



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**ROL ESTÉTICO Y ROL ÉTICO DEL REPERTORIO EN LOS SISTEMAS
DE ORQUESTAS: EL CASO DEL SISTEMA DE ORQUESTAS INFANTILES Y
JUVENILES DE JUJUY – SOJ.**

VIVIANA CAROLINA J. ALEMÁN

Foz do Iguaçu
2018

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**ROL ESTÉTICO Y ROL ÉTICO DEL REPERTORIO EN LOS SISTEMAS
DE ORQUESTAS: EL CASO DEL SISTEMA DE ORQUESTAS INFANTILES Y
JUVENILES DE JUJUY – SOJ.**

VIVIANA CAROLINA J. ALEMÁN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos de América-Latina da Universidade Federal de Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. (Dra.) Analía Chernavsky

Foz do Iguaçu
2018

VIVIANA CAROLINA JARAMILLO ALEMÁN

**ROL ESTÉTICO Y ROL ÉTICO DEL REPERTORIO DE LOS SISTEMAS DE
ORQUESTAS:** El caso del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy- SOJ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos de América-Latina da Universidade Federal de Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Analía Chernavsky
UNILA

Prof. Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
UNILA

Prof. Dr. Antônio de Pádua Bosi
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

J37r

Jaramillo Alemán, Viviana Carolina.

Rol estético y rol ético del repertorio en los sistemas de orquestas: el caso del sistema de orquestas infantiles y juveniles de Jujuy? SOJ / Viviana Carolina Jaramillo Alemán. - Foz do Iguaçu, 2018.

114 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Analía Chernavsky.

1. Orquestra sinfônica - Venezuela. 2. música - crianças - adolescentes. 3. Inclusão Social. I. Chernavsky, Analía, Orient. II. Título.

CDU 785.11-053.2/.6(87)

Dedico este trabajo a mi mamá, Fabi Alemán; a mis hermanos, Eri y Andi; y a nuestro fiel compañero Panchito.

AGRADECIMENTOS

La realización de este trabajo fue posible gracias a la minuciosa orientación de la profesora Analía Chernavsky a quien le agradezco por su paciencia y su constante incentivo.

A los profesores de la banca, Antonio y Gabriel por las acertadas orientaciones.

A las profesoras y profesores del Programa por su preparación y calidad humana.

Al secretario del Programa, Newton, por su disponibilidad y efectividad de gran aporte al Programa.

Al apoyo constante de mi madre y hermanos.

Y, finalmente, a mi querido Ulises por estar siempre a mi lado y que, en esta disertación, colaboró con largas horas de conversa y valiosas reflexiones.

ALEMÁN, V.C.J. ROL ESTÉTICO Y ROL ÉTICO DEL REPERTORIO DE LOS SISTEMAS DE ORQUESTAS: El caso del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy- SOJ [dissertação]. Foz do Iguaçu: Programa de Pós-graduação interdisciplinar em estudos de América-Latina, Universidade Federal de Integração Latino-Americana; 2018.

RESUMEN

La presente disertación organiza un estudio de las facetas anunciadas como objetivos principales de El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela (El Sistema) en comparación con el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy (SOJ): 1. Alcanzar una excelencia musical 2. Incluir/integrar socialmente a niños en vulnerabilidad social y/o económica. Dicho estudio parte del punto de partida de que el repertorio sería el organizador e influenciador directo en ambos tanto en el aspecto estético como en el aspecto ético de los proyectos orquestales. Fuimos incentivados a realizar un trabajo de caso a partir del primer contacto con el SOJ, el cual mostró un material novedoso al tratarse de una orquesta sinfónica: la inclusión de música andina que comunica al repertorio de música de concierto con la música tradicional vinculada a la cultura local. El SOJ pertenece al modelo de sistemas orquestales fundado por El Sistema en Venezuela. Sin embargo, hay poca bibliografía que haga un análisis crítico sobre este famoso proyecto, por lo que nos vimos en la necesidad de traerlo y confrontarlo con las informaciones que un trabajo de campo realizado en Jujuy, con el SOJ, proporcionó. Consideramos este trabajo de gran importancia en los estudios interdisciplinarios partiendo desde el campo de la música, pues abordamos un lado social, educativo e incluso político de los sistemas orquestales, en auge en la actualidad. También notamos su relevancia en referencia a la historiografía de la orquesta sinfónica que, una vez iniciado este trabajo, notamos que es insuficiente y poco estudiada sea como “instrumento sinfónico” o como “institución”.

PALABRAS-CLAVE: Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy - SOJ, El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela – El Sistema, repertorio andino, música de concierto, excelencia artística, inclusión social, coexistencia social, repertorio de identificación, repertorio de espectáculo, orquesta sinfónica.

ALEMÁN, V.C.J. AESTHETIC ROLE AND ETHICAL ROLE OF THE REPERTOIRE OF ORCHESTRAS SYSTEMS: The case of the *Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy*- SOJ [thesis]. Foz do Iguaçu: Programa de Pós-graduação interdisciplinar em estudos de América-Latina, Universidade Federal de Integração Latino-Americana; 2018.

ABSTRACT

This thesis organizes a study of the facets announced as the main objectives of the System of Children's and Youth Orchestras of Venezuela (El Sistema) in contrast to the System of Juvenile and Youth Orchestras of Jujuy (SOJ): 1. Achieve artistic excellence 2 Socially inclusion/integration of children in social and/or economic vulnerability. This study starts from the starting point that the repertoire would be the direct organizer and influencer both in the aesthetic aspect and in the ethical aspect of the orchestral projects. We were encouraged to carry out a case study from the first contact with the SOJ, which showed a new material as it is a symphony orchestra: the inclusion of Andean music that communicates the repertoire of concert music with the music of a traditional music linked to the local culture. The SOJ belongs to the orchestral systems model founded by El Sistema in Venezuela. However, there is little literature that makes a critical analysis on this famous project, so we saw the need to bring it and confront it with the information that a fieldwork carried out in Jujuy, with the SOJ, provided. We consider this work of great importance in the interdisciplinary studies starting from the field of music, because we approach a social, educational and even political side of the orchestral systems, currently booming. We also note its relevance in reference to the historiography of the symphony orchestra that, once this work started, we note that it is insufficient and little studied either as a "symphonic instrument" or as an institution.

