año 1968, momento en el cual el tango empieza a influenciar los bailarines de esa época, quienes a partir de fusiones de pasos y figuras, comenzaron a darle otro matiz a la forma de bailar el porro, la cumbia y la gaita, surgiendo, en ese momento según Burgos, el estilo de baile, *Porro Marcado*. Con relación al componente musical que acompaña al Porro Marcado, el coleccionista mencionó en forma reflexiva el desconocimiento que se tiene del gran potencial musical de Colombia con su gran variedad a nivel de ritmos musicales y de orquestas que en la actualidad no se escuchan en las discotecas y viejotecas, en detrimento del uso de las cumbias mexicanas y las orquestas clásicas de Los Melódicos y La Billos Caracas que es lo más común de escuchar. Así mismo, definió la importancia del bailar, precisando corporalmente los matices rítmicos y melódicos que tiene la música. Sumado a ello planteó postulados finales acerca del sentir musical y el baile, el reconocimiento por el folclor colombiano, su música y sus danzas.



Figura 1.



Figura 2.

De igual manera, se reconocen los aportes recibidos en entrevista que se llevó a cabo el 29 de noviembre de 2012 al señor Fausto Hernán Sepúlveda, coleccionista, disc jockey de la Viejoteca La Sede, y profesor de Porro Marcado desde los 19 años, cuya trayectoria de vida, estuvo permeada por influencias familiares, sociales, culturales y políticas de la zona centro oriental de la ciudad de Medellín y especialmente del barrio Enciso, en donde desde pequeño gestó su acercamiento al porro y a su desarrollo como estilo de baile.

En la entrevista a profundidad, Fausto Sepúlveda relató cómo el porro incurrió en su vida desde muy joven; a la edad de doce años ya coleccionaba canciones, y a los catorce bailaba de manera paseada y suave como legado de su papá y de los señores coleccionistas del barrio Enciso. Su acercamiento inicial al porro como baile y como música se originó en las viejotecas que se hacían en el Café El Viejo París, organizadas por su difunto padre, el señor Jesús María Sepúlveda, quien acompañado de su hijo, fue el creador de las famosas porro-vías, instauradas en Enciso desde 1988 hasta el año 2006 aproximadamente.

Así mismo, Sepúlveda, detalló la evolución que ha sufrido la interpretación del Porro Marcado en asocio con el componente musical, en donde hoy en día a diferencia de la época de los ochenta, los ritmos son mucho más rápidos y con gran influencia de otras culturas como la mexicana y la venezolana, entre otras. Al respecto dijo:

En mis clases de baile utilizo mucho lo que es el tropical de La Billos, Melódicos, los Blanco y orquestas como la de Lucho Bermúdez, Clímaco Sarmiento, Alex Acosta y otras que llevan un ritmo más suave, con el fin de poder demostrarles a los alumnos como deben de llevar el porro y la cumbia, porque hay una diferencia entre porro y cumbia que ellos deben de saber. (Comunicación personal, 29 de noviembre de 2012).

Al final de la entrevista, Sepúlveda planteó algunas recomendaciones y sugerencias para los profesores y practicantes del Porro Marcado, destacando la invitación de definir con precisión los movimientos y técnicas que deben hacerse en este estilo de baile y siendo cuidadosos de las mezclas y combinaciones con otros ritmos que en algunos casos, rompen con la esencia del llamado *Porro Paisa*.

Una investigación que tiene la finalidad de generar un estado del arte es la elaborada por Pinzón y Salcedo (2006) llamada *Estado del arte del área de danza en Bogotá D. C.*, la cual muestra el resultado de la reflexión y análisis emprendido por los autores frente a la situación actual de la danza en Bogotá, enfatizada en las dimensiones de creación, formación, e investigación, indagando por los agentes, las dinámicas y los escenarios propios de dicho campo. El documento se desarrolla a partir de los lineamientos propuestos por el Sistema de Investigación e Información en Cultura, Arte y Patrimonio, implementado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la ciudad de Bogotá. La investigación refiere tres temas: El estado del arte sobre la danza en Bogotá, el acercamiento preliminar al campo y el análisis de las políticas de fomento en el periodo comprendido entre los años 1994-2004. El primero de los temas, presenta una mirada a la situación de cada una de las dimensiones del campo y del área de la danza en general. En este apartado se ofreció información que determinó aspectos como el estado actual de la danza en Bogotá que es un campo cuyo desarrollo y circulación se sustenta principalmente a partir de la inversión pública, más específicamente de los proyectos (festivales, concursos, becas, memorias) que otorga el Instituto Distrital de Cultura y Turismo a través de la Gerencia de Danza; el anhelo de las organizaciones corresponde a la vinculación de las intenciones particulares en los proyectos de la entidad, lo cual se traduce en la búsqueda constante de continuidad del apoyo estatal a proyectos de orden privado. Se puede concluir que no existe en Bogotá un concepto sobre la danza común a las diferentes prácticas, una idea de cuerpo que reconozca la multiplicidad y potencia de la experiencia, construida por el sector en estos años. Por su parte, el acercamiento preliminar al campo, contiene un análisis descriptivo del estado de la dimensión de la educación en danza a nivel formal en Bogotá; se determinó que la danza en su aspecto de creación, quizá sea la que cuenta con el mayor número de agentes, instancias y circuitos relacionados con su actividad. Pero si bien esto parece positivo, al caracterizar cada uno de estos componentes, la realidad es muy diferente, ya que los conflictos que se dan en la práctica marcados por las diferencias entre los niveles de formación, las condi-

ciones socioeconómicas y culturales, han generado una baraja de particularidades que si bien logra satisfacer los distintos gustos del público capitalino y acoge en los circuitos artísticos la diversidad cultural que habita la danza, también privilegia prácticas hegemónicas en detrimento de otras manifestaciones. Finalmente, en el análisis de las políticas de fomento a la danza en Bogotá en el periodo comprendido entre los años 1994-2004, se hizo un recorrido histórico, descriptivo y crítico frente a la inversión del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en el desarrollo del área; se analizaron las líneas de política, objetivos y programas de los gobiernos distritales en el sector de la cultura, para a partir de allí, establecer cómo el ente encargado de este campo, asume la proyección de metas, programas y líneas de acción dentro de las cuales se involucra el área de danza. Se consideró este trabajo en el marco de antecedentes ya que representa un punto de partida para el análisis, debate y reflexión crítica de los procesos ideológicos, sociales, culturales, estéticos y políticos que atraviesan de manera invisible la práctica artística de la danza en el contexto bogotano. Un documento que, además de informativo, ofrece un discurso que enmarca la realidad de la danza en otra ciudad colombiana y que representa para la presente investigación un paralelo cercano a nuestro objetivo, la actualidad del Porro Marcado en la ciudad de Medellín.

Así mismo, el trabajo de grado de Restrepo (2012), *Danza Urbana y Hip Hop Dance en Medellín 2011*, elaborado para optar por el título de Licenciado en Educación Básica en Danza de la Facultad de Artes, adscrita a la Universidad de Antioquia, ofrece un diagnóstico que similar al presente tratado aporta información de la música y una danza urbana que se desarrolla en algunos sectores de la ciudad. El investigador se acercó a la obtención de datos y realidades de los *crews* o grupos más representativos de hip hop dance y de danza urbana de Medellín, para determinar información que luego le permitió hacer un cuadro comparativo entre los estilos dancísticos, tipos de población, forma de trabajo y sustento económico de los *crews* de la ciudad. Luego, desarrolló una investigación más profunda con algunos de ellos para conocer de manera más concreta sus vidas, sus creadores y su grupo. En esta selección se destacó a Julio Betancur de *Elements; a Urban Flow* con Alexa Gall y a Breyner Duque de *Supernatural*. Adicionalmente, Restrepo menciona los cuatro elementos que componen la cultura hip hop, a saber, Graffiti, Dj o Deejay, *Breakdance*, y el Mc emeses, explicando detalladamente cada uno de ellos. También su trabajo presenta una serie de términos como Hopper, grafitero, rapero, Dj o bailarín; evidenciando que esta cultura presenta al igual que todos los bailes y danzas y para el caso específico el Porro Marcado, un lenguaje, una terminología y una nomenclatura, que le permite tener una identificación. Al final, plantea reflexiones de jóvenes participantes de su experiencia y mensajes que al respecto de la cultura hip hop ofrecieron como conclusión de su tratado. Sumado a ello planteó desde su propia concepción aportes que desde la familia y la educación se pueden considerar al reconocer en la juventud su potencial artístico y crea-

dor que a través de dicha manifestación pueden explorar de una manera creativa y constructiva, nuevas alternativas de vida y de proyección ciudadana.

Por último, en el marco de antecedentes se consideró a Congote, Ramírez, & Agudelo (2011) con el texto *La creación en Danza*, debido a que uno de sus aspectos fundamentales fue el metodológico; aspecto que las autoras esbozan de una manera muy precisa, ya que utilizan la investigación social cualitativa y sus medios de recolección de información, como la historia oral y la entrevista; por lo que se establece una relación con el presente trabajo, pues es el mismo sistema utilizado para este constructo. El libro se divide en varios capítulos de acuerdo con la metodología de trabajo que emplearon; el primero “Estudios sobre los procesos de creación en danza”, fue realizado a partir de la recopilación de textos escritos por personas que han investigado la problemática de crear danzas contemporáneas en constructos como *El acto íntimo de la coreografía* (Blom y Chaplin, 1996) y *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (Adshead, Briginshaw, Hodgens y Huxley, 1999). Además recogieron los aportes dejados por coreógrafas y bailarinas reconocidas de todos los tiempos como Doris Humphrey y Mary Wigman, en conjunto con el libro *Memorias de la Imagen* en el que se expone las reflexiones de Pina Baush. Todos estos referentes bibliográficos se constituyeron para las autoras del libro en herramientas que apoyaron su construcción teórica y metodológica. Seguidamente, a partir de la realización de un mapa analítico desarrollaron el capítulo “Conceptos, referencias y reflexiones” donde delimitaron conceptos y reflexiones acerca de su objeto de estudio “procesos de creación”, de este tópico se desprenden y explican cuatro subtemas que son “creatividad artística”, “creatividad”, “procesos de creación en la danza contemporánea” y “tres coreógrafos de danza contemporánea en Medellín”. En el capítulo siguiente “Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín”, hacen un recuento del diseño y el resultado de la metodología empleada para la realización del libro en la cual tuvieron en cuenta el enfoque fenomenológico, la historia oral y la revisión bibliográfica que habían hecho. De dicho recuento, surgieron los resultados obtenidos de la triangulación y el análisis de la información en el cual estructuraron las categorías “necesidad creativa”, “metodologías para la creación en danza” y “estrategias compositivas”. Es así, como el cuarto capítulo “Una reflexión a partir del testimonio de los coreógrafos” se da cuenta de los hallazgos obtenidos que surgieron del análisis, las críticas y reflexiones, generadas a partir de los diálogos con los creadores en danza contemporánea Rafael Palacios, Beatriz Vélez, y Peter Palacio, todos de la ciudad de Medellín; y a su vez, de la revisión documental realizada en algunos textos relacionados con la temática coreográfica.

Para finalizar, a continuación se presenta una tabla que condensa una mirada a otros referentes bibliográficos complementarios.

UNA MIRADA COMPLEMENTARIA			
Texto	Año	Autor	Aportes
Bailes de Salón	1993	José Ignacio Muñoz y Loreto Sánchez	Se consideró este texto, teniendo en cuenta que éste parte de las consideraciones generales que se deben tener para aprender a bailar bailes de salón como vals, tango, merengue, y bolero, entre otros; explicando, la posición en pareja, la dirección de ésta, la forma de moverse, y su abrazo; así mismo se esboza a groso modo, su historia, su ritmo musical, sus características de baile, y su forma de ejecutar algunos pasos con ilustración teórica y visual por medio de la animación hecha con dibujos.
¡Baila, Colombia!	1995	Alberto Londoño	Libro que recopila información acerca de la puesta en escena y de la enseñanza de diversas danzas folklóricas de Colombia como el Chotís, los Monos, la Danza de la Escoba, los Matachines, y el Porro, por nombrar algunas. Éste involucra aspectos de dichas danzas como el origen, la funcionalidad, la temática, la modalidad, las versiones, las características, y la estereometría, entre otras. Adicionalmente, en la última parte, el autor hace su propuesta pedagógica y de sistema de notación coreográfica, en donde contempla las abreviaturas, los símbolos, la terminología y los signos convencionales, lo cual sirvió como apoyo para el desarrollo de los temas de la nomenclatura y de la didáctica en la sustentación teórica.
Danza-Ensayos	1997	Oscar Vahos	Texto que hace un recorrido conceptual y reflexivo por aspectos generales relacionados con la danza y el baile; algunos de ellos se refieren específicamente a la pedagogía y didáctica, otros, tienen relación con su técnica y su estructura; el autor hace referencia por ejemplo, a aspectos como exploración e improvisaciones, niveles para el cuerpo e infraestructura de la danza, entre otros. De otro lado, el autor destaca conceptos relacionados con los procesos de enseñanza para el trabajo con los niños; en este apartado invita al lector a explorar la pre-danza con sus enfoques en donde relaciona lo lúdico y el juego con el baile como mecanismo pedagógico. Por último, hay una relación con aspectos como su función social involucrando a nivel de constructo reflexivo temas como la familia, la religión y la homosexualidad, entre otros. Este texto fue utilizado como un referente en el desarrollo de la propuesta a nivel teórico, conceptual, y didáctico.
Danzas Folklóricas de Colombia	2000	Arguelles y Guerrero	Texto empleado como guía a nivel didáctico y conceptual; debido a que es una propuesta pedagógica para la enseñanza de las danzas folklóricas colombianas en la educación básica, teniendo en cuenta la aplicación de la didáctica y exponiendo los procesos metodológicos, los criterios de evaluación, las formas de registrar las observaciones conductuales, las listas de control, y las formas y estilos de enseñar una danza o una coreografía; así mismo, muestran los trajes típicos que se usan en cada danza y describen la ejecución de los pasos básicos de cada una de ellas. En el último capítulo proponen detalladamente la organización, los signos convencionales, la música, y las figuras realizadas en los montajes y las puestas en escena.
Educación rítmica en la escuela	1974	Abbadie y Louise	Ejemplar usado como referente conceptual del proyecto. Debido a que se destaca la importancia del componente rítmico y musical en la enseñanza de la danza; definiciones como: tiempo musical, el compás y el ritmo, son algunos de los apartados de base que mencionan. De otro lado, abordan temas como las implicaciones a nivel social, cognitivo, educativo y terapéutico que tiene en los procesos pedagógicos. Igualmente, plantean algunas estrategias didácticas y metodológicas.