KEYWORDS: Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy - SOJ, El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela – El Sistema, andean repertoire, concert music, artistic excellence, social inclusion, social coexistence, identification repertoire, show repertoire, symphonic orchestra.

LISTA DE SIGLAS

CEMU N°1	Centro de Educación Musical N°1-N°2540, cede Posadas
CEMU N°3	Centro de Educación Musical N°3, cede Puerto Iguazú.
EMMI	Escuela de Música del Municipio de Misiones
El Sistema	El Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela
FLADEM	Fórum Latinoamericano de Educación Musical
FundaMusical Bolívar	Fundación Musical Simón Bolívar
SOIJAR	Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina
SOJ	Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy.
SBYO	Simón Bolívar Youth Orchestra

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
<u>1 CAPÍTULO I: EL ROL ESTÉTICO DE LOS SISTEMAS DE ORQUESTAS: EXCELENCIA MUSICAL.</u>	<u>21</u>
1.1 PARTICULARIDADES DEL SOJ	22
1.1.1 PRIMER ACERCAMIENTO AL SOJ	23
1.2 TIPOS DE REPERTORIO DEL SOJ	25
1.2.1 CONCEPTO DE ORQUESTA SINFÓNICA	26
1.2.2 VIRTUOSISMO, PADRÓN DE EXCELENCIA MUSICAL Y MISIÓN ARTÍSTICA	30
1.2.3 COMUNICACIÓN DEL REPERTORIO CON LA MÚSICA TRADICIONAL VINCULADA A LA CULTURA POPULAR.	36
1.3 LA ENSEÑANZA EN EL SOJ	40
1.3.1 VALORACIÓN DE LAS PRÁCTICAS SINFÓNICAS	41
1.3.2 MÉTODO DE ENSEÑANZA	45
1.3.3 APROXIMACIÓN DEL SOJ AL MODELO CONSERVATORIAL	50
<u>2 CAPÍTULO II: EL ROL ÉTICO DE LOS SISTEMAS DE ORQUESTAS: “ACCIÓN SOCIAL A TRAVEZ DE LA MÚSICA”.</u>	<u>58</u>
2.1 LAS DIFERENTES CARAS DE LA INCLUSIÓN SOCIAL	59
2.1.1 INCLUSIÓN SOCIO-ECONÓMICA	62
2.1.2 INCLUSIÓN DE PERSONAS CON CAPACIDADES DIFERENTES	66

2.1.3	INCLUSIÓN DE PERSONAS PRIVADAS DE LIBERTAD – RED PENITENCIARIA DE ORQUESTAS Y COROS.	67
2.2	LA RETÓRICA SOBRE LA INCLUSIÓN SOCIAL	69
2.2.1	DISCURSO, POLÍTICA, INCLUSIÓN SOCIAL	70
2.2.2	DISCURSO, ENSEÑANZA E INCLUSIÓN SOCIAL	74
2.2.3	EL SOJ: ¿CONVIVENCIA O INCLUSIÓN?	77
2.3	SISTEMAS DE ORQUESTAS: INCLUSIÓN Y ARMONÍA SOCIAL: ¿MITO O REALIDAD?	84
3	<u>CAPÍTULO III: CONSTATACIÓN DE LA COMUNICACIÓN DEL REPERTORIO CON LA MÚSICA TRADICIONAL VINCULADA A LA CULTURA POPULAR</u>	<u>91</u>
3.1	DOS JUSTIFICATIVAS DE LA INNOVACIÓN EN EL REPERTORIO: IDENTIDAD O ESPECTÁCULO	92
3.2	DISCURSO DE LA DIFERENCIACIÓN: UNIVERSAL – GLOBAL X LOCAL – PARTICULAR	95
3.3	RECEPCIÓN DE LA DIFERENCIACIÓN	98
3.4	TRATAMIENTO DEL REPERTORIO	100
3.4.1	MÚSICA ANDINA, VINCULADA A LA CULTURA POPULAR	100
3.5	ASPECTO ESTÉTICO Y DE ENSEÑANZA DEL REPERTORIO VINCULADO A LA CULTURA LOCAL	102
	<u>CONSIDERACIONES FINALES</u>	<u>106</u>
	<u>REFERENCIAS</u>	<u>110</u>

INTRODUCCIÓN

En el año 2015, Sergio Jurado fue uno de los ocho seleccionados para participar en la sexta edición del Premio Abanderados de Argentina Solidaria, promovido por el canal televisivo de alcance nacional, El Trece. Según el sitio web de Abanderados, el premio “reconoce a aquellos argentinos que se destacan por su dedicación a los demás, y difunde sus vidas para que su ejemplo inspire al resto de la sociedad”¹. Uno de los ocho concurrentes recibe el reconocimiento formal y con premio en dinero de Abanderado de la Argentina Solidaria, a través de votaciones online del público que se realizan durante las dos semanas anteriores a la gala de premiación.