Tabla 1. Una mirada complementaria de referentes bibliográficos

Conclusión

Fue ardua y dispendiosa la tarea de encontrar fuentes que ofrecieran aportes del Porro Marcado, por lo que se hace necesaria una intervención pronta y efectiva para mantener vivo no sólo este estilo de baile, sino para que sea un referente histórico de la ciudad. En acuerdo a la reflexión de M. E. Londoño al referirse a las dificultades de establecer con precisión los orígenes del porro como música debido a que “(...) el pueblo de nosotros no tuvo permiso, no tuvo los recursos ni tuvo conciencia para dejar consignada su memoria (...) Se desconocieron las manifestaciones vitales, simbólicas y artísticas del pueblo. Nuestro pueblo no dejó escrita su historia” (Franco, 2010, pág. 25). Entonces, ¿Qué pasará en cien o doscientos años cuando nuestras futuras generaciones deseen indagar acerca de las expresiones artísticas y estéticas que daban lugar durante principios del siglo XXI? Es una tarea colectiva cambiar esta historia, investigar y dejar por escrito las realidades en torno a lo nuestro, a lo que nos da identidad, a lo que nos hace sentir colombianos, a lo que nos representa, a lo que somos; de modo tal que se pueda incentivar, cuidar, crear y producir cultura.

Referentes bibliográficos

- Abbadie M. (1974). *Educación rítmica en la escuela*. Barcelona: Graficas Román.
- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgens P., y Huxley, M. (1.999) *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Graficas Papallona.
- Arteaga, José (junio de 1990). El porro, suave cadencia a la orilla del mar. *El mundo al vuelo* (Avianca), 137.
- Beltrán, A. y Salcedo, J. (2006). *Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.* Bogotá: Alcaldía de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Observatorio de Cultura Urbana.
- Congote, J., Ramírez, A., y Agudelo, J. (2.011). *La Creación en Danza, Conversaciones con creadores de danza contemporánea en Medellín*. Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia.
- Franco Londoño, A. (2010). ¡Que viva! el porro. Historia, desarrollo y actualidad del porro en Medellín. Medellín: Edita Diseños y Letras.
- García, N. (1985). *Culturas Híbridas. Cómo entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- Londoño, A. (1995). ¡Baila Colombial! danzas para la educación. Colombia: Editorial de la Universidad de Antioquia.

- Muñoz, J., y Sánchez, L. (1993). *Bailes de Salón*. Madrid: Ediciones del Prado.
- Restrepo, J. (2012). *Danza urbana y hip hop dance en Medellín 2011*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Porro y Folclor (2010). La Lucha del Porro y la Música Bailable. *Porro y Folclor*, 8, 37-41.
- Tapias, A. (2012). La Danza en la educación. *Revista Porro y Folclor*, 10, 10-11.
- Tapias, C. (2005). El porro en Antioquia. *Revista Porro y Folclor*, 2, s/p.
- Vahos, O. (1997). *Danza ensayos*. Medellín: Infinito
- Valencia, F. (2000). *El Baile Popular. Elemento Dinamizador de Relaciones Sociales y Culturales. EL Porro Moderno: Un caso concreto en Medellín*. Antioquia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Vega Peña, M. (2016). El Guerrero de las mil batallas por la cultura popular, Jesús Mejía Ossa. *Revista Porro y Folclor*, 20, 30-34.

Biografía de las autoras

Natalia Andrea Restrepo Rodríguez

natalia.restrepo17@gmail.com

Aspirante a Especialista en Docencia, Licenciada en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia, Diplomada en Docencia Universitaria; estudios de inglés en el USE-DA ENGLISH INSTITUTE de Paterson - New Jersey. Es miembro del Consejo Internacional para la Danza de la UNESCO. Ha desarrollado investigaciones en el campo de la danza y el baile; ha participado como exponente en el Seminario “El Porro Marcado, su transmisión e impacto en el hoy” (Medellín, 2013). Durante sus veinticinco años de vida profesional, ha ejercido su carrera docente en el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid desde el 2003, en la Universidad EAFIT desde el año 2005, y en la Institución Universitaria de Envigado desde el 2016. Participación en diferentes eventos como las Ferias taurinas (Quito - Ecuador), el Festival Internacional de la Cultura (Tunja), la Novena Feria de las Flores (San Andrés Isla), Viva el Tango (Cali), Malevaje (Pereira y Medellín), Tradiciones de la Tierra de las Flores (Bogotá), y Colombia y Argentina Unidas en el Tango, con la orquesta Argentina El Caburé (Cali, Manizales, Medellín y Bogotá), entre otros. Finalista en las III Eliminatorias Colombianas para el Campeonato mundial de baile de Tango Ciudad de Buenos Aires, y Mención de Honor en el Primer Campeonato Nacional de Tango, Categoría Tango Salón, en el Festival Internacional de Tango de Medellín.

Myriam Suaza Colorado

milysuaza@gmail.com

Licenciada en Educación Física, Licenciada en Danza, Especialista en Administración deportiva y aspirante a Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia, con experiencia de 17 años en las áreas de docencia formal y no formal. También está vinculada al área administrativa a través de la planeación, diseño, gestión, coordinación y evaluación de programas y proyectos educativos y socio - culturales en la Universidad de Antioquia, en otras instituciones de educación superior y en el sector público y privado de la ciudad de Medellín. Su experiencia en el campo de la danza, se ha centrado en procesos de investigación, formación, docencia, interpretación y extensión con énfasis en los bailes populares y de salón, la danza tradicional y la danza oriental. Desde el 2013 se desempeña como Coordinadora Académica de la Profesionalización en Danza que la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia ofrece en las ciudades de Villavicencio, Ibagué y Popayán. Además, es docente, investigadora y asesora de trabajos de grado en la Universidad de Antioquia, Facultad de Artes y en el Instituto de Educación Física.

Lina María Cardona Álvarez

linacardona@elpoli.edu.co

Lina María Cardona Álvarez es aspirante a Doctora en Ciencias de la Educación en la Universidad de Rosario-Argentina; Magister en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte (2011) de la Universidad de Pamplona, Especialista en Administración Deportiva (2005) y Licenciada en Educación Física (1999) de la Universidad de Antioquia. Su línea de investigación es Administración y Gestión deportiva. Trabaja desde 2002 en el Politécnico Jaime Isaza Cadavid, en la actualidad es docente Profesional en Deporte de la Facultad de Educación Física en la misma institución universitaria. Además trabajó en la Secretaría de Educación de Itagui (Antioquia) del 2004 al 2011 y en la Universidad de Antioquia en el 2008.

MYRIAM SUAZA COLORADO¹, NATALIA ANDREA RESTREPO RODRÍGUEZ² Y LINA MARÍA CARDONA ÁLVAREZ²

¹Universidad de Antioquia (UdeA)

²Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid

millysuaza@gmail.com

Artículo de investigación

Estado actual del Porro Marcado en Medellín

Resumen

La investigación que fundamenta este artículo tuvo como objetivo, elaborar una interpretación analítica y reflexiva acerca de los procesos actuales de intervención en la enseñanza del Porro Marcado en Medellín con una metodología de enfoque social cualitativo. El rastreo realizado a través de las etapas de exploración, focalización y profundización, se hizo con base en tres ejes temáticos: los antecedentes del Porro Marcado, su contextualización; y un diagnóstico que da cuenta de su transmisión en la ciudad de Medellín, desde el impacto, su enseñabilidad, la nomenclatura, su musicalidad, y el componente motriz; tema que fue construido tras la aplicación de dos encuestas (una global y otra individual) y un encuentro grupal. Se concluye que en la ciudad de Medellín, la enseñanza del Porro Marcado se realiza especialmente a través de las Cajas de Compensación Familiar, las academias de baile, las universidades, algunas discotecas y profesores independientes. Se identificaron aspectos sociales, culturales, educativos, musicales, y técnicos; así como los procesos de enseñabilidad que se tejen en Medellín desde un enfoque crítico y reflexivo frente a su impacto y transmisión. Llamó la atención hallar que en las Casas de la Cultura no se desarrollaron programas de enseñanza-aprendizaje de este estilo de baile durante el año 2012.

Palabras Clave:

Porro Marcado, baile, identidad, cultura, enseñanza-aprendizaje.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 5. N° 1 (2017) | 70-93

Recibido: 31/05/2017. **Aceptado:** 26/06/2017.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3751.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



MYRIAM SUAZA COLORADO¹, NATALIA ANDREA RESTREPO RODRÍGUEZ² Y LINA MARÍA CARDONA ÁLVAREZ²

¹Universidad de Antioquia (UdeA)

²Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid

natalia.restrepo17@gmail.com

Research paper

The current state of Porro Marcado in Medellin

Abstract

The research that underlies this article had the objective of develop an analytical and thoughtful interpretation about current intervention processes in teaching Porro Marcado in Medellin with a methodology of qualitative social approach. The screening carried through stages of exploration, focus, and depth was based on three thematic axes: history of Porro Marcado, its contextualization; and a diagnosis that accounts for its transmission in the city of Medellin, from impact, its teaching, nomenclature, its musicality, and the motor component, a theme that was constructed after the application of two surveys (one global and one individual) and a group meeting.

It is concluded that in Medellin city, teaching Porro Marcado is carried out especially through the Family Compensation, dance academies, universities, nightclubs and independent teachers. Social, cultural, educational, musical, and technical aspects were identified; as well as the teaching processes that are woven in Medellin from a critical and reflexive approach to their impact and transmission. Struck by the finding that in the Houses of Culture no teaching-learning programs of this dance style during 2012 were developed.

Key Words:

Porro Marcado, dancing, identity, culture, teaching, learning.

“El sitio de la danza está en las casas, en las calles, en la vida”

Maurice BÉjart (2003)

El Porro Marcado es un estilo de baile que surgió en Medellín ligado a la idiosincrasia de sus habitantes y se dio como una tendencia dancística a través del entrecruzamiento cultural con otras manifestaciones de baile como el Tango, el pasodoble, el merengue, y la salsa (Burgos, entrevista personal, 10 de agosto de 2012). A nivel musical se interpreta con diversos ritmos como Porros, cumbias, gaitas, merecumbés, y actualmente también con las cumbias sonideras; así mismo, se ha ido modificando, adquiriendo características diferenciales en su técnica, nomenclatura, y proyección artística (Burgos, 2012).

Este baile se ha difundido por toda el área metropolitana, en los estaderos, a través de los concursos, los bailarines, las exhibiciones, e incluso en los festivales, debido a que desde la década de los cuarenta en Medellín y en el departamento de Antioquia, el baile popular y la música tropical fueron parte esencial del ambiente dancístico y del uso del tiempo libre de sus habitantes; sin embargo, la más importante difusión se ha realizado mediante su enseñanza, toda vez que, hasta la década de los ochenta el aprendizaje de dichos bailes estaba delegado a las interacciones familiares y sociales; es decir, las personas aprendían a bailar en sus hogares; pero desde finales de esa misma década, los bailes sociales se comenzaron a transmitir masivamente, con el inicio de procesos de enseñanza - aprendizaje de educación no formal en las escuelas de baile, academias, Cajas de Compensación Familiar, salones de baile, discotecas y en universidades mediante cursos de extensión. La investigación se cuestiona por la manera en que se dinamizan los procesos de enseñanza del Porro Marcado en la ciudad de Medellín durante el año 2012.

Con base en la pregunta generada, se logra una construcción escrita de lo que acontece hoy con el Porro Marcado, ofreciendo un conocimiento reflexivo más profundo de su realidad actual, esperando que permita al lector, comprender el panorama de este estilo de baile en aspectos educativos, musicales, cobertura, técnica; así como de su importancia como baile popular en Medellín.

Metodología

La investigación sobre el estado actual del Porro Marcado en Medellín se desarrolló usando la estrategia de investigación social cualitativa, cuyas metodologías fueron la historia oral y la observación participante, mediante técnicas como la entrevista y la historia de vida (Galeano, 2012). El trabajo investigativo se desarrolló en tres etapas. En la etapa exploratoria, se delimitó una situación problemática que tenían en común en su campo de acción laboral las investigadoras. Lo que conllevó a la idea de indagar sobre el Porro Marcado, fue la escasez de fuentes literarias que dieran cuenta de su aplicabilidad a nivel teórico, así como una diversa nomenclatura debido al autodidactismo de muchos de sus exponentes y profesio-

res. Además se estructuraron los objetivos, se determinó el tipo de investigación, se establecieron los posibles colaboradores, se consideraron los recursos económicos, materiales y humanos; se estudió la viabilidad y factibilidad del proyecto, analizando la posibilidad de abordar el tema frente a cobertura, población, dimensión geográfica, tiempo; y por último se diseñó un cronograma de actividades.

En la etapa de focalización, se definió el ámbito desde el cual se estudiaría el tema, partiendo del rastreo de información, de la búsqueda documental, y de los medios audiovisuales; enfocándose inicialmente en el tema del Porro Marcado como tal, lo que resultó dispendioso y poco eficiente ya que no hay mucha bibliografía, por ello se recurrió a dos búsquedas testimoniales, la del señor Alberto Burgos Herrera, escritor (*La música parrandera paisa*, 2000; *Antioquia baila así*, 2001; *Duetos y tríos del viejo Medellín*, 2003), investigador, coleccionista de música popular y parrandera, promotor del festival de música campesina, y conductor del programa de Radio Bolivariana: ¡Colombia bailaba así!, desde hace doce años; y la del señor Fausto Hernán Sepúlveda, coleccionista de música, disc jockey de la Viejoteca La Sede y profesor de Porro Marcado desde los 19 años.

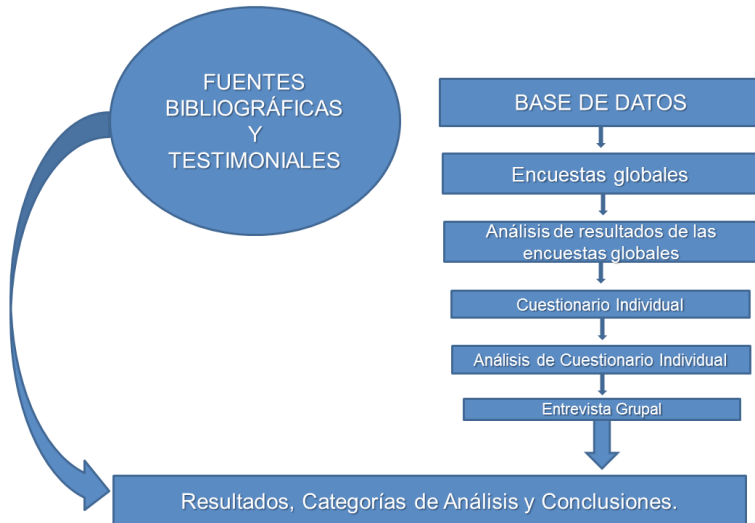


Figura 1. Metodología para encontrar Resultados, Categorías de Análisis y Conclusiones.



La construcción de la base de datos, estableció un panorama general de posibles instituciones y personas que en el año 2012 desarrollaron procesos de enseñanza y aprendizaje del Porro Marcado; contemplando en ésta quince academias de baile, dos cajas de compensación, 41 universidades, 28 profesores independientes, dos discotecas y, siete casas de la cultura. Se realizó una encuesta global a esta “población” (Hernández et al., 2010) cuyos resultados, permitieron seleccionar una muestra más específica, donde se excluyeron las Casas de Cultura pues no realizaron procesos de enseñanza y aprendizaje de Porro Marcado durante el año 2012. La muestra seleccionada contestó un cuestionario individual con preguntas abiertas centradas en el ámbito de la enseñanza del Porro Marcado: profesión u oficio, experiencia, formación académica, objetivos y metodología de sus clases, contexto de la población, conocimientos del origen del Porro, nomenclatura, técnica, musicalidad, entre otras. La información obtenida en la encuesta fue muy basta, lo que requirió la realización de una entrevista grupal, en la cual se emplearon herramientas de recolección y registro de información como: grabaciones de voz, registros audiovisuales, y notas de campo. Esta entrevista se realizó el 26 de noviembre del 2012 en el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, en el bloque p58 de Fomento Cultural tomando una muestra representativa de

cada grupo (Academia de baile El Balcón de los Artistas, Cajas de Compensación Familiar Comfama y Comfenalco, Universidad EAFIT, profesor independiente Walter Grajales y Discoteca Lotus Tropical).

Resultados

La investigación realizada permitió abordar el Porro Marcado desde sus antecedentes, su contextualización y su proceso de enseñanza en la ciudad. Los principales hallazgos, permiten determinar que a lo largo y ancho de la ciudad de Medellín se desarrollan procesos de enseñanza del Porro Marcado; en lugares como las Cajas de Compensación Familiar, academias de baile, universidades, algunas discotecas, destacándose la labor de algunos profesores independientes que ofrecen espacios privados para sus clases.

Antecedentes: Una primera mirada hacia el Porro Marcado

Los referentes se clasificaron en bibliográficos y testimoniales, entre los primeros, se encuentra Franco (2010) quien describe los sucesos históricos y musicales del Porro, su ejecución a la hora de bailarlo y el panorama actual donde se evidencian mezclas de otros ritmos como Tango, Yeyé, Gogó, Música Disco, entre otras. El autor aborda temas como el “Festival del Porro en Medellín”, sus inicios, el aval que recibió por parte de entes gubernamentales y su posicionamiento en la ciudad; además trata la creación y difusión de la revista *Porro y folclor*, publicación que en el año 2012 llegó a su décima edición, para dar entrada a las narraciones e investigaciones sobre cultura y arte colombiano, especialmente de la zona sabanera de Colombia.

Valencia (2000) establece las relaciones que desde lo físico, emocional, emotivo y expresivo, se pueden generar entre los ejecutantes de diversos ritmos pertenecientes al baile popular y sus vínculos con el medio social; y ubica el estilo de baile del Porro moderno como expresión dancística que identifica a Medellín desde la connotación de baile popular urbano que ha influido desde hace más de 30 años en las relaciones de convivencia de un amplio grupo de habitantes de la ciudad. Valencia (2000) destaca el Porro Marcado como expresión dancística popular dinamizadora de los procesos histórico-culturales de la ciudad, conceptualizando términos relacionados con el baile, así como aspectos de la danza y su posibilidad comunicativa, su proceso evolutivo, los festejos o celebraciones sociales; hace hincapié en el Porro moderno: su origen, música, referenciando las academias de baile y *bailaderos*; plantea consideraciones pedagógicas frente a la educación artística, la educación popular y la dimensión educativa de la danza. Un tema que le resulta de gran relevancia es la estética de lo urbano, abordando la sensibilidad humana y su capacidad de percepción, la cultura y sus diversas dimensiones como las cultu-

ras tradicionales, movimientos culturales y subculturas como la urbana retomando el concepto de hibridación cultural de García Canclini (1985).

En relación a la revista *Porro y Folclor*, se hacen aportes relacionados con el Porro Marcado, abordando tópicos como su historia, su enseñanza, los festivales de Porro de San Pelayo en Córdoba, en San Marcos y en Medellín. En estas se encuentran entrevistas a personalidades como Jesús Mejía Ossa y María Eugenia Londoño, y de músicos como Abraham Núñez, Carlos Martelo, Francisco Zumaqué y Carlos Quintero; también se encuentran reseñas biográficas de algunos compositores y músicos como es el caso del maestro Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez”, Orquesta Italian Jazz, La Combo Dilido, Los Corraleros del Majagual.

Otras referencias complementarias son las de Beltrán y Salcedo (2006), que presentan una reflexión y un análisis frente a la situación actual de la danza en Bogotá, enfatizada en las dimensiones de creación, formación e investigación, indagando por los agentes, las dinámicas y los escenarios propios de dicho campo. Es un documento que, además de informativo, ofrece un discurso que enmarca la realidad de la danza en otra ciudad colombiana y que representa para la presente investigación un paralelo cercano a su objetivo, la actualidad del Porro Marcado en la ciudad de Medellín.

De otro lado, Restrepo (2012) ofrece un diagnóstico de los *crews* o grupos representativos de *Hip Hop Dance* y de danza urbana de Medellín, para condensar información sobre estilos dancísticos, tipos de población, forma de trabajo, sustento económico, sus vidas, creadores y su grupo. Este trabajo permitió evidenciar que esta cultura presenta, al igual que todos los bailes y danzas, y para el caso en particular del Porro Marcado, una terminología y una nomenclatura que le posibilita tener una identificación.

Por último, en el marco de antecedentes se consideró a Congote, Ramírez, y Agudelo (2011) debido a que uno de los aspectos fundamentales descritos por las autoras es el metodológico; donde esbozan de una manera muy precisa cómo emplearon la investigación social cualitativa y los medios de recolección de información como la historia oral y la entrevista, que son los mismos utilizados para la presente investigación. En el recuento del diseño y el resultado de la metodología empleada en su investigación, se afirma haberla realizado a través de conversaciones con los coreógrafos Rafael Palacios, Beatriz Vélez, y Peter Palacio, con un enfoque fenomenológico, desde la historia oral, y la revisión bibliográfica. De estas conversaciones, surge una reflexión que da cuenta de los hallazgos obtenidos generados a partir de los diálogos con los creadores en danza contemporánea y de la revisión de algunos textos relacionados con la temática coreográfica. Congote et al. (2001) abordan los procesos de creación en danzas contemporáneas desde la noción de “acto íntimo de la coreografía”, delimitando conceptos y reflexiones acerca de los procesos de creación, de este tópico se desprenden y explican la creatividad, la creatividad artística, los procesos de creación en la danza contemporánea.

Los referentes testimoniales de Burgos (2012) son de gran importancia, en ellos se hace alusión a las “tertulias bailables” que desarrollan componentes históricos, musicales y de baile, alrededor de un género musical, un artista u orquesta, todos a nivel nacional o internacional. Según Burgos, el Porro Marcado estuvo permeado por pasos y figuras de otros ritmos como Tango, La Cumbia y La Gaita; así mismo habló en forma reflexiva sobre el desconocimiento que se tiene del gran potencial musical de Colombia con su gran variedad de ritmos musicales y de orquestas que en la actualidad no se escuchan en las discotecas y viejotecas. Igualmente, argumentó la importancia del baile, precisando corporalmente los matices rítmicos y melódicos que tiene la música.

El otro aporte testimonial de gran relevancia fue el del señor Fausto Hernán Sepúlveda. La trayectoria de vida de Sepúlveda (entrevista personal, 29 de noviembre de 2012) estuvo influenciada por factores familiares, sociales, culturales y políticos de la zona centro oriental de la ciudad de Medellín y especialmente del barrio Enciso, en donde desde pequeño gestó su acercamiento al Porro y a su desarrollo como estilo de baile. Sepúlveda (2012) realizó aportes relacionados con el origen, desarrollo y culminación de las Porro-vías, evento social trascendental para el Porro Marcado que en la década de los ochenta fue creado por su padre, el señor Jesús María Sepúlveda, y que perduró hasta el año 2006 aproximadamente. Asimismo, afirma en relación a la evolución sufrida por la interpretación del Porro Marcado en asocio con el componente musical que hoy en día, a diferencia de la época de los ochenta, los ritmos son mucho más rápidos y con gran influencia de otras culturas como la mexicana y la venezolana, entre otras.

Contextualización: El Porro Marcado entre la tradición y la contemporaneidad

Se considera que el Porro pudo ser consecuencia de las gaitas, que vienen de la implementación de instrumentos indígenas como las flautas de caña, luego llamadas flautas de millo, con el acompañamiento de las maracas. Según Burgos (2012) cerca al año 1500, surgen los conjuntos de pitos o flauticas que algunos consideran el inicio del Porro. Se cree también que, efectivamente viene de las gaitas, pero a diferencia de la primera hipótesis, ésta defiende el entrecruzamiento cultural de los afrodescendientes de antecedentes africanos con los indígenas. Por último, el tercer razonamiento es que las bases del Porro se fundamentan en un comienzo africano, ya que sus referencias son ritmos como el Bullerengue, El Fandango Cantao, y el Baile Andé, entre otros.

Según Burgos (2012), durante los años 1830 y 1840 empiezan a formarse pequeños conjuntos que parecían bandas, donde había una trompeta, un clarinete, un bombardino, con acompañamiento de tambores. “Ese es el Porro auténtico, ese es el Porro que tiene toda la esencia” y que se caracteriza porque en su interpretación refleja una melodía triste, un canto lastimero, una queja, además es un Porro sin letra.

A finales de 1800 y principios de 1900, comenzaron a llegar instrumentos europeos a las extensas zonas sabaneras de los departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, y Atlántico; en esta época había allí un asentamiento y arraigo de indígenas, campesinos, mestizos, y afrodescendientes, así como también algunos orientales y europeos; todos ellos unidos a la inmigración de algunos antioqueños y costeños quienes sin lugar a dudas contrastaron sus disímiles concepciones y formas de vida, pero que decidieron poblar estas zonas con el ánimo de explotárlas a nivel ganadero. Las actividades provenientes de su cultura como las bodas, las corralejas, los cumpleaños, las ceremonias de los ganaderos, las elecciones, fiestas de los Santos Patronos, y los fandangos de fin de año, entre otras, eran los lugares donde las bandas pelayeras y las orquestas preferían deleitar a ritmo de Porro y fandango. De allí, germinaron varios matices del Porro a los cuales se le denominó “Porro Tapao” y “Porro Palitiao o Porro Pelayero”.

Se considera entonces que, el Porro Tapao es la plataforma de la escuela Atlánticense; en éste, el tambor mayor tiene un golpe consistente que el intérprete ejecuta con la porra y con la palma de su otra mano tapa el parche contrario. Este es el Porro que más tarde sufrió cambios y se convirtió en el que hoy se conoce como “Porro Sabanero”. Por otra parte, en el Porro Palitiao primero está la introducción, luego el cuerpo en donde hay un amplio aporte de instrumentos de viento como clarinetes y trompetas; después está el nudo donde aparecen notoriamente los clarinetes y el “paliteo” del tamborero; y continúa nuevamente con la introducción, para seguir de este modo repitiendo el esquema dándole un estilo musical cíclico.

Posteriormente, cerca de los años novecientos estas bandas que interpretan el Porro tradicional o Porro Tapao y Palitiao se empiezan a transformar, y alrededor de 1920 o 1925 aparecen las primeras orquestas, destacándose en sus inicios la Orquesta Casino de la Playa Cubana, la Orquesta Atlántico Jazz Band en Barranquilla, y la Orquesta de los Hermanos Lorduy (Burgos, 2012).

Más adelante, son los artistas costeños quienes emigran de sus tierras para instalarse en Medellín, con fines económicos, de reconocimiento artístico y de trabajo; mediante las grandes industrias, las casas discográficas, y las radioemisoras que desde la década de los treinta llegaron para difundir e impulsar masivamente la música popular. Es así, como se fundaron en Medellín empresas como Discos Fuentes, RCA Victoria, y Sonolux donde grababan y promovían artistas de la talla de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus pelayeros, y Edmundo Arias, por nombrar algunos. Los radioteatros como La Voz de Medellín y La Voz de Antioquia contrataban grandes y reconocidas orquestas para hacer sus espectáculos, y los programas radiales como “*La Hora Costeña*”, alegraban el público oyente con las armoniosas canciones.

Lucho Bermúdez alrededor de 1940 hizo del Porro y de la cumbia una música más trabajada a nivel musical, con arreglos más refinados, joviales e incluso más académicos ya que exigían el uso de partituras, además fue quien más logró posi-

cionar estos ritmos en el interior del país especialmente en Medellín, e incluso los exportó a nivel internacional con la compañía de Matilde Díaz, primera voz de su orquesta. Desde esta perspectiva, fue muy importante que el maestro decidiera radicarse en la ciudad hacia 1948 por cerca de quince años ya que se encargó de amenizar las noches del Club Unión, del Hotel Nutibara, y del Club Campestre, donde las personas se recreaban bailando al ritmo de las orquestas del Maestro Bermúdez, de Pacho Galán o Clímaco Sarmiento que se caracterizaban por ofrecer temas melódicamente más suaves y que favorecían el desarrollo del baile de una manera más tranquila, destacándose entonces una forma de interpretar el Porro de manera caminada, cadenciosa, sin giros ni vueltas, con amplios desplazamientos y con agarre permanente de la pareja, es decir, abrazados. Esta forma de bailar el Porro, fue llamada como Porro Pasiado.

Los años cincuenta fueron muy importantes para la música popular, pues ya para este entonces se escuchaba en todos los medios y la interpretaban los mejores artistas en diversos lugares de la ciudad; pero a partir de esta época en el interior del país, la música y la forma de bailar comienzan a tener un ritmo más rápido, pues los habitantes de Medellín comienzan a darle cambios a sus pasos sencillos y paseados, incorporando movimientos altamente influenciados de elementos de otros bailes como el Tango, el pasodoble, y la salsa. Del surgimiento de este baile de moda, Burgos (2012) considera que su invento data de 1968 cuando se hacía el primer festival de Tango que duraba aproximadamente tres o cuatro días; se hacían presentaciones en diferentes lugares. Ese espacio del festival, se convertía en la excusa, para una vez terminadas las presentaciones, los bailarines se quedaban a bailar Porro con mezclas de pasos y figuras de Tango, Pasodoble, Fox, Salsa, Milonga, lo que comenzó a institucionalizarse y recibió el nombre de Porro Marcado. En este proceso evolutivo, surgieron en Medellín y sus municipios circundantes bailaderos como el Bosque, Nemqueteba, Telestar, el Pandequeso, El Patio, Pensilvania, El Venado, el Jordán, la Primavera, en los cuales había muchas veces acompañamiento de orquestas en vivo como la Combo Dildo. Algunos de ellos aún vigentes y otros desaparecidos, tenían como único fin reunirse para seguir combinando y compartiendo esta ola sabanera, la cual fue adquiriendo diferentes nombres como Porro Tango, Porro Moderno, Porro Paisa, y Porro Marcado.