En el sitio web de Abanderados fueron divulgados videos de presentación de los proyectos sociales a los que están vinculados cada uno de los participantes, además de pequeños textos biográficos y de textos que explican los objetivos y los alcances de sus respectivos proyectos². El proyecto social representado por Jurado se trata del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy – Argentina, conocido simplemente como el SOJ, del cual es fundador y, hasta la actualidad, director. En la página web de Abanderados, El SOJ fue presentado como un proyecto que tendría la misión de brindar “una educación artístico-musical de excelencia, y ser un espacio de contención e inclusión social de niños, adolescentes y jóvenes.”³ En dicha misión se presentan una perspectiva estética, que se refiere al aspecto académico de la música, y una perspectiva ética, que se resume en la acción social de la orquesta. Jurado, entrevistado por la producción de Abanderados, agregó: “Nuestro objetivo es social, de inclusión. La música es una consecuencia. El sueño es que estén todos juntos sin que importe de dónde provienen” (JURADO apud ABANDERADOS)⁴.

¹ABANDERADOS DE LA ARGENTINA SOLIDARIA. 2010-2018. Disponible en: <<http://www.premioabanderados.com.ar/abanderado/93>> Acceso en: 25 de oct. 2017

² Las informaciones se encuentran todavía disponibles en la página web de Abanderados.

³ABANDERADOS DE LA ARGENTINA SOLIDARIA. 2010-2018. Disponible en: <<http://www.premioabanderados.com.ar/abanderado/93>> Acceso en: 25 de oct. 2017

⁴ Ibid

Esta función de inclusión social es confirmada por los voceros oficiales del SOJ quienes, inclusive, afirman que la participación de niños, niñas y jóvenes en el proyecto “previene la incursión en hábitos nocivos (drogadicción, alcoholismo, juegos electrónicos, etc.)”⁵. Sin embargo, cuando tratan sobre la fundación de la Orquesta Infanto-Juvenil de Jujuy (precursora del SOJ), se afirma que ésta se dio con el objetivo de impulsar el estudio de la música orquestal en un “escenario totalmente desierto de música e instrumentos orquestales”⁶. No se refiere al objetivo de inclusión social, privilegiando una explicación sobre llevar la cultura, educar, etc. Estas informaciones circularon desde aproximadamente el segundo trimestre del 2016 en la página web oficial del SOJ y que fue desactivada hasta finales del mismo año.

En mayo del 2017, Jurado y su orquesta volvieron a participar del festival Iguazú en concierto, en la ciudad de Puerto Iguazú – Argentina. En la entrevista realizada semanas antes del concierto, Jurado afirmó que la inclusión social no era el objetivo del proyecto y que ésta no sería una de las preocupaciones del SOJ. Jurado entiende al discurso social como marketing:

Eso es marketing, en realidad, la palabra “social”. A mí no me encuadra mucho y creo que el chico estando en un lugar “X”, y que vos vayas y plantees un proyecto ahí, y q esos chicos no salgan de ahí, eso es marginalidad. O sea, el primer hecho social, entre comillas, ¿no? que se genera y, si vos quieres colaborar, digamos, con la realidad de cada uno que sea dura y justamente conjugando con otra realidad y que eso no se note. O sea, los chicos haciendo música no hay diferencias de ningún tipo. Pero está un chico muy pobre compartiendo con un alguien de clase media, si se quiere, o clase alta. Para mí esa es la verdadera convivencia. Y Que todos tengan las mismas oportunidades y que los mismos derechos y las mismas obligaciones también, con respecto a esa parte. Y eso **en la orquesta se logra**. Lo vivimos y convivimos. o sea, las oportunidades están brindadas para todos. Depende de ellos que es lo que quieran hacer con ese punto. Y **la convivencia, para mí, eso es realmente un verdadero hecho social, y eso sí es revolucionario**, pero no enmarcándolo en un rótulo social y dejándolo en los lugares de origen porque, o sea, yo he visto proyectos, así, por decirte, en un barrio pobre [inaudible], barrio pobre tanto, se arma un proyecto, sea musical o no musical. Van ahí al barrio, dan clases ahí, la orquesta toca ahí y es todo ahí. **Sigue estando en la misma realidad**, o sea, no cambiaron absolutamente nada. Entonces no hay un hecho, digamos, de sociedad. O sea, no hay una convivencia. La gente por más que esté pensando que está aportando

⁵ SISTEMA DE ORQUESTAS JUVENILES E INFANTILES DE JUJUY - SOJ OFICIAL. San Salvador de Jujuy, 2016-2017 Disponible en: <<http://sistemadeorquestasdejuy.com/>> Acceso en: 15 mar 2017.

⁶ SISTEMA DE ORQUESTAS JUVENILES E INFANTILES DE JUJUY - SOJ OFICIAL. San Salvador de Jujuy, 2016-2017 Disponible en: <<http://sistemadeorquestasdejuy.com/>> Acceso en: 15 mar 2017.

en un instrumento, en un profesor, en una obra o están colaborando con ellos, no, al contrario, siguen marginándolos. Entonces ese es el punto que a mí me parece que no tendría que ser.⁷ (JURADO, 2017, grifo nuestro)

Aunque Jurado entienda al discurso social como marketing, en sus palabras es posible notar que en el SOJ hay una preocupación social, pero que se transforma en una forma de convivencia de clases y no se trata del rescate al niño pobre que es lo que incide mayormente en el discurso del Sistema y que fue lo que se divulgó en el material sobre el SOJ en el premio Abanderados de la Argentina Solidaria. Cuando Jurado manifiesta que las oportunidades están brindadas para todos y que en la orquesta se borran las diferencias sociales, apunta a un cambio social que depende de los participantes de la orquesta que, una vez siendo todos iguales, tendrían las mismas oportunidades (en la esfera estética); así que Jurado piensa en un cambio social, pero es diferente al de inclusión socioeconómica, vehiculado por El Sistema y a las divulgaciones romantizadas de la “contención social” del programa de Abanderados -las cuales Jurado y los voceros del SOJ ayudan a construir.