Cada vez, se sienten composiciones más exteriorizadas y escénicas, en especial en la década de los ochenta, en la que se expande esta corriente por los barrios de Medellín y municipios cercanos del área metropolitana todos con su estilo propio; las Cajas de Compensación Comfama y Comfenalco implementan los talleres de este ritmo. Igualmente, comienzan a formarse las primeras escuelas de baile donde se impartía todo el conocimiento adquirido por años.

La expansión por los barrios de la ciudad tuvo lugar en Caicedo, Buenos Aires, La Toma, La Milagrosa, La Floresta, San Javier, La Loma, y especialmente en el barrio Enciso en donde alrededor de 1988 se iniciaron las Porro-vías, espacios de baile con componentes sociales, culturales y políticos; iniciadas en el café El

Viejo París por el señor Jesús María Sepúlveda y su hijo Fausto Hernán Sepúlveda. Dichos encuentros de Porro se iniciaron como viejotecas con componentes políticos ya que los concejales del momento, ofrecían su apoyo con la contratación de las orquestas que amenizaban la rumba, a cambio de votos para su campaña; así mismo, su culminación alrededor de los años 2005 y 2006, se debió a situaciones de violencia y enfrentamiento entre las bandas de los barrios.

Como hecho importante en este proceso evolutivo se destaca el inicio del festival del Porro en el barrio El Coco el 15 de mayo de 1993, en donde a partir de comparsas, tablados artísticos, música y baile, se le hace todo un homenaje a este ritmo; dicho festival logró institucionalizarse bajo la aprobación del Acuerdo Municipal Veintiocho, el 31 de julio de 1999, y hasta el día de hoy, cada año durante el mes de junio se sigue celebrando, organizado por la Corporación Festival del Porro.

En el siglo XXI, se ha afianzado con mayor fuerza esta disciplina, existen compañías como el Ballet El Firulete que exporta bailarines a nivel internacional especialmente hacia Dubái, y grupos coreográficos como El Balcón de los Artistas que prepara exponentes desde tempranas edades; las Cajas de Compensación Comfama y Comfenalco siguen siendo líderes en cuanto a la cantidad de población que atienden.

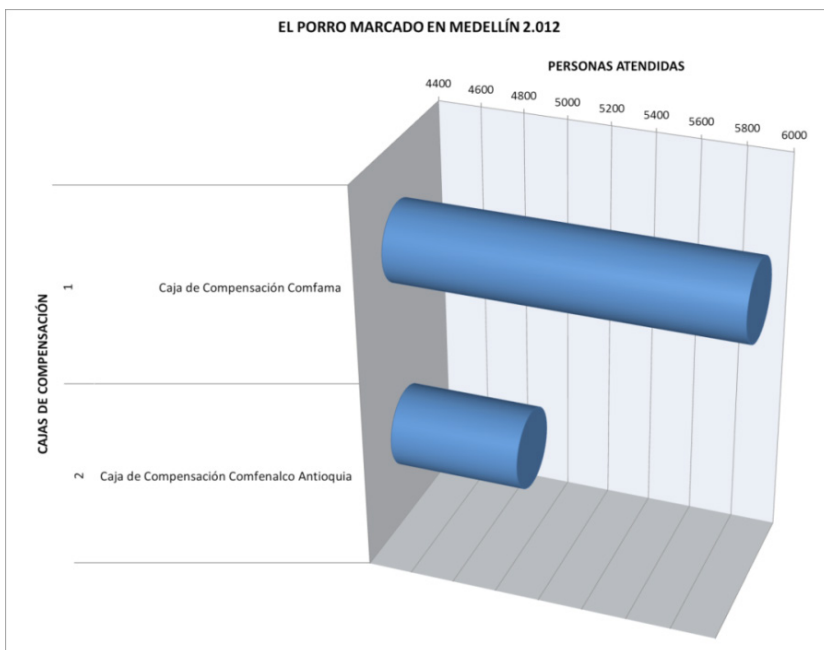


Figura 3. Medición gráfica de resultados en cajas de compensación.

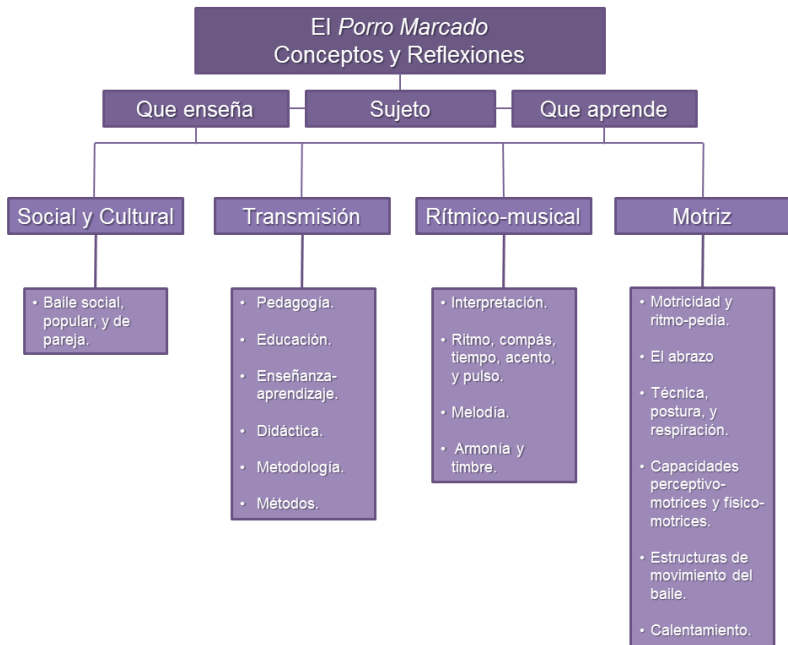


Figura 4. Estructuración de conceptos y reflexiones.

Así mismo, se continúan desarrollando festivales y concursos. Cada vez se enseña más en academias, universidades, a nivel independiente, y hay más pasos, más vueltas, y más bailarines desde niños hasta adultos mayores que se destacan por hacer fusiones y combinaciones; hoy en día por ejemplo, se ve en las puestas en escena la ejecución de pasos de la salsa cabaret y el baile deportivo, y aunque se mantienen muchas estructuras del Tango y la milonga, también se han adicionado nuevos pasos y adornos de estos géneros como los ganchos, las colgadas, y las volcadas.

Las personas se convocan en discotecas como Lotus Tropical y Viejoteca La Sede para disfrutar de la práctica de este baile, aprender, socializar con los aficionados, y para enriquecerse a nivel visual con todos los ejecutantes expertos que cada fin de semana se congregan en estos lugares para bailar al son de Porros, cumbias, y gaitas; actualmente, también se incluyen como acompañamiento musical, las cumbias mexicanas, argentinas, ecuatorianas, salvadoreñas, o sonideras que representan hoy la nueva tendencia que ofrecen la posibilidad de bailar con un ritmo más rápido y con mezclas de tipo tecno.

Para el año 2012, se realizó la vigésima versión del Festival de Porro, entre el 08 y el 18 de junio en la cual se contó con una diversa programación de conversatorios, desfiles, encuentros de gaitas, tablados, y festivales familiares desde su lan-

zamamiento en el Parque Biblioteca de Belén, hasta su clausura con un tablado en el barrio Santa Rosa de Lima. En dicho evento participaron parejas de baile, grupos de danza y la banda de “Los Hermanos Núñez”; además, hubo concurso de Porro y el cierre con la orquesta “La Combo D’lido”. El evento fue patrocinado por empresas comerciales con apoyo de Comfenalco Antioquia, Estrella Estéreo y la Alcaldía de Medellín entre otros. Otro aspecto para destacar del mismo año en el oleaje de transformación e innovación del Porro Marcado, fue la nueva propuesta alternativa, recreativa y artística lanzada al medio el 28 de diciembre de 2012 liderada por el licenciado en educación física Carlos Buitrago llamada porrueda, que pretendió establecer como dinámica coreográfica una similitud a la rueda casino pero con figuras, pasos y vueltas del Porro Marcado; de la que se espera formar una porrueda de mil parejas coreográficamente estructurada, tal como se hizo en la ciudad de Cali en años pasados con la salsa.

Enseñanza del Porro en Medellín.

Se presentan las cinco categorías de análisis consideradas relevantes en los procesos de enseñabilidad de este estilo de baile: el *impacto*, la *transmisión*, la *nomenclatura*, la *musicalidad* y la *técnica*.

Las personas encuestadas cuentan con una experiencia como profesores de entre dieciséis y veinticinco años; en algunos casos ellos se han desempeñado como bailarines y coreógrafos con una formación en el baile popular de carácter empírico; algunos se han esforzado por adquirir más conocimientos a través de talleres y capacitaciones y han realizado algunos trabajos exploratorios. También se destaca que todos trabajan simultáneamente en varios lugares como profesores, e incluso en otras actividades diferentes al baile. De su nivel de escolaridad, solo uno de los encuestados posee un título académico relacionado con el área del baile y otro se encuentra estudiando la carrera de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Danza de la Universidad de Antioquia; los demás son en su mayoría bachilleres o han realizado estudios en otros campos. La población que se acercó al aprendizaje del Porro Marcado fue en su mayoría jóvenes y adultos, aunque también se registraron niños, y adultos mayores, con edades comprendidas entre los cinco y los sesenta y cinco años; todos provenientes de los estratos socioeconómicos desde uno hasta seis, siendo los del estrato tres quienes más lo disfrutaban. Así mismo, reconocen la importancia de desarrollar en lugares alternos prácticas para los alumnos; proponiendo lugares como discotecas especializadas.

La investigación encontró que en el año 2012, el Porro a nivel general ha tenido poca influencia en relación con la época dorada de los años cuarenta a los sesenta, en donde gozó de más auge; es así como, se determinó que actualmente hay sólo algunos sectores y personas de la ciudad que gustan de él; tocante a lo anterior el Porro Marcado se acerca a nivel de enseñanza alrededor del 0.6% de la población desde niños hasta los adultos mayores, pertenecientes a todos los estratos sociales.

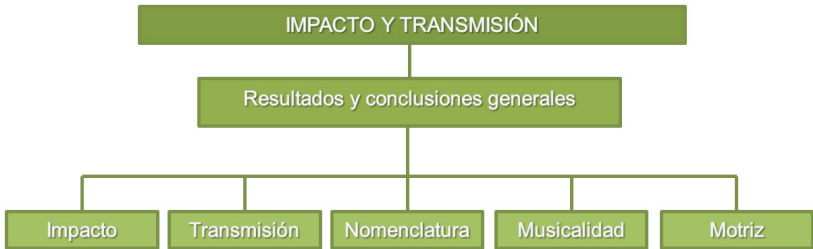


Figura 5. Diseño de la Estructura de los Resultados y Conclusiones generales.

En cuanto al impacto, en dichos procesos el componente social ha sido relevante, ya que la enseñanza del Porro Marcado ha influido en la calidad de vida y en la recuperación del tejido social de los habitantes de Medellín, por ejemplo en la labor que hace la academia El Balcón de los Artistas en donde se hace una sensibilización con niños desde los tres años, logrando solventar situaciones conflictivas y de agresividad familiar y sectorial en una zona vulnerable del barrio Manrique. Las investigadoras afirman que las clases de baile en especial de pareja, posibilitan interacciones sociales y la sana convivencia, mejoran la autoestima, integran el trabajo cuerpo-mente, fortalecen la capacidad de resolución de conflictos, favorecen la cooperación, la identidad, la crítica, y la sensibilidad.

La recuperación y conservación del Porro en Medellín a nivel cultural y artístico también se da desde entes como la Corporación Recreando, a través de la revista Porro y Folclor que incentiva su investigación; y la Corporación Festival de Porro, promoviendo eventos recreativos y nuevas alternativas académicas y de investigación, que si bien generan ciertos movimientos en el sector y sus alrededores, no representan un impacto relevante en la ciudad. Entre las sugerencias para mejorar y conservar vivo el Festival María Eugenia Londoño (citada por Franco, 2010. p.160) recomienda la implementación de otras orientaciones del Porro, que permitan mostrar nuevas propuestas; con oportunidades de formación de los músicos y bailarines, que generen opciones para reconocer la importancia del ayer en relación con las construcciones de hoy.

En relación a la transmisión, dentro de los objetivos de enseñanza se encuentra el componente recreativo, la interacción social y el descanso; así como el interés por rescatar y mantener vivo el Porro Marcado mediante la enseñanza de su técnica. Edwin Valencia mencionó que es partidario de desarrollar sus clases a partir de un enfoque pedagógico activo y desarrollista: “es relativamente el aprender haciendo” (entrevista personal, 28 de noviembre de 2012). Así mismo, en testimonio en la entrevista grupal, el profesor Walter Grajales (26 de noviembre del

2012), prefiere estimular en sus alumnos principiantes la confianza que debe haber en la pareja para poder bailar bien, y agregó la importancia de enfatizar el trabajo del manejo espacial; y mencionó que utiliza el método inductivo para enseñar la técnica. Marta Álvarez (entrevista grupal, 2012) por su parte, emplea diferentes metodologías según la población que vaya a intervenir, pero a nivel general en sus primeras sesiones efectúa sensibilizaciones invitándolos a caminar en el aula al ritmo de la música. El docente Alexander Puerta (Entrevista grupal, 2012), aplica ejercicios rítmicos, de autoconocimiento, y socialización. Por último, varios de ellos manifestaron realizar clases diagnósticas para determinar el dominio del ritmo, las habilidades, y la motricidad de los alumnos.

Sumado a lo anterior, algunos profesores utilizan estrategias didácticas con el ánimo de imprimir a sus encuentros pedagógicos alegría en ambientes confortables que permitan una mayor facilidad en la asimilación del conocimiento. Es así, como el juego es utilizado por algunos de ellos buscando posibilitar en sus alumnos el desarrollo de la sensibilidad corporal y la autoestima. En esta dimensión, para el profesor Walter Grajales es importante la lúdica, y utiliza juegos de palmas que además permiten el trabajo del componente rítmico. Franklin Rojas (Entrevista grupal, 2012) y Alexander Puerta mencionaron aplicar juegos ambientales con obstáculos, favoreciendo la dimensión espacial. Edwin Valencia invita al cambio de roles que implica, además de ajustes en el abrazo usado por la pareja a nivel tradicional, bailar con personas del mismo sexo.