Partiendo de este conjunto de sucesos surgen algunos cuestionamientos que guían el comienzo de esta investigación: ¿El SOJ realiza una inclusión social? Si sí realiza, ¿Cómo se da esa acción y a partir de qué? ¿Por qué se intenta negar la acción social? ¿Qué relación tiene el SOJ con El Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, mundialmente conocido como EL Sistema?

Hacen ya nueve años desde mi acercamiento a las Orquestas de El Sistema. En la época que integré la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador, como flautista, entre los años 2009 – 2012, tuve la oportunidad de compartir palco con una de las orquestas más representativas de El Sistema en Venezuela, la Orquesta Juvenil Teresa Carreño. Fue entonces que mi interés en otros proyectos de El Sistema fue creciendo. Sin embargo, cuando decidí realizar estudios universitarios en la Universidad Federal de Integración

⁷ JURADO, S. Sergio Jurado: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

Latinoamericana – UNILA, en la región de la triple frontera entre Brasil, Argentina y Paraguay, mi interés por El Sistema se fue transformando.

Durante los últimos años de mi graduación y con los cuestionamientos que implica la investigación académica, volví la mirada hacia El Sistema, pero esta vez con la intención de entender su funcionamiento y, principalmente, de estudiar los diferentes y, muchas veces, contradictorios discursos que giran en su entorno. En ese momento, me percaté de la falta de voces internas y externas que se refiriesen a El Sistema y de la omisión de ciertos temas. Fue así que comencé esta investigación desde la graduación, componiendo el tema de mi Trabajo de Conclusión de Curso - TCC, defendido en diciembre del 2015, con el título “Entre la Apología y la Crítica: Análisis de la red de orquestas pertenecientes a la corriente de “El Sistema” en Argentina, partiendo de la experiencia de su aplicación en la Provincia de Misiones”.

La presente disertación desarrolla algunas de las discusiones que surgieron a partir de ese primer acercamiento. Sin embargo, al seleccionar un grupo orquestal, que no se encuentra en Venezuela sino en Jujuy-Argentina buscamos estudiar las especificidades del funcionamiento del programa orquestal en Jujuy, pero también nos interesa analizar las transformaciones de un proyecto de la envergadura de El Sistema en su expansión a otros países. Se hace necesario resaltar que El Sistema que inició en 1975 con una sola orquesta, actualmente tiene la participación de más de 787.000 niñas, niños, adolescentes y jóvenes venezolanos, distribuidos, según datos oficiales, en: “1.681 orquestas juveniles, infantiles y pre-infantiles; 166 agrupaciones del Programa Alma Llanera, 1.389 coros infantiles y juveniles, 1.983 agrupaciones de iniciación musical y un personal docente de más de 10.000 profesores en los 24 estados de Venezuela”⁸.

En los textos que tratan sobre El Sistema persiste una tendencia a privilegiar el discurso respecto de la inclusión social que, de alguna manera, concuerda con el discurso oficial de El Sistema (SÁNCHEZ, 2007; VERHAGEN; PANIGADA; MORALES, 2016). Sin

⁸EL SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS JUVENILES E INFANTILES DE VENEZUELA. Caracas, Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/impacto-social/#.WUiqNmgrLIU>>. Acceso en: 18 may 2017.

embargo, existen algunos análisis críticos que presentan datos empíricos sobre este asunto y algunos trabajos que ya empiezan a problematizar otros aspectos (WALD, 2011; BAKER.; FREGA, 2016; BAKER, 2016), iniciando el debate sobre este modelo. En esta disertación procuraremos dialogar con ambas vertientes de la bibliografía específica.

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela fue fundado en 1975 por el economista, político, músico y gestor público venezolano José Antonio Abreu. Su órgano rector es la Fundación Musical Simón Bolívar⁹, que está vinculada al Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia y Seguimiento de la Gestión de Gobierno de la República Bolivariana de Venezuela.¹⁰ Según datos vehiculados en su página web oficial, sus objetivos iniciales apuntaron a la organización de la práctica y la instrucción colectiva e individual de la música a través de coros y orquestas sinfónicas a nivel nacional. Y, una vez que recibe el apoyo del gobierno venezolano en términos de acogimiento dentro del Ministerio de Poder Popular del despacho de la presidencia y seguimiento de la gestión de gobierno, así como monetario, de alguna manera, dirige la emprendida de El Sistema un plan nacional.

Es así que desde los años 2000 El Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela viene ganando espacio en América Latina y en el mundo entero promoviéndose como un movimiento orquestal por favorecer la inclusión social. Y, podría decirse, inclusive, que el aspecto social es el aspecto que ha puesto en la mira mundial a El Sistema porque es el que interesa, como explicó Jurado, como

⁹ La Fundación Musical Simón Bolívar es también conocida como FundaMusical Bolívar. En el subtítulo el “Respaldo del Estado venezolano” de la pestaña “Historia” publicado en la página web oficial de El Sistema, se estima que: “La Fundación Musical Simón Bolívar es una institución abierta a toda la sociedad venezolana, que posee una estructura gerencial flexible, novedosa y dinámica perfectamente diseñada y adaptada a la filosofía y objetivos de El Sistema. La Fundación es la plataforma legal y administrativa destinada a facilitar y materializar todos los programas, convenios, intercambios y acuerdos con los organismos de la administración pública descentralizada, con entes gubernamentales venezolanos y extranjeros y con empresas particulares y privadas. Igualmente, es el ente a través del cual se obtienen los recursos económicos provenientes del Estado venezolano y de organismos nacionales e internacionales. La Fundación ha establecido un modelo gerencial-administrativo en todo el territorio nacional, por el cual se rige la red conformada por las orquestas y coros juveniles e infantiles, todos los núcleos y centros pedagógicos y el equipo docente y administrativo, respetando la idiosincrasia de cada región.” Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/historia/#.WUipbmgRLIU>>. Acceso en: 15 mar 2017.