Un planteamiento reflexivo acerca de los resultados frente a los procesos de enseñabilidad del Porro Marcado se complementa con el discurso del quehacer educativo. Es muy importante que los profesores de baile lo dimensionen desde el conjunto de teorías y actividades que enmarcan la educación, lo que favorecerá, optimizará y enriquecerá su labor; es así como la pedagogía, los modelos pedagógicos, la didáctica y sus herramientas, son sin duda aspectos que se deben conocer e incluso dominar.

Se presentan dos modelos pedagógicos que pueden dar una luz a profesores de baile que los emplean sin saberlo o que simplemente quieren ampliar sus opciones de impartir el conocimiento. El modelo Socio-Crítico que busca desarrollar las potencialidades en los individuos, donde todo aprendizaje se relaciona directamente con la realidad, y emplea una metodología colectiva, creativa, y dinámica a partir de actividades reflexivas y críticas involucrando permanentemente la investigación; y el modelo Constructivista, en el cual el maestro es un agente motivador para su alumno invitándolo a desarrollar procesos investigativos a partir de sus capacidades (Flórez Ochoa, 1994, 1998). En este sentido, la teoría de Lev Vygotsky (1995) se relaciona con la enseñanza del Porro Marcado ya que tiene estrecha relación con el desarrollo humano que involucra aspectos como la creatividad, la motricidad, el afecto, lo social, y lo cultural.

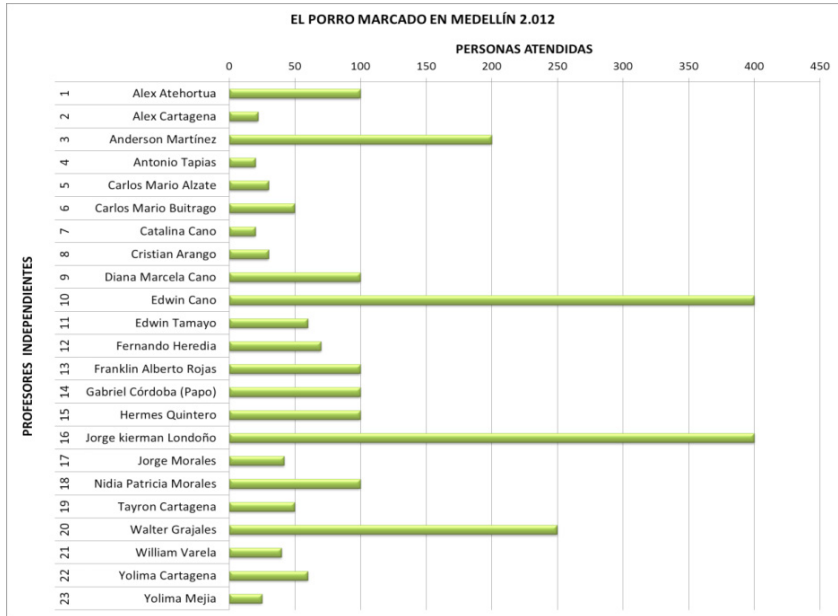


Figura 6. Medición gráfica de resultados de los profesores independientes.

Otro de los teóricos pensadores que se retoma para guiar a los profesores en lograr una tarea idónea desde sus ámbitos, es Howard Gardner (1994), quien a partir del estudio a profundidad de las capacidades cognitivas del ser humano, estructuró la teoría de las Inteligencias Múltiples como una alternativa que permite al maestro identificar a temprana edad el perfil intelectual de sus estudiantes. Algunas de estas potencialidades están directamente relacionadas con las expresiones artísticas y específicamente con el baile. Es así, como en los procesos de enseñanza del Porro Marcado se involucran de manera especial la inteligencia musical, la inteligencia espacial y la inteligencia cinestésico-corporal; todas ellas relacionadas con la sensibilidad corporal, la percepción musical y la ubicación espacio-temporal, capacidades que se van desarrollando en el ser a través de procesos de interrelaciones sociales y culturales en donde se involucran también, las inteligencias intra e interpersonal. Por esto se sugiere, el uso de las metodologías integral, integradora y participativa que involucran al estudiante desde todas sus dimensiones, teniendo en cuenta sus características únicas, mientras favorece los procesos de enseñanza y aprendizaje con la interacción de todas las áreas del saber desde la dinámica docente.

Muy ligado a esta dimensión metodológica está el uso de los métodos que

aunque a nivel de enseñanza de la técnica en las expresiones motrices tradicionalmente se han usado métodos de instrucción directa como el de mando directo y la asignación de tareas, en donde se evidencia la superioridad, control y dominio de la clase por parte del docente; se invita a la implementación de otras alternativas metodológicas en donde se le permita al estudiante una mayor participación en su propio conocimiento que lo convoque a explorar y descubrir. Es así como se sugiere para las clases de baile el uso de métodos que van desde la libre exploración por el sentir, hasta generar descubrimientos guiados en los alumnos y resolución de problemas al invitarlos a trabajar desde el componente de sensibilidad y percepción que favorecen en el estudiante el desarrollo del pensamiento cognitivo, la capacidad comunicativa y creadora, y la formación de valores como el liderazgo.

Con relación a la didáctica se sugiere realizar una revisión exhaustiva de la misma, Polo (2012) da a conocer el carácter científico de la danza dejando dicho que ésta presenta un encadenamiento de conocimientos y que para aprenderla se hace necesario el apoyo de la teoría con la práctica de la misma. En el proceso de asimilación de la técnica es necesaria la fijación de los esquemas motrices a través de procesos de repetición pues, según Polo (2012), la danza tiene memoria y tradición.

En cuanto a la metodología del desarrollo de la clase, la mayoría de los entrevistados manifestaron estructurarla en tres momentos que incluyen, la parte inicial en donde hacen la presentación de la clase y calentamiento, la parte central en donde se desarrolla el tema específico y la parte final con actividades que implican que el cuerpo retorne a un estado de reposo y recuperación por medio de estiramientos y actividades de relajación. La investigación considera de importancia que el profesor de baile distribuya bien el tiempo de su clase el cual debe presentar cuatro momentos los cuales se estructuran así: En la fase inicial luego de plantear el objetivo, se efectúa el calentamiento o la activación corporal; seguidamente, se realiza la etapa central de la sesión desarrollando toda la temática principal donde se aconseja que el alumno primero realice actividades que pueden ser de ejercicios rítmicos y ejecuciones de movimientos técnicos a nivel individual, para luego hacerlas en pareja y con interacción grupal. El profesor debe buscar diferentes tipos de formaciones, ubicaciones, y frentes tanto para los alumnos como para él mismo, de manera que todos los integrantes de la clase puedan tener una buena visión de todo aquello que se le explica, así como también, que puedan estar en una constante dinámica de movimientos y puestos que les obliguen a desarrollar habilidades y destrezas en cuanto al manejo espacial y que se propenda por una integración entre los participantes. En el tercer momento, se hace una recuperación corporal a través de ejercicios de estiramiento, relajación, y/o respiración; para finalmente, hacer la socialización y evaluación la cual puede ser de tipo auto-evaluativa, co-evaluativa, o hetero-evaluativa.

NOMENCLATURA DE ALGUNAS ESTRUCTURAS DE MOVIMIENTO DEL PORRO MARCADO					
CONFAMA	CONFENALCO	UNIVERSIDAD EAFIT	PROFESORES INDEPENDIENTES	ACADEMIA EL BALCÓN DE LOS ARTISTAS	DISCOTECA LOTUS TROPICAL
Enlace	Básico adelante y atrás	Paso 1 ó marcación adelante	Balaceo	Adelante y atrás	Enlace
Balaceo lateral	Básico a los lados	Paso 2	---	---	Quintas laterales
Quintas atrás	Básico de vueltas	Paso 3	Quintas	Quintas o principio de vuelta	Quintas abiertas
Paso A 6 medidas	---	---	---	Paso al medio	---
Paso cruzado ó enlace con giro	Cruzado por delante	---	---	Cruzado adelante	Paseo sencillo
Chassé	---	Lateral doble	Chassé	Balaceo	---
Caja	---	---	---	---	Cajitas
Segunda o centro	---	---	Segunda o marcación al lado	---	Laterales
Vuelta Qaj sencilla	---	Rollo hombre y giro mujer	Enrollado del hombre y giro de la mujer	Vuelta sencilla	---
Vuelta doble qaj	---	Rollo y giros simultáneos	---	Vuelta del coche	Vuelta Doble
Vuelta arco y qaj	---	Giro hombre y giro mujer	---	---	---
Vuelta dos manos	Vuelta saludo	---	---	Vuelta Saludo	Quintas con espalda
Amague lateral o freno lateral	---	Marcación con equalización de pierna	Marcación constante en un sólo lado	Ladío	---
Amague frontal o freno	---	Marcación con equalización de pierna	---	Laterales	---
Vuelta sencilla por dentro	---	---	Giro de la mujer sobre la izquierda	---	Vuelta Sencilla
Vuelta saludo	---	Cruce para hacer cambio de manos	---	---	---
Vuelta de vuelta	---	---	---	---	Media Luna
Media Quinta	---	---	---	Media Quinta	Mercaciones en Cumbia
Paso Cumbia	---	---	---	---	Desplazamiento
Vuelta Mano Cruzadas	---	---	---	Vuelta Sencilita	---
Vuelta Mano atrás	---	---	---	Vuelta Puente	---
Vuelta Espalado	---	---	---	Vuelta Espalado	---

Figura 7. Nomenclatura empleada en algunas estructuras del Porro Marcado.

En el ámbito del lenguaje y la nomenclatura empleada, cada uno de ellos manifiesta tener sus propias maneras de nombrar sus pasos, vueltas, y figuras; del mismo modo, reconocen la diversidad que existe en la ciudad respecto a este tema, pensando que la situación es un tanto problemática en especial para los alumnos, ya que hay muchos que suelen frecuentar varios profesores y lugares de enseñanza simultáneamente y terminan confundidos. Como sugerencia proponen la homologación de nombres empleados en otros bailes y danzas a nivel nacional y mundial, por ejemplo de la danza clásica y el folclor colombiano.

En relación a la nomenclatura, al respecto de la necesidad que tiene el baile de unificar su discurso de manera tal que pueda dar claridad conceptual en las estructuras de pasos, figuras, vueltas y adornos que se enseñan, Londoño (1995) plantea que es menester de todos los profesionales de la danza y el baile propender por la creación y publicación de un sistema que tenga un lenguaje y simbolismo común que pueda ser comprendido por todos. La importancia de generar equipos de trabajo apoyados en la investigación para construir propuestas que apunten a la obtención de un lenguaje unificado, consecuente con las acciones de movimiento de manera natural y lógica; para subsanar errores encontrados, que a veces trascienden la lógica motriz.

Respecto al aspecto musical empleado en sus clases, se observó que utilizan diferentes géneros como Porros, cumbias, gaitas y cumbias sonideras, de estas últimas destacan que en su mayoría son cumbias colombianas remasterizadas e interpretadas por agrupaciones mexicanas, que según el profesor Walter Grajales son versiones en algunos casos muy sintetizadas y lineales, con falta de frases armónicas y otras disrítmicas, pero que dichas cumbias son especialmente muy apetecidas por los jóvenes. Por otro lado, Grajales considera una lástima que

las orquestas colombianas dejaron de crear temas musicales nuevos, lo que trajo como consecuencia el ingreso de cumbias extranjeras al país.

La investigación detecta tanto desde el aula de clase como en el escenario que hay profesores que no enseñan la diferenciación de los géneros musicales que intervienen en este estilo de baile, pues desconocen los componentes rítmicos, armónicos y melódicos de estos ritmos, conformación instrumental y diferenciación entre un Porro orquestado y un Porro de banda. Esto pone en evidencia que en este contexto solo se manejan componentes relacionados con el ritmo, en detrimento de otros importantes como son por ejemplo, el compás, el timbre, el fraseo musical, la melodía y la armonía.

Ante la necesidad de afianzar los conocimientos musicales, se brindan unas herramientas básicas que sirven de lineamientos generales para todo aquel que desee conocer del tema. Según el licenciado en música Héctor Escobar (entrevista informal el día 20 de noviembre de 2012) se debe tener en cuenta que: una orquesta de Porros, cumbias, gaitas y merecumbés, tiene generalmente congas que hacen la función del llamador, un güiro, piano, trompetas, saxofones, trombones, bajo, bombo, tom de piso, clarinetes, timbal con redoblante que hace la función del alegre, el guache, la campana, y el maracón. En los procesos pedagógicos se sugiere la enseñanza de las figuras musicales básicas, ya que éstas posibilitan desarrollar una comprensión musical y rítmica. La métrica del Porro, la cumbia, y la gaita orquestadas son de 4/4, y están escritas en compás partido; y que estas bases rítmicas las ejecutan los instrumentos percutivos de la orquesta de Porro. Para establecer una diferencia entre el Porro, la cumbia y la gaita, se presenta como ejemplo el instrumento de percusión de las congas; donde, en el Porro aunque éste tienen muchas variaciones, el patrón percutivo se realiza en dos compases, de los cuales los dos primeros golpes del primer compás son abiertos, combinados con otros golpes de diferentes acentuaciones entre el primer y el segundo compás; en la cumbia el acento está en el golpe 2 y 4 donde el golpe es abierto y el patrón rítmico es de un sólo compás; y en la gaita los golpes son parecidos a los de la cumbia aunque este ritmo siempre es un poco más rápido.

Entre los contenidos que se enseñan están las estructuras de pasos, figuras y vueltas; y diferentes técnicas de la danza como giros y cambio de peso. En cuanto a este último aspecto Edwin Valencia nombra las leyes básicas del movimiento que incluyen direcciones, lateralidad, niveles y manejo de espacialidad, los ejes, la gravedad y postura corporal, la energía, las flexiones y las extensiones articulares para desarrollar destrezas y estética en los movimientos. De esta perspectiva, las investigadoras también consideran importantes aspectos como las tensiones y distensiones musculares, los planos y los ejes, la rotación, la cantidad de peso, la forma y el volumen del movimiento, la dinámica y el reposo, foco, proyección y relajación, posibilitando el desarrollo de acciones motrices específicas de una manera eficaz, eficiente y estética, al igual que en los desplazamientos, giros y saltos,

dimensiones motrices necesarias para desarrollar estructuras como pasos, figuras y vueltas, que enmarcan la forma como se baila el Porro Marcado.

Conclusiones y discusión

El Porro Marcado como expresión motriz ha implicado desde la década de los sesenta hasta nuestros días procesos de creatividad e innovación de los bailarines de Medellín, así como también, ha permitido una transformación de pasos de otros bailes como el paso-doble, el Tango y el baile deportivo entre otros. El trabajo investigativo, ofreció relaciones directas con los procesos de apropiación de la enseñanza, y enmarcaron postulados que se consideran esenciales para el maestro cuando se trata de enseñar este estilo. La musicalidad, la técnica, y la nomenclatura, unidas a procesos pedagógicos liderados por profesionales conscientes, responsables de la labor que ofrecen a la comunidad desde las dimensiones bio-psico-socio-culturo-espirituales, son el sustento para que en un futuro este estilo de baile trascienda desde los salones de clase y demás espacios en donde se transmita. Un maestro debe ir a la esencia, a lo básico, al núcleo de aquello que enseña, para quién y por qué lo enseña.