¹⁰EL SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS JUVENILES E INFANTILES DE VENEZUELA. Caracas, Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/>>. Acceso en: 20 mar 2017.

propaganda/marketing del proyecto orquestal, incluso del gobierno. La *misión* de El Sistema, revelada como inclusión social por sus voceros oficiales, provocó el debate sobre el concepto de orquesta sinfónica y lo que ésta significa en la actualidad. Importantes actores del campo, como, por ejemplo, el director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, Simon Rattle ha denominado a El Sistema como un proyecto “revolucionario”¹¹, considerando los ‘beneficios’ extra-musicales de la orquesta sinfónica.

El uso de la orquesta sinfónica considerada en la esfera de la música como el mayor dispositivo de representación de la música de concierto, también generó discusiones en el campo, sobre las reformulaciones del concepto original de la orquesta sinfónica. Aunque El Sistema y los discursos que giran en su entorno insistan en dar resonancia a la función de inclusión social, la acción de tomar un dispositivo de la Música, como es la orquesta sinfónica, genera otras cuestiones de carácter estético-pedagógico: ¿Qué tipo de repertorio interpretan estas orquestas? ¿Qué es la excelencia artística/musical/académica? ¿Cuál es la pedagogía que se utiliza para la enseñanza de sus repertorios? ¿Qué significado tiene el repertorio para sus participantes? Si se toca música local, ¿Por qué El Sistema eligió a la orquesta sinfónica para la presentación de la música local? ¿La sonoridad de las orquestas de El Sistema conversa con la sonoridad local? ¿Tiene el repertorio un papel específico en la acción social?

En este momento ya podemos apuntar una semejanza entre El Sistema y El SOJ, pues estos proyectos orquestales apuestan por una combinación estética que presenta a la música como un objeto artístico de apreciación, con una función social que presenta a la música como un instrumento para alcanzar objetivos extra-musicales.

Iniciaremos el camino hacia el contexto del Sistema de Orquestas jujeño, situando el escenario actual de estas iniciativas orquestales, de modo general, en Argentina. En los últimos veinte años, los proyectos orquestales con funciones sociales han tomado lugar en todas las veintitrés provincias argentinas, configurando programas promovidos

¹¹VENEZUELA Documental Tocar y Luchar Fenomeno de las orquestas en Venezuela. Director: Alberto Arvelo. Producción: César Mora Contreras. [S.l.] 2004. 71,50 mins. Disponible en: <https://youtu.be/olGUXapsl-I> Acceso en: 23 jun 2017.

por el gobierno nacional. Se destaca el Programa Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles para el Bicentenario y el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina; los promovidos por gobiernos provinciales como, por ejemplo, el CEMU N1 - Centro de Educación Musical ubicada en la provincia de Misiones; los apoyados por las municipalidades, como la Escuela de Música del Municipio de Misiones - EMMI que inició como una iniciativa privada y posteriormente recibió el apoyo municipal y, por último, por las iniciativas privadas como la orquesta escuela Grillitos Sinfónicos, localizada en Posadas¹² y el SOJ, que inició como una iniciativa privada y que en el año 2015 se convierte en una política pública de la provincia.

Los proyectos orquestales en Argentina no hacen parte de un plan nacional como es el caso del Sistema orquestal venezolano. Según el director del SOJ, Sergio Jurado, en una de las entrevistas cedidas para esta investigación, en Argentina se intentó unir a los grupos orquestales a través de un plan nacional que canalizara el apoyo estatal a las orquestas, que parece ser grande. Sin embargo, Jurado explica que “existieron diferencias de intereses” entre los representantes de los proyectos. Esto sumado a la existencia de más de un programa a nivel nacional en los cuales se nota un intento por abarcar a todas las provincias, confirma la propuesta de creación de redes independientes en el territorio nacional. Para entender mejor el propósito de estas redes, se propone hacer un recuento de sus objetivos desde lo que afirma el discurso oficial, plasmado en su página web.

Se pretende determinar hasta qué punto el SOJ sigue el modelo de El Sistema venezolano, identificando los aspectos que se reproducen y los que se transforman en la aplicación local del modelo orquestal mundializado. La identificación del SOJ con el proyecto orquestal de El Sistema se nota, primeramente, a partir de un análisis de los discursos que giran en torno al SOJ. Además, aunque no se hayan encontrado informaciones que notifiquen una relación formal con El Sistema, algunos elementos afirman ese vínculo; el propio acto de auto-denominarse como “El Sistema de Jujuy”, es

¹² En mi Trabajo de Conclusión de Curso trabajé con orquestas de Misiones, es por esto que utilicé ejemplos de esta provincia.

uno de ellos. Así también, la trayectoria del director y fundador de El SOJ, Sergio Jurado, quien recibió capacitaciones de dirección orquestal y de gestión de proyectos orquestales en Venezuela por El Sistema.

La selección del SOJ como objeto de estudio de esta investigación, fue confirmada cuando, por primera vez, asistimos a un concierto (en el año 2015) en el que la orquesta principal del Sistema jujeño presentó un contenido de novedad desde el punto de vista del repertorio. A principio, parece repercutir en toda la estructura de la orquesta y es disonante con el repertorio que se ha consolidado en las orquestas de El Sistema original. El repertorio de El Sistema es seleccionado con predominio de la música de concierto. Así, las orquestas que se unen a la red de El Sistema, acostumbran tocar ese repertorio standard. El SOJ, por su parte, aproxima a la esfera de la orquesta sinfónica un repertorio de música popular – reconocida como “andina”¹³ – lo que conlleva a la transformación del “producto final” presentado al público¹⁴.

Esta transformación del repertorio propuesta por el SOJ llama la atención, generando cuestionamientos como, por ejemplo: ¿Por qué el SOJ eligió a la orquesta sinfónica para la presentación de la música local? ¿Qué intereses y quiénes motivan la selección de este repertorio? ¿La interpretación de un repertorio andino modifica el concepto que se tiene de una orquesta sinfónica? ¿Qué significa tocar ese tipo de repertorio? ¿La sonoridad de la Orquesta sinfónica del SOJ conversa con la sonoridad de la región que la acoge? ¿Tiene el repertorio un papel específico en la acción social?

En función de responder estos cuestionamientos y otros que surgieron a partir de la investigación de campo, la disposición de los capítulos de esta disertación se ha organizado de la siguiente manera: como ya mencionamos anteriormente, el primer y

¹³Autores como Juan Pablo González se refieren a la música andina como una música históricamente construida por aspectos musicales exógenos al de las prácticas originarias. En los años ´50 tuvo gran influencia de los medios técnicos de sonido, que ocasionó un boom de esta música a nivel internacional. Sin embargo, desde entonces no ha sufrido grandes cambios. (GONZÁLEZ, 2012, p.184)

¹⁴Video de *youtube* con la segunda parte del concierto del SOJ en el Iguazú en concierto del año 2015. En el minuto 9:10 inicio de la pieza “Humahuaqueño”. Minuto 12:00 inclusión de la Anata. IGUAZÚ en concierto 2015 - 26/5 - sistema de orquestas juveniles e infantiles de Jujuy. Producción: Iguazu Noticia. Puerto Iguazú. 2015. 14,20 mins. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=GHSCgRUq1n4>> Acceso en: 06 ago 2018.

segundo capítulo corresponden a las perspectivas extraídas del análisis del discurso oficial del SOJ y que coinciden con El Sistema cuando trata sobre los objetivos más generales de los proyectos, el de la excelencia musical que abarca los aspectos de orden estético del proyecto (capítulo I) y el de la inclusión/integración social que abarca la esfera ética (capítulo II). Carter y Levi (2003), que realizaron estudios sobre la orquesta sinfónica, afirman que estos proyectos pueden ser considerado bajo el punto de vista del *instrumento musical*, así como también bajo el punto de vista de la *institución*. Considerados desde el punto de vista de la institución, tanto El Sistema como el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy se presentan como fenómenos de estudio interesantes desde varias perspectivas, como la pedagógica, la sociológica, la de las políticas públicas, la de la responsabilidad social de la música, la de la inclusión social, entre otras. Considerados desde el punto de vista del instrumento musical se despliegan perspectivas como la del repertorio, de la instrumentación, del performance, de la excelencia musical, entre otros aspectos que aportaron a la organización de los capítulos I y II. Mientras que, en el capítulo III, titulado: “Constatación de la comunicación del repertorio con la música tradicional vinculada la cultura popular” presentaremos más detalladamente los cuestionamientos sobre la inclusión del repertorio andino y lo que esto representa en la orquesta del SOJ.

1 CAPÍTULO I: EL ROL ESTÉTICO DE LOS SISTEMAS DE ORQUESTAS: EXCELENCIA MUSICAL.

En una revisión completa de la página web oficial del SOJ encontramos claras semejanzas entre este proyecto con El Sistema¹⁵. Con todo, no encontramos referencia alguna que demuestre vínculos formalizados entre ambos proyectos. Sin embargo, aunque no exista una vinculación explícita de estos proyectos, nuestra investigación sugiere grados de correspondencia. La época de fundación de la Orquesta Infanto Juvenil de Jujuy (precedente del SOJ), coincide con el período de mayor exportación del modelo de El Sistema, que se dio en la década de los ´90 e inicios del 2000. Coincidencias se perciben en los principales objetivos afirmados en los discursos de ambos proyectos: El de la búsqueda de excelencia en la práctica musical de niños y jóvenes, combinada con la función de inclusión social. Además, la mayor correspondencia es narrada por el director del SOJ, Sergio Jurado, quien afirma que la fundación del SOJ se reflejó en El Sistema. La trayectoria de Jurado también lo confirma. El director del SOJ comenta: “fui 4 años becado a Venezuela, estuve en Caracas, bueno, en varios lugares. Recibí clases de instrumentista, de director y después como gestor. Fue muy interesante, [...] muy duro, pero interesante”¹⁶.

En este capítulo se hace una presentación del SOJ a partir de los datos recolectados en campo, de datos encontrados en publicaciones periodísticas y de datos recolectados en la desactivada página web oficial del SOJ. Trataremos de estudiar los aspectos del SOJ que corresponde a la parte artística y pedagógica, con la finalidad de entender a qué tipo de enseñanza se aproxima y que tipo de orquesta promueve.

¹⁵ El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela se fundó en 1975 y hoy en día es el mayor sistema de orquestas a nivel mundial.

¹⁶ JURADO, S. Sergio Jurado: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

1.1 PARTICULARIDADES DEL SOJ

El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy se ubica en la ciudad de San Salvador de Jujuy, capital de la provincia de Jujuy – Argentina. Su fundación se dio en el año 2000, cuando el profesor y músico Sergio Jurado creó la Orquesta Infanto-Juvenil de Jujuy con el objetivo de impulsar el estudio de la música orquestal en la provincia, que, según sus palabras, era un “escenario totalmente desierto de música e instrumentos orquestales”¹⁷.