Todos los postulados reflexivos anteriormente referidos a la transmisión en las clases de baile implican que el docente, instructor o maestro se acerque de manera responsable y confiada al estudio de la pedagogía y todas sus dimensiones educativas y didácticas, pretendiendo que sus procesos de enseñanza cobren mayor profesionalismo y respeto por el alumno que confiado en ese otro ser que representa el maestro entrega su esencia, su corporalidad, sus emociones y toda su vida en pro de un aprendizaje que si bien puede ser eminentemente recreativo, lo puede llevar a otras esferas del conocimiento a partir de la esencia pedagógica de quien lo guía.

¿Qué tal si al responder una pregunta a su alumno se cerciora de que aquel comprendió la respuesta? ¿Qué tal si intenta utilizar varios recursos para el aprendizaje de diversas habilidades y valores? ¿Qué tal si emplea gráficos, mapas o dibujos que pueden estar en tableros, espejos, papeles e incluso en el piso para los que tienen memoria visual?; del mismo modo, ¿Qué tal si los invita a reflexionar, a analizar significativamente, a pensar críticamente, e incluso les deja abiertas todas las puertas y ventanas para que ellos sean creadores de nuevas alternativas con sus cuerpos?; ¿Qué tal si su saludo es afectuoso, si se interesa un poco por el ser que tiene a cargo para enseñarle, si le habla con más cariño, le mira a los ojos cuando le explica, y le ofrece motivaciones?; muy probablemente las consecuencias serán que él o ella se relajarán, aprenderán más fácil, y tendrán más confianza de acercarse a resolver cualquier inquietud que surja en el camino; ¿Qué tal si recuerda que los dos juegan un papel de educadores y de educandos?

Es preocupante encontrar que sólo uno, de más de ochenta profesores en-

cuestados, tiene estudios de formación en el área específica de educación de la danza; pues, aunque durante la historia se evidenció que el Porro Marcado ha sido de aprendizaje social y familiar, con la inclusión de academias, escuelas de baile, y la educación en las Cajas de Compensación y de las Universidades, es hora de que los profesores se preocupen por tener unas bases más sólidas a nivel académico. La Universidad de Antioquia a partir de la Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Danza, está ofreciendo al medio de la danza y el baile una alternativa de cualificación desde las dimensiones artística y especialmente, desde el ámbito pedagógico. Los profesores deben preocuparse por tener unas bases más sólidas a nivel académico, adquiriendo todos los conocimientos que se requieren para poder intervenir a ese ser humano a nivel holístico; pues entonces... ¿Cómo estamos pensando y desarrollando nuestra actividad docente?, ¿se piensa como un ejercicio donde debe llenar a su alumno de conocimientos, teorías, técnicas e información? o ¿se fomenta en el alumno, el desarrollo de habilidades, capacidades, competencias, valores, y aprendizajes significativos?

Encontrar que de las cuarenta y un instituciones universitarias tomadas como muestra, once de ellas no cuentan con opciones de educación integral en baile, danza o en artes en general, conlleva a plantearse cuestionamientos como: ¿Hay conciencia colectiva en el impacto que el arte tiene en la educación? ¿Los entes educativos y sus dirigentes emplean y le dan valor a la misión transformadora del arte? Para Tapias “La danza no debe ser apéndice del sistema educativo, sino un aspecto integrado a las materias que componen mancomunadamente durante todas las etapas de la vida (...)” (Tapias, 2012, p. 10). Es así como, en la educación son imperativas hoy las gestiones de la cultura y el arte; las instituciones, academias, y profesores del sector público y privado, deberían compartir el comienzo transformador en torno a los principios constitutivos de la educación en el siglo XXI; por lo tanto y teniendo en cuenta las demandas de este nuevo milenio cada vez más globalizado y plural, los proyectos educativos institucionales y su modelo pedagógico deberían asumir y resignificar un concepto de formación en los cuales los agentes educativos encargados de la gestión y la dirección académica, apunten y orienten todo el equipo apoderado de la formación, para que trabajen en pos de que el sujeto “aprenda a conocer”, “aprenda a ser”, “aprenda a hacer”, “aprenda a vivir en comunidad” y “aprenda a emprender”.

Referencias

- Bejart, Maurice (2003) Prefacio. En R. Garaudy (Ed.), *Danzar su vida* (L. Durán, H. Islas y D. Ponce, trads.), México: Conaculta-CENIDID.
- Beltrán, A. M. y Salcedo, J.E. (2006). *Estado del arte del área de danza en Bogotá D.C.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo – Observatorio de Cultura Urbana.

- Burgos, Alberto (2000). *La música parrandera paisa*. Medellín: Lealon.
- Burgos, A. (2001). *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealón.
- Burgos, A. (2003). *Duetos y tríos del viejo Medellín 1950-1970*. Medellín: Litográficas Amerindia.
- Congote, J., Ramírez, A., y Agudelo, J. (2011). *La creación en danza, conversaciones con creadores de danza contemporánea en Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Flórez Ochoa, R. (1994). *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Santafé de Bogotá: McGraw Hill.
- Flórez Ochoa, R. (1998). *Los modelos pedagógicos*. España: Macgraw-Hill.
- Franco, A. (2010). *¡Que viva! el Porro. Historia, desarrollo y actualidad del Porro en Medellín*. Medellín: Edita Diseños y Letras.
- Galeano, M.E. (2012). *Estrategias de investigación social cualitativa*. Medellín: La Carreta editores.
- García Canclini, N. (1985). *Culturas híbridas. Cómo entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gardner, H. (1994). *Estructuras de la mente. La teoría de las Inteligencias Múltiples*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Perú: Editorial El Comercio S.A.
- Londoño, A. (1995). *¡Baila Colombial! danzas para la educación*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Polo, I. (2012). Ramiro Guerra: Pionero de la danza en Cuba. En *La Jiribilla. La Habana, año XI*. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n587_08/587_14.html
- Restrepo, J. (2012). *Danza urbana y hip hop dance en Medellín 2011*. Universidad de Antioquia, Medellín, Antioquia.
- Tapias, A. (2012). La Danza en la educación. *Porro y Folklor*, 10, pp. 10-11
- Valencia, F.J. (2000). *El Baile popular. Elemento dinamizador de relaciones sociales y culturales. El Porro moderno: un caso concreto en Medellín*. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Antioquia.
- Vygotski, L. (1995). *Pensamiento y lenguaje: teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Argentina: Fausto.

Biografía de las autoras

Myriam Suaza Colorado

millysuaza@gmail.com

Licenciada en Educación Física, Licenciada en Danza, Especialista en Administración deportiva y aspirante a Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia, con experiencia de 17 años en las áreas de docencia formal y no formal. También está vinculada al área administrativa a través de la planeación, diseño, gestión, coordinación y evaluación de programas y proyectos educativos y socio - culturales en la Universidad de Antioquia, en otras instituciones de educación superior y en el sector público y privado de la ciudad de Medellín. Su experiencia en el campo de la danza, se ha centrado en procesos de investigación, formación, docencia, interpretación y extensión con énfasis en los bailes populares y de salón, la danza tradicional y la danza oriental. Desde el 2013 se desempeña como Coordinadora Académica de la Profesionalización en Danza que la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia ofrece en las ciudades de Villavicencio, Ibagué y Popayán. Además, es docente, investigadora y asesora de trabajos de grado en la Universidad de Antioquia, Facultad de Artes y en el Instituto de Educación Física.

Natalia Andrea Restrepo Rodríguez

natalia.restrepo17@gmail.com

Aspirante a Especialista en Docencia, Licenciada en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia, Diplomada en Docencia Universitaria; estudios de inglés en el USE-DA ENGLISH INSTITUTE de Paterson - New Jersey. Es miembro del Consejo Internacional para la Danza de la UNESCO. Ha desarrollado investigaciones en el campo de la danza y el baile; ha participado como exponente en el Seminario “El Porro Marcado, su transmisión e impacto en el hoy” (Medellín, 2013). Durante sus veinticinco años de vida profesional, ha ejercido su carrera docente en el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid desde el 2003, en la Universidad EAFIT desde el año 2005, y en la Institución Universitaria de Envigado desde el 2016. Participación en diferentes eventos como las Ferias taurinas (Quito - Ecuador), el Festival Internacional de la Cultura (Tunja), la Novena Feria de las Flores (San Andrés Isla), Viva el Tango (Cali), Malevaje (Pereira y Medellín), Tradiciones de la Tierra de las Flores (Bogotá), y Colombia y Argentina Unidas en el Tango, con la orquesta Argentina El Caburé (Cali, Manizales, Medellín y Bogotá), entre otros. Finalista en las III Eliminatorias Colombianas para el Campeonato mundial de baile de Tango Ciudad de Buenos Aires, y Mención de Honor en el Primer Campeonato Nacional de Tango, Categoría Tango Salón, en el Festival Internacional de Tango de Medellín.

Lina María Cardona Álvarez

linacardona@elpoli.edu.co

Lina María Cardona Álvarez es aspirante a Doctora en Ciencias de la Educación en la Universidad de Rosario-Argentina; Magister en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte (2011) de la Universidad de Pamplona, Especialista en Administración Deportiva (2005) y Licenciada en Educación Física (1999) de la Universidad de Antioquia. Su línea de investigación es Administración y Gestión deportiva. Trabaja desde 2002 en el Politécnico Jaime Isaza Cadavid, en la actualidad es docente Profesional en Deporte de la Facultad de Educación Física en la misma institución universitaria. Además trabajó en la Secretaría de Educación de Itagüí (Antioquia) del 2004 al 2011 y en la Universidad de Antioquia en el 2008.



Reseñas

MAXIMILIANO VIETRI

Laboratorio de Investigaciones en Psicoanálisis y Psicopatología (LIPPSI) / Facultad de Psicología – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

maximiliano.vietri23@gmail.com

Reseña de libro

Las metáforas como herramientas cognitivas. Un acercamiento a su uso en pedagogía vocal.

Reseña de:

Alessandroni, N. (2014). *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*. La Plata: GITEV - Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal. ISBN 978-987-45524-0-2.

En el contexto de una clase de canto suele ser común escuchar frases como: “*Cantá con un sonido más blando y fluido*”, “*Tratá de que la nota sea más puntiaguda y penetrante*”, “*Probá con un timbre más cálido, más redondo*”, y hasta “*Sería mejor un sonido un poco más rojo*”. ¿En qué medida este tipo de expresiones metafóricas colaboran con el aprendizaje de destrezas técnico-vocales por parte de los alumnos? Toda la línea contemporánea de estudios pedagógico-vocales ha propuesto que el grado de colaboración es nulo (Callen Freed, 2000; Miller, 1986, 1998, 2004; Reid, 1983; Richardson, 1983). Sin embargo, su utilización ubicua y pertinaz (incluso por parte de los profesionales que adhieren a los paradigmas cientificistas de la enseñanza del canto) parecería indicar que las expresiones metafóricas tienen algún efecto didáctico. En efecto, este es un recurso cuya utilización en tanto estrategia pedagógica data, al menos, desde la fundación del Conservatorio Nacional de París (Alessandroni, 2013; Stark, 1999). Pero, si las expresiones metafóricas colaboran con el desarrollo del sistema conceptual asociado a la técnica vocal, ¿por qué lo hacen? ¿En virtud de qué procesos psicológicos y cognitivos? Estas preguntas son las que

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 5. N° 1 (2017) | 95-100

Recibido: 12/02/2017. Aceptado: 02/04/2017

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3801.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



abren la indagación que Alessandroni plantea en *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*. En líneas generales, el libro se propone explorar en qué medida es posible explicar la utilidad de las expresiones metafóricas al interior del dispositivo ‘clase de canto’ apelando a teorizaciones provenientes del campo de las ciencias cognitivas y, más específicamente, de la Psicología Cognitiva de la Música. Para determinar la plausibilidad del proyecto, el autor emprende discusiones teórico-epistemológicas, como así también esfuerzos de investigación empírica (específicamente, análisis microgenético de instancias ecológicas de clases de canto y estudios experimentales).

El libro consta de 10 apartados, algunos de ellos con sub-apartados. En la sección 1 el autor introduce y contextualiza la problemática del uso de metáforas por parte de los docentes de canto en contextos de clase. Sitúa el tópico de las expresiones metafóricas en pedagogía vocal en el marco del debate entre dos paradigmas contrapuestos: la Pedagogía Vocal Tradicional y la Pedagogía Vocal Contemporánea (Alessandroni, 2013). Desde su perspectiva, con el arribo del paradigma contemporáneo, de corte científicista, las expresiones metafóricas fueron descartadas por considerárselas imprecisas y ambiguas. El objetivo del autor, por ende, es revalorizar el empleo de metáforas en contextos pedagógicos-metodológicos, atribuyéndole el estatuto de *herramientas cognitivas*. Apoyándose centralmente en el concepto de *metáfora conceptual* de Lakoff y Johnson (1980/2003, 1999), Alessandroni afirma que la metáfora, en la Pedagogía Vocal, implica no sólo un giro retórico, sino un recurso que propicia la comprensión por parte del estudiante. La metáfora sería una vía privilegiada de circulación de los contenidos que permite el acceso a contenidos de un dominio abstracto -el de las descripciones anatómo-fisiológicas implicadas en la fonación cantada- mediante la referencia a fenómenos pertenecientes a dominios más familiares -como los dominios sensoriomotrices básicos-.

El capítulo 2 está dedicado a describir el Paradigma Tradicional en Pedagogía Vocal, situando sus inicios en el año 1795 con la creación del Conservatorio Nacional de París y la consecuente consolidación del Modelo Conservatorio. De acuerdo con Alessandroni, hasta ese momento, el conocimiento sobre el funcionamiento anatómico y fisiológico de la función vocal era limitado, como así también el saber sobre los procesos cognitivos subyacentes a la enseñanza-aprendizaje de la técnica vocal. Esto determinó que la Pedagogía Vocal Tradicional estuviera apoyada en las percepciones y apreciaciones individuales de cada maestro y en la forma en que éstos traducían en palabras sus propiocepciones acústicas y fisiológicas. Desde el punto de vista propuesto por el autor, en este paradigma el empleo de las expresiones metafóricas no respondía a un cálculo metodológico deliberado, sino más bien a una exploración intuitiva sin trayecto fijo, basada en un proceso de ensayo y error.

En la sección 3 se describe el Paradigma Vocal Contemporáneo. El origen de este nuevo paradigma, resultado de una colaboración multidisciplinaria con

aspiraciones científicas, es situado alrededor de 1950. Su objetivo original fue conocer y explicar científicamente el funcionamiento fisiológico-orgánico del proceso fonatorio y analizar las condiciones evolutivas del instrumento vocal. Estas investigaciones llevaron a redefinir los conceptos propios de la Técnica Vocal. En este capítulo se muestra qué es lo que se entiende por instrumento vocal, sus componentes y funcionamiento, y continúa con el modo en que estas redefiniciones llevaron a reconsiderar el uso de las metáforas en contextos pedagógicos. Alessandrini analiza mediante citas críticas el modo en que los teóricos de la Pedagogía Vocal Contemporánea desestimaron el uso de metáforas en la enseñanza del canto, argumentando que gracias a los avances científicos y a la investigación interdisciplinaria éstas se tornaban innecesarias. Asimismo, se cuestionaba el empleo de expresiones metafóricas por considerar que las mismas entorpecían el proceso de aprendizaje por su vaguedad e imprecisión.

En el capítulo 4 se cuestiona la forma de concebir el fenómeno vocal propia del Paradigma Vocal Contemporáneo, es decir, como una actividad fisiológico-funcional, y se propone, en cambio, concebirlo como un fenómeno holístico. Este carácter más integrador que busca otorgar el autor a los fenómenos vocales incluye aspectos técnico-vocales específicos, pero también aspectos evolutivos, psicológicos, socioculturales, estéticos y políticos, entre otros. En función de esta caracterización amplia, el autor recurre a los desarrollos de la corriente corporeizada de la Psicología Cognitiva para explicar los procesos cognitivos que tienen lugar durante el aprendizaje y la performance artísticos a partir de nuevas coordenadas. Desde esta perspectiva de indagación, los fenómenos cognitivos se conceptualizan como construcciones ancladas en una variedad de procesos corporales, afectivos, perceptuales y motores. De este paradigma se destaca la noción de *metáfora conceptual* de Lakoff y Johnson, (Lakoff y Johnson, 1980, 1999) del cual Alessandrini se sirve para redefinir el valor de las expresiones metafóricas, no sólo en el contexto pedagógico, sino también para redefinir el estatuto de las metáforas mismas. En vez de entender a la metáfora como un fenómeno lingüístico situado en el *nivel del nombrar*, propone comprenderla como un fenómeno de la cognición que ocupa un lugar central en el *nivel del pensar*. Así la metáfora pasaría a ser un verdadero recurso del entendimiento en lugar de un adorno del lenguaje. Gracias a ella nos es posible utilizar nuestro conocimiento de un campo conceptual (dominio origen), por lo general concreto o cercano a la experiencia física, para estructurar otro campo que suele ser más abstracto (dominio meta). Este pasaje de un dominio a otro, denominado *mapeo transdominio*, nos permite estructurar nuestra experiencia en el nivel de la percepción corporal y el movimiento, comprender aspectos abstractos de la realidad, realizar atribuciones de significado, y guiar nuestro razonamiento acerca del mundo. El autor sugiere que el *mapeo transdominio* en el contexto de la clase de canto sería el recurso para posicionar al estudiante en un dominio abstracto de la experiencia a partir del conocimiento de dominios concretos vinculados a las experiencias sensoriomotrices más vividas.

En el capítulo 5 se describen los estudios empíricos –ecológicos y de laboratorio- llevados adelante por el autor en relación a la problemática. Dando cuenta de un conocimiento y manejo precisos del método científico, los diseños están planteados de manera clara y específica, no sólo en relación a la construcción de las variables sino también en cuanto a la elección de las técnicas de análisis de datos empleadas (cualitativas y cuantitativas).

En su primer estudio empírico, de tipo exploratorio y ecológico, se analizó el uso implícito de *mapeos transdominio* en contextos de clase. El protocolo consistió en el registro audiovisual de ocho clases de canto dictadas por cuatro profesores diferentes, dos de ellos adherentes al Paradigma Tradicional y dos de ellos inscriptos en el Paradigma Contemporáneo. Los resultados obtenidos en esta primera fase indican que, en el ámbito local, los docentes utilizan expresiones metafóricas, aun cuando adhieren al Paradigma Contemporáneo, lo cual señala cierta inadecuación entre marcos teóricos de referencia y prácticas educativas concretas.

En una segunda investigación, continuación de la anterior, se analizó un caso donde tienen lugar algunos ejemplos en los que el proceso de mapeo transdominio constituye la base del recurso didáctico utilizado por una maestra para la circulación de contenidos técnico-vocales. Alessandrini propone que la utilización de expresiones metafóricas en el marco de la clase analizada estuvo direccionada a actuar sobre un dominio de la experiencia (el dominio fonatorio) que al cantante le resulta más abstracto. Resulta particularmente interesante la descripción pormenorizada que hace el autor de la situación de clase, describiendo momento a momento qué hacen la maestra y la alumna, además de cuál es la resultante sonora.

En la tercera etapa del proyecto de investigación, se diseñó un nuevo experimento que buscó explorar el proceso de interpretación que realizan los alumnos sobre las expresiones metafóricas. La muestra fue de treinta cantantes que participaron en dos instancias experimentales. En la primera de ellas se buscaba registrar en audio y video la respuesta por parte de los alumnos a partir de ciertas consignas que fueron dadas bajo la forma de expresiones metafóricas. En la segunda instancia se pidió a los alumnos que dieran cuenta del modo en que habían interpretado en cada caso las expresiones metafóricas. De forma preliminar, se concluyó que debido a que en el contexto de la clase de Técnica Vocal las imágenes sensoriales son típicamente utilizadas para acceder a un conocimiento en el dominio del control psicomotor a partir de experiencias en diferentes modalidades sensoriales, los participantes de la clase tienden a adjudicar el dominio propioceptivo como el dominio meta por default. Esto muestra que en el contexto de la clase de Técnica Vocal, existe una suerte de acuerdo tácito según el cual se sobrentiende que el dominio propioceptivo será privilegiado como dominio meta de cualquier expresión metafórica.

En el capítulo 6 se elaboran las conclusiones destacando los puntos a favor y en contra de la Pedagogía Vocal Contemporánea, para luego retomar la novedosa

propuesta teórica en relación al empleo de las expresiones metafóricas y los resultados obtenidos en los estudios empíricos ya señalados.

En resumen, en este libro hallamos una revisión pormenorizada respecto del uso de las metáforas en los distintos paradigmas de la Pedagogía Vocal, revisión que sirve como base para una posterior propuesta teórica que es, desde nuestro punto de vista, donde reside el mayor mérito del autor. Alessandroni propone recuperar el concepto de *mapeo transdominio*, entendiéndolo como herramienta cognitiva insoslayable para abordar cuestiones vinculadas con procesos pedagógicos de formación musical en general y vocal en particular, dado que nos permiten comprender un dominio de conocimiento abstracto en términos de otro dominio más conocido. Por ende, el recuperar las metáforas como herramienta cognitiva dentro del contexto pedagógico puede ser enriquecedor, no sólo para la situación de enseñanza-aprendizaje, sino también para la Pedagogía Vocal como corpus teórico. El libro resulta adecuado, por ello, tanto para profesores de canto, profesores de música especializados en otros instrumentos, alumnos de todos los niveles, y personas no especializadas en el conocimiento musical pero interesadas en la estructura y dinámica de los procesos cognitivos que tienen lugar durante los procesos de enseñanza y aprendizaje musicales.

Referencias

- Alessandroni, N. (2014) *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal. Entre la didáctica y la significación cognitiva*. La Plata: GITEV - Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.
- Lakoff, G., y Johnson, M.L. (1980/2003). *Metaphors we live by*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Lakoff, G., y Johnson, M.L. (1999). *Philosophy in the flesh*. New York: Basic Books - Perseus Books Group.
- Miller, R. (1998). The reluctant student. *Journal of Singing*, 54(3), 41-43.
- Miller, R. (2004). *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Oxford: Oxford University Press.
- Callen Freed, D. (2000). Imagery in early twentieth-century American vocal pedagogy. *Journal of Singing*, 56(4), 5-12.
- Miller, R. (1986). *The structure of singing. System and art in vocal technique*. New York: Schirmer Books.
- Reid, C.L. (1983). *A dictionary of vocal terminology: An analysis*. New York: Joseph Patelson Music House.

- Richardson, A. (1983). *Imagery: Current theory, research, and application*. New York: John Wiley & Sons.
- Stark, J.A. (1999). *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Alessandroni, N. (2013). Pedagogía vocal comparada. Qué sabemos y qué no. *Arte e Investigación*, 9(1), 7–13.

Biografía del autor

Maximiliano Vietri

maximiliano.vietri23@gmail.com

Maximiliano Vietri es alumno avanzado de la Licenciatura en Psicología perteneciente a la Facultad de Psicología de la UNLP. Es adscripto alumno en la cátedra Psicopatología II. Se desempeña también como becario EVC-CIN, y lleva adelante el plan de trabajo “Involucramiento interactivo y atribución de estados mentales en el autismo” bajo la dirección de la Prof. Esp. María Cristina Piro y el Prof. Mg. Nicolás Alessandroni. Además, ha sido becario de extensión en diferentes proyectos acreditados y subsidiados por la UNLP. Es integrante del proyecto I+D S049 "Cuerpo, época y presentaciones sintomáticas actuales", dirigido por la Prof. Esp. María Cristina Piro, con lugar de trabajo en el Laboratorio de Investigaciones en Psicoanálisis y Psicopatología (LIPPSI).

SARA MICAELA GÓMEZ

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) – Facultad de Bellas Artes (FBA) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

sarag.bba@gmail.com

Reseña de evento

Seminario Mundial de Artes y Psicología (Global Arts and Psychology Seminar - GAPS)

El GAPS fue el primer seminario realizado de manera semi-virtual en el campo de la Psicología de la Música, en el cual participaron cinco universidades de diferentes países. Cada una de las sedes estuvo a cargo de un organizador local: Tufts University (Boston, USA); University of New South Wales en (Sydney, Australia); Universidad Nacional de La Plata (Buenos Aires, Argentina); University of Graz (Graz, Austria) y Sheffield University (Sheffield, UK). Una conferencia realmente global que fue transmitida en simultáneo en las ciudades mencionadas. Tuvo como su idioma oficial el inglés y la sede principal fue la Universidad de Graz.

El seminario contó con sesiones transmitidas desde y hacia cada una de las sedes, aunque la diferencia en los husos horarios requirió que algunas sesiones fueran grabadas. Cada sede, contó con un espacio de presentación de los trabajos locales y una sala para observar las presentaciones virtuales. También era posible participar como asistente virtual accediendo a un canal que requería inscripción previa, sin la necesidad de asistir a alguna de las sedes para participar como audiencia. La modalidad de la inscripción resultó novedosa ya que se hizo a través de la aplicación *Eventbrite* donde cada participante obtenía su entrada, para asistir de modo presencial virtual. Este modo de organización favoreció la participación de

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 5. N° 1 (2017) | 101-103

Recibido: 29/04/2017. **Aceptado:** 21/05/2017

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.5.3802.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



personas de diferentes ámbitos y regiones del mundo. Asimismo, todas las ponencias fueron grabadas y continúan disponibles a través un canal virtual.

Si los asistentes optaban por acercarse a la sede de su país, como fue mi caso, nos encontrábamos con ponencias que se presentaban en vivo o con la posibilidad de asistir a una sala donde se podía escuchar una ponencia desde otra sede. En la ciudad de La Plata, la organización estuvo a cargo del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical y las actividades se desarrollaron en el edificio del Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata.

En cada ponencia los expositores tenían veinte minutos para explicar los avances de su investigación y luego se destinaban cinco minutos para formular preguntas en la sede local y cinco minutos más para recibir preguntas desde las otras sedes. Se podía formular preguntas a los expositores que se encontraban en las otras sedes, muchas veces a través del traductor. Aunque no siempre se respondían todas las preguntas, dado que había poco tiempo entre las presentaciones y los horarios debían mantenerse ajustadamente, por este motivo en cada sede, había un moderador que elegía algunas de ellas. Quiero destacar en ese sentido el compromiso de los organizadores.

Me pareció interesante, cálido y divertido que en los espacios de pausa se podía interactuar vía web con los asistentes de las otras sedes del mundo, compartiendo el *break* a través de las pantallas que estaban especialmente instaladas en ese espacio.

En cuanto a la programación, durante el Seminario se desarrollaron tres conferencias: una en Graz, a cargo de Andrea Schiavio, una en Boston a cargo de Emily Morgan y una en Sydney a cargo de Sandra Garrido. En la Sede de la Plata las actividades dieron inicio con un taller de canto a cargo de Gisela Magri que fue transmitido en vivo para el resto de sedes y participantes virtuales. Las ponencias presentadas se desarrollaron alrededor de las siguientes áreas temáticas: improvisación, pedagogía vocal e instrumental, la notación musical, la expresión musical, el movimiento corporal en la ejecución, la audición musical, la memoria musical, entre otros.

En la sede de La Plata, el idioma fue una dificultad, no tanto para la presentación de trabajos ya que los investigadores lo hacían inglés o bien contaban con un traductor, sino para promover la participación de los asistentes, como así también para comprender los trabajos que eran presentados en las otras sedes. El traductor colaboraba en las presentaciones locales, pero los trabajos desde las otras sedes eran sólo en inglés, por lo tanto, al menos en La Plata, se evidenció una escasa participación. Tal vez hubiera sido esperable que ambos idiomas fueran oficiales y, por lo tanto, al menos las presentaciones escritas (en power point u otros programas) fueran en ambos idiomas para favorecer la comprensión de todos.

Finalmente, quisiera destacar que, a pesar de los pequeños detalles mencionados, considero que todo el encuentro estuvo muy bien planteado. Los organizadores locales recibieron instrucciones precisas de los organizadores de Graz, en la

cada sede se realizaron pruebas en días previos, y la transmisión funcionó como se esperaba, sin sobresaltos en todas las sedes. También se evidenció un trato muy cordial entre los organizadores de las diferentes sedes.

Entiendo que siempre resulta difícil animarse a las nuevas tecnologías, y más aún hacerlo en conjunto con universidades de otros países, incluso entre continentes y “en vivo” Quisiera destacar la labor realizada por quienes fueron los responsables en cada una de las sedes: Parke Wilde desde Boston, Isabel C. Martínez desde La Plata, Richard Parncutt desde Graz, Renee Timmers desde Sheffield y Emery Schubert desde Sydney.

Seguramente la experiencia que proporcionó la organización del encuentro pueda ser capitalizada para promover este tipo de encuentros entre universidades locales.

Por supuesto, recomiendo asistir al próximo seminario GAPS.