En el año 2006 cuando el SOJ comienza a conseguir visibilidad en la provincia, en los medios de comunicación e, inclusive, en el gobierno provincial, la orquesta pasa a ser parte del Programa de Orquestas Juveniles del Ministerio de Turismo y Cultura, el cual le brinda soporte en el inicio del trabajo en red. En el año 2009, debido al respaldo de José Antonio Abreu¹⁸ y a la formación de Jurado, la Orquesta Juvenil de Jujuy cambia de nombre a El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy y se convierte en la orquesta matriz de un Sistema de Orquestas que multiplica sus principios en la provincia.

El SOJ pasa a tener 23 grupos orquestales en cuatro localidades dentro de la provincia de Jujuy – Argentina: San Salvador de Jujuy, Purmamarca, Maimara y Palpala; y, según su página web oficial, el SOJ, hasta el 2016, contaba con “700 niños, adolescentes y jóvenes, cuyas edades oscilan entre los 4 y 18 años de edad”.¹⁹ Sin embargo, Jurado, en entrevista realizada en mayo del 2017, nos informó que con la reestructuración del gobierno, con el pedido que cada municipio se encargue de las orquestas de la ciudad, el Sistema de orquestas se desarticuló. Para Jurado eso representa un retroceso, pues, la red les había fortalecido. Lamenta que varias orquestas que se independizaron están desapareciendo o están parando ya sus actividades. Tres años atrás (2015), hablamos con Jurado, por primera vez en el Festival Iguazú en Concierto.

¹⁷ Disponible en: <<http://sistemadeorquestasdejujuy.com/>> Acceso en: 19 abr 2017.

¹⁸ Ibid

¹⁹ Ibid

1.1.1 Primer acercamiento al SOJ

En la semana del 25 al 30 de mayo del año 2015, en la provincia de Misiones-Argentina, acontecía la sexta edición del Festival Iguazú en Concierto. Según el material de divulgación del Festival, desde sus primeras ediciones, éste reúne a alrededor de 700 niños/as y jóvenes músicos y bailarines de varios países de los cinco continentes, en un mismo palco, participando de un concierto que constituye uno de los poquísimos eventos culturales de esta naturaleza en la región²⁰. Al revisar el cronograma de actividades, se apreciaban repertorios diversificados, que ofrecían al público local un espectáculo que, según sus hacedores, procuraba presentar “piezas musicales que van desde los clásicos, hasta los [repertorios] más representativos de sus culturas.”²¹

Asistimos al concierto del 26 de mayo del 2015, motivados, particularmente, por la presentación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy – SOJ, cuyo nombre asociamos inmediatamente con el movimiento orquestal mundialmente conocido como El Sistema. Este movimiento nos es familiar por haber pertenecido a la Orquesta Juvenil del Ecuador, que es el referente de El Sistema en el país de origen de la autora. Los que participamos alguna vez de una orquesta vinculada a El Sistema, sabemos, por lo menos de manera general, cuales son los principios que se pretenden transmitir y como se desenvuelven estas orquestas. Por esta razón fui cargada de algunas ideas preconcebidas sobre esta presentación.

Cuando la orquesta infantojuvenil del SOJ tomó el palco, comenzó el concierto con el cuarto movimiento de la Sinfonía N°4 de Tchaikovsky. La orquesta de estudiantes en la que se mezclaban niños, niñas y jóvenes instrumentistas, demostraba su cuidado con una correcta interpretación de este tipo de repertorio, que exige conocimientos de técnica y estilo, dejando al auditorio atento en una actitud de contemplación²². Sin embargo, terminando esta primera obra, la orquesta sorprendió a los que no la conocíamos

²⁰ Disponible en: <<http://www.iguazuconcierto.com/festival.html>> Acceso en: 18 de oct. 2017.

²¹ Ibid

²² La *contemplación*, significa para Hanslick (1854), que el oyente se deleita de la composición que está siendo interpretada. (HANSLICK, 1854)

continuando su presentación con un repertorio de música popular representativo de la cultura andina²³, como, por ejemplo, una selección de carnavalitos orquestados.

El cambio fue drástico. Y fue notable la preparación de la orquesta para hacer con que la segunda parte del concierto genere identificación por parte de los asistentes. Para ejecutar este repertorio, algunos músicos cambiaron sus instrumentos sinfónicos por instrumentos de la cultura tradicional: al performance se les agregaron bailarines que representaban a personajes típicos andinos y la interacción con el público cambió, los bailarines invitaron al público a acompañarlos en las danzas, el público acompañó el ritmo con las palmas y cantaron las melodías de los carnavalitos, creándose un ambiente festivo que terminó amenizando la separación entre el palco y el auditorio. Esta orquesta se encargó de la transición de un repertorio de música de concierto a un repertorio de música local. Así, los siguientes grupos que se presentaron en aquella noche del festival, interpretaron música popular²⁴.

La inclusión de este tipo de repertorio en el programa de concierto de la orquesta sinfónica puede tener distintos significados y genera modificaciones en otros aspectos de la orquesta, como la pedagogía adoptada, la instrumentación, los objetivos, el alcance social, la comunicación con el público, entre otros. El repertorio, elemento fundamental de la caracterización e identidad de una orquesta, en este caso, constituía un elemento

²³ Este término será desarrollado en el capítulo III.