Biografía de la autora

Sara Micaela Gómez

sarag.bba@gmail.com

Egresada del Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata) con orientación en Música. Actualmente es estudiante del Profesorado en Educación Musical en la Facultad de Bellas Artes de la misma universidad. Estudia canto lírico con la soprano Silvana Spirito y armonía con el maestro Andrés Martínez. Fue integrante del proyecto de extensión “Co-creando espacios de comunicación mediante la música” bajo la dirección de la Dra. Isabel Martínez. Participó en el Coro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP (Dir.: Fernando Tomé), y como cantante solista invitada en el marco del Encuentro de Orquestas Interprovinciales Buenos Aires-La Rioja (Dir.: Norberto Attaguile). Fue integrante de la Compañía Itinerante (compañía de óperas independientes) como integrante del coro. Fue alumna activa del seminario de expresión de canto lírico dictado por el maestro Fernando Alvar Núñez (actividad acreditada y financiada por el Fondo Nacional de las Artes).

Directrices para autores/las

Registro en el sistema OJS y archivos requeridos para todas las contribuciones

Los envíos se realizarán mediante la plataforma web OJS de la Revista. Los autores que deseen publicar en Epistemus podrán crear una cuenta de usuario haciendo [click aquí](#). Al hacerlo, deberán cargar en el sistema todos los datos solicitados, incluyendo la filiación institucional y un CV reducido de no más de 200 palabras.

En todos los casos los manuscritos presentados deberán ser originales e inéditos y no podrán presentarse textos que estén siendo simultáneamente sometidos a consideración en otras publicaciones.

Los autores deberán enviar, además de su manuscrito, una declaración de autenticidad y conflicto de intereses. Este documento adicional deberá cargarse en el paso de carga de archivos complementarios en OJS. El conflicto de intereses existe cuando un autor (o su institución), revisor o editor tiene una relación financiera o personal que influye inapropiadamente (sesgo) en sus acciones (relaciones conocidas como doble compromiso, conflicto de intereses o lealtades en competencia). Puede descargarse un modelo de declaración para autores haciendo [click aquí](#).

Los revisores también son requeridos a presentar un archivo con una Declaración de Conflicto de Intereses cuando evalúen una presentación. Puede descargarse un modelo de declaración para revisores haciendo [click aquí](#).

Pautas generales de formato

Formato del archivo y márgenes: Todos los manuscritos (independientemente del tipo de contribución que constituyan) deberán ser presentados en formato .doc, .docx o .odt. El tamaño de la página será A4. Deberán utilizarse márgenes de 2,54 cm (inferior, superior, izquierdo y derecho)

Fuente, interlineado y alineación: Todos los manuscritos deberán utilizar fuente Times New Roman de tamaño 12, y estar alineados a la izquierda (no justificados). El interlineado del texto deberá ser doble (incluso para las referencias bibliográficas).

Anonimato: Dado que la Revista utiliza un sistema de referato de doble ciego, el autor no debe consignar su nombre ni filiación institucional debajo del título del trabajo. En cambio, podrán citar y referenciar con normalidad sus propios trabajos (por ejemplo, artículos previos). Los Editores utilizarán en la

publicación la filiación institucional y el CV abreviado que los autores hubieran cargado al registrarse en el sistema OJS.

Títulos: Se seguirán las pautas de formato propuestas por las Normas APA en su 6ta edición (2009).

Niveles de títulos según normas APA	
1	Centrado en Negrita con Mayúsculas Iniciales Luego el párrafo comienza, debajo, con sangría normal (...)
2	Alineado a la Izquierda en Negrita con Mayúsculas Iniciales Luego el párrafo comienza, debajo, con sangría normal (...)
3	Con sangría, negrita, minúsculas y punto final. El párrafo comienza seguido del punto, en la misma línea (...)
4	Con sangría, negrita, cursiva, minúsculas y punto final. El párrafo comienza seguido del punto, en la misma línea (...)
5	Con sangría, cursiva, minúsculas y punto final. El párrafo comienza seguido del punto, en la misma línea (...)
Para títulos de nivel 1 a 2, todas las palabras, salvo las preposiciones, van en mayúsculas. Para títulos de nivel 3 a 5, la primera letra de la primera palabra del título va en mayúscula y las restantes en minúscula (excepto para sustantivos propios -Juana- y la primera palabra seguida del punto).	

Tablas: Las tablas deberán ser numeradas con números arábigos en el orden en que ellas son citadas en el texto. Éstas deberán tener una breve leyenda descriptiva. Las tablas no podrán repetir la información contenida en el texto, y se atenderán a los formatos del manual de publicaciones de la APA en su sexta edición (2009). Deberán ser compuestas de la manera definitiva en que los autores desean que aparezcan publicadas, indicando una referencia en el texto (“[Insertar tabla 1 aquí]”), con numeración correlativa. Deberán ser confeccionadas y enviadas de acuerdo a la herramienta de tablas del procesador de textos con el que se confeccionó el archivo y no tener enlaces con otros archivos.

Figuras: Deberán cargarse en el sistema OJS en el apartado de archivos complementarios del envío. Serán numeradas con números arábigos y deberán tener una breve leyenda descriptiva. El formato será .png, .tif, .jpeg (en ese orden de preferencia). La resolución de las imágenes no será menor a 300 dpi. Además, en el texto principal deberá indicarse el lugar preciso en el cual se deben insertar las imágenes mediante la inserción de la leyenda “[Insertar figura 1 aquí]”. Podrán ser figuras en color, pero se deberá garantizar la inteligibilidad de la figura en blanco y negro.

Otro material multimedia: Además de imágenes y tablas, se permite el envío de material multimedia para adicionar mediante links en la publicación digital de la revista (audio, y video). En el artículo deberá hacerse expresa mención a dicho material ampliatorio, con las correspondientes referencias al

nombre de cada archivo. De ser preciso asesoramiento para el alojamiento de los archivos, se solicita contactar a los Editores Asociados de la publicación a través del correo electrónico epistemus@sacom.org.ar.

Estilo de escritura: El estilo de escritura general, las referencias en el texto y la lista de referencias al final del manuscrito deberán seguir los lineamientos del manual de estilo de publicaciones de la APA en su 6ta Edición (2009). Para un ejemplo de cómo citar en el texto y cómo elaborar la lista final de referencias, sugerimos consultar el Manual de Estilo publicado online por el Centro de Escritura Javeriano, disponible [aquí](#), o bien la web del Purdue Online Writing Lab, disponible [aquí](#). Enfatizamos la necesidad de incluir, en el listado final de referencias, los números DOI de los artículos que lo posean. Asimismo, recordamos que para el caso de publicaciones en idioma inglés, los títulos de libros, capítulos de libro y artículos sólo llevan la primera letra mayúscula. En cambio, en los títulos de revistas (journals), cada palabra deberá estar capitalizada. Además, deben observarse de la mejor manera posible el estilo, la gramática y la ortografía de la lengua en que están escritos los manuscritos. El uso de la letra cursiva se evitará al máximo. Sólo se utilizará para destacar conceptos importantes y para señalar la presencia de expresiones en otros idiomas. La revista no fomenta el uso de notas, pero, de haberlas, deberán consignarse como notas al final del manuscrito, antes del sector de Referencias Bibliográficas (en ningún caso como notas al pie)

Derechos de autor: Las figuras, tablas y archivos multimedia deberán ser preferentemente originales. Sin embargo, material ya publicado podrá ser incluido. En ese caso, los autores son responsables de obtener los permisos de los poseedores del copyright para la reproducción de cualquier ilustración, ejemplo musical, tablas, figuras o citas extensas (que superen las establecidas por las leyes de copyright) que hayan sido publicados en otros sitios previamente. En todos los casos tablas, ilustraciones y archivos multimedia irán acompañados de una declaración en las que se haga constar que el autor tiene permiso para reproducirlas, ya sea por cesión de derechos o por ser propiedad del autor, que están amparadas por una licencia “Creative Commons” o que son de dominio público.

Pruebas de imprenta: Los autores recibirán pruebas de galera para su revisión. En ningún caso se podrá incluir texto o material nuevo ni efectuar correcciones mayores. Los autores tendrán un plazo de dos semanas a partir de su recepción para efectuar la devolución de las pruebas.

Pautas de formato por tipo de contribución

Epistemus acepta la submisión de manuscritos bajo las siguientes modalidades:

- **Artículos originales:** Investigaciones relativas al campo de la experiencia musical según el enfoque y alcance de la revista, tanto de naturaleza teórica como empírica sin restricciones en cuanto a abordajes metodológicos.
- **Traducciones:** Escritos originalmente publicados en otro idioma que por impacto e interés se ofrecen traducidos con permiso de editoriales y autores.
- **Entrevistas:** Entrevistas realizadas a investigadores y artistas, relacionadas con el área de alcance de la revista.
- **Reseñas críticas de libros, artículos y/o de eventos científicos:** vinculadas al área de alcance de la revista.

Se desarrollan las pautas de formato para cada tipo de contribución:

Artículos teóricos y empíricos. Los artículos (teóricos y empíricos, formen parte o no de un monográfico) tendrán una extensión mínima de 5000 palabras, y máxima de 10000 palabras (incluyendo todas las secciones). La primera página del manuscrito (página de título) contendrá el título del artículo, como así también una versión corta del mismo (de hasta 5 palabras). En la segunda página se incluirán el resumen del trabajo en español (hasta 250 palabras) y 5 palabras clave. En la tercera página se consignarán el resumen y las palabras clave en correcto inglés (se prefiere la variedad británica por sobre la americana). Luego del desarrollo del artículo, y antes de las Referencias Bibliográficas, se consignarán los agradecimientos, si los hubiere. Sólo en el caso de artículos empíricos, estos deberán seguir la estructura de secciones establecida por la APA en su manual de estilo (6ta Edición) (2009): *introducción, métodos, resultados, discusión, referencias, apéndices*.

Relatos de experiencias pedagógicas. Los relatos de experiencias pedagógicas tendrán una extensión libre. La primera página del manuscrito (página de título) contendrá el título del relato, como así también una versión corta del mismo (de hasta 5 palabras). En la segunda página se incluirán el resumen del relato en español (hasta 250 palabras) y 5 palabras clave. En la tercera página se consignarán el resumen y las palabras clave en correcto inglés (se prefiere la variedad británica por sobre la americana). Luego del desarrollo del relato, y antes de las Referencias Bibliográficas (si las hubiera), se consignarán los agradecimientos, si existieran.

Traducciones. Si Ud. desea escribir una traducción, le solicitamos que se ponga en contacto los Editores Asociados para obtener mayor información sobre la preparación del manuscrito. Puede hacerlo escribiendo un correo a epistemus@saccom.org.ar.

Entrevistas. Las entrevistas tendrán una extensión mínima de 3000 palabras, y máxima de 5000 palabras (incluyendo todas las secciones). La primera página (página de título) debe incluir el título de la entrevista, como así también una versión corta del mismo (de hasta 5 palabras). En la segunda página, se incluirá un CV breve de la persona entrevistada (hasta 250 palabras). Se recomienda utilizar, para el desarrollo del texto, las siguientes secciones: (i) *introducción*; (ii) *transcripción literal de la entrevista realizada*; y (iii) *conclusiones*. Luego del desarrollo del manuscrito, y antes de las Referencias Bibliográficas, se consignarán los agradecimientos, si los hubiere.

Reseñas. Las reseñas de libros, artículos y eventos científicos tendrán una extensión mínima de 1500 palabras, y máxima de 3000 palabras. La primera página (página de título) debe incluir el título de la reseña, como así también una versión corta del mismo (de hasta 5 palabras). La segunda página consignará los datos bibliográficos de la obra reseñada. Se recomienda utilizar, para el desarrollo del texto, las siguientes secciones: (i) *contextualización*; (ii) *descripción detallada y valorativa*; y (iii) *conclusiones*. Para obtener recomendaciones sobre el proceso de escritura de una reseña, sugerimos visitar la web de la Universidad de San Andrés, disponible [aquí](#).

Más información

Cualquier otra consulta sobre el proceso de publicación debe dirigirse al equipo de Editores Asociados por correo electrónico a la dirección de la revista (epistemus@sacom.org.ar).

Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as están obligados a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación. Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

1. Al crear mi usuario OJS he cargado mi filiación institucional y CV resumido.
2. El manuscrito que presento es original, inédito, y no está sometido a evaluación simultánea por ninguna otra publicación.
3. He completado la declaración de autenticidad y conflicto de intereses, y la cargaré en el sector de archivos complementarios.
4. El formato del manuscrito está en formato .doc, .docx o .odt. El tamaño de la página es A4. He utilizado márgenes de 2,54 cm (inferior, superior, izquierdo y derecho). He utilizado fuente Times New Roman de tamaño 12, y he alineado el texto a la izquierda (no lo he justificado). El interlineado

del texto es doble (incluso para las referencias bibliográficas). He seguido las normas APA en lo que respecta al formato de los títulos.

5. He borrado mi nombre del manuscrito principal para asegurar el sistema de referato de doble ciego.
6. El estilo de escritura general, las referencias en el texto y la lista de referencias al final del manuscrito siguen los lineamientos del manual de estilo de publicaciones de la APA en su 6ta Edición (2009). En la lista de referencias finales, he incluido los números DOI de los artículos que lo poseen. También he revisado utilización correcta de mayúsculas en las referencias.
7. De haber tablas o ilustraciones, declaro tener permiso para reproducirlas, ya sea por cesión de derechos, por ser de mi propiedad, por estar amparadas por una licencia “Creative Commons” o por ser de dominio público (si su artículo no posee tablas ni ilustraciones, marque este ítem de todas formas).
8. He seguido las pautas de formato por tipo de contribución (artículo, entrevista, traducción o reseña). La cantidad de palabras y la estructura del manuscrito coinciden con lo que allí se solicita.

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

Todo el material publicado en la revista lo hace bajo una licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (CC BY-NC-ND)

epistemus

Objetivos y Alcance

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura es una publicación sobre el conocimiento musical en general con énfasis en el estudio de la experiencia musical que pretende constituirse en un ámbito de planteo y debate de problemáticas desde una perspectiva multidisciplinaria e internacional.

Atiende particularmente a los enfoques culturalistas, sin desestimar a priori ningún paradigma o perspectiva epistemológica con amplio reconocimiento en la comunidad académica. En tal sentido Epistemus se define como pluralista y abierta tanto al intercambio entre diferentes perspectivas y disciplinas musicales como en atención a disciplinas próximas o coadyuvantes. Incluye trabajos de indagación tanto empíricos como teóricos que abundan en los procesos concernientes a la experiencia musical bajo sus múltiples modalidades de ejecución, audición, composición, etc.

Epistemus busca asimismo llenar un vacío que la especialidad tiene en el ámbito hispanohablante, y difundir en dicho medio el amplio espectro de disciplinas que constituyen el campo de las ciencias cognitivas de la música. Cuenta con un prestigioso comité editorial internacional con reconocidos expertos de diversas especialidades.

Epistemus es un proyecto de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, con el apoyo institucional de diversas universidades del ámbito hispanohablante.

Los artículos publicados en esta revista están bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>