²⁴El programa de concierto proponía la participación del Ballet del Instituto Superior de Artes del Teatro Colón con la presentación de "pas de deux", seguido de "Frédéric Copin – 7 Vals Chopiniana; la participación de la rusa Maria Anreeva que presentaría capiccio No13 y Capriccio No16 de Niccolò Paganini, seguido del Preludee ps. 23 No5 y culminaría con Memory de Andrey Lloyd Webber; la participación del Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Jujuy quienes interpretarían la Sinfonía No4 (IV mov.) de P. I. Tchaikovsky, seguido de Anata de Miraflores de Raúl Olarte, una selección de carnavalitos y culminaría con Sicus de Sacatripa. Para culminar el concierto la Watershed and Winad Marimba Band de Zimbabwe presentaría: Africa Unite de Keita S., Tina Simoobile de Soweto Gospel, Peneyra Africa de Lipina T. Mbube de Black Mambazo, Rudo Rakakwira Mawerw – Trad. Zimbabwe, Manhanga - Trad. Zimbabwe, Taireva – zvekukwata - Trad. Zimbabwe, Bile Bile - Trad. Zimbabwe, Cashe – Blessin Chimanga, Majaira Jkudya - Trad. Zimbabwe y, finalizaría con Ishe Komborerai Africa de E. Sontango.

singular y encantador (con todo lo que significa esta palabra) y una de las principales diferencias en relación al modelo²⁵ de El Sistema.

1.2 TIPOS DE REPERTORIO DEL SOJ

Sergio Jurado, en entrevista a esta investigación, afirmó que, en sus inicios, la orquesta buscó el repertorio según el gusto de los participantes, de los profesores e, inclusive, del público. Comenta que había un “gusto cultural” por la música andina y que existía mucha naturalidad cuando se interpretaba el repertorio popular²⁶. Sin embargo, observamos que su preocupación por el nivel académico, el cual, para él, “debía ser alto”, se relaciona directamente con la ejecución del repertorio de la música de concierto.:

Si hay una cosa que aprendimos en Venezuela es que el nivel académico tiene que ser alto, o sea, vos podés permitirte hacer lo otro [innovaciones en cuanto al repertorio] con solvencia. Es como que nadie, entre comillas, puede cuestionar en lo académico. Eso me parece que es muy interesante, una visión muy interesante. [...] Si no, evidentemente, la orquesta es cuestionada. Inevitable, ¿no? [...] la idea [de tocar el repertorio de música de concierto] es mostrar el trabajo que se hace, digamos, y que es la solvencia de todo en un nivel académico alto, de acuerdo, obviamente al material que se tiene en cada generación o en cada año y bueno, **que disfruten con alguna cuestión de repertorio que les guste a los chicos**. Eso me parece que es bárbaro. Es una combinación y en realidad es una revelación, una revolución, en cuanto a lo que sucede ¿no? Porque el público reacciona de una manera increíble. Hasta el más académico de los académicos se les mueve alguna fibra (JURADO, 2017, grifo nuestro)²⁷

Por lo tanto, por un lado, con el objetivo de alcanzar la excelencia musical y de formar músicos de alto nivel, el SOJ interpreta repertorio del canon orquestal y, por otro, para promover un ambiente “divertido”, incluye en el programa de concierto un repertorio de música popular “andina”.

²⁵ El propio material de divulgación de El Sistema lo denomina como modelo orquestal.

²⁶ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

²⁷ Ibid

1.2.1 Concepto de Orquesta Sinfónica

La orquesta sinfónica como hoy se la conoce se maneja con un repertorio consagrado, el cual fue consolidado, principalmente, entre finales del s. XVIII e inicios del XIX, al mismo tiempo que el gusto musical atravesaba transformaciones derivadas de los cambios sociales de la época. (WEBER, 2011). Weber, quien analiza las transformaciones del gusto musical a través de los programas de concierto²⁸ y documentos de finales del s. XVIII y de la primera mitad del s. XIX, concluye que el gusto fue normalizado por intelectuales del ámbito de la música, quienes le dieron predominio a lo que se conoce hoy como música clásica. El autor discurre sobre un movimiento de intelectuales de Inglaterra y Francia (y posteriormente en toda Europa), que creían en la existencia de una música absoluta²⁹, al que denomina 'Idealismo Musical'³⁰. Este movimiento surgió en reacción a la comercialización de la actividad de conciertos y ópera y se encargó de crear valores musicales considerados idealistas, es decir, reclamaban que la cultura musical se basara en una cultura a la que entendían como elevada. Concebían que la música 'seria'³¹ les elevaría a una dimensión trascendente, a la verdad y los alejaría del entretenimiento.

Justo en el inicio del siglo XIX, según Weber, se produce una diferenciación entre la música seria, música popular y música comercial, lo que llevaría a una división de la vida musical según el gusto y el repertorio. El autor asegura que, asociado a la revolución social (revolución francesa), se reordena la vida musical, en la que la música clásica se consolida como hegemónica frente a cualquier otro tipo de práctica musical, tanto en el

²⁸ Según William Weber, la planificación de un concierto es una especie de proceso político ya que está pensado en los gustos, deseos y necesidades de grupos diversos los cuales tienen que ser conciliados en un mismo espacio, esto está reflejado en los programas de concierto. (WEBER, 2011, p.115.)

²⁹ Término consagrado en la esfera de la Música, la cual rechaza cualquier función y/o contenido extramusical, pues, la música tendría estética propia y se basa en sí misma

³⁰ Weber manifiesta que el término "Idealismo musical fue usado por primera vez por David C. Large y William Weber en "Wagner, Wagnerism & Musical Idealism", en "Wagnerism in European Culture and Politics" (1984); también lo empleó Michel Broiles en 1992 (WEBER, 2011, p. 117)

³¹ Los términos "música seria" y "música menos seria" o "ligera" surgieron en el ámbito de separación de la vida musical de mediados del siglo XIX, cuando, con el surgimiento de los idealistas musicales se reforma la actividad de los conciertos, se genera una división del gusto y de los tipos de repertorios. Siendo que la música seria se refiere a la "música más elevada que la música de salón". (WEBER, 2011, p. 12) Música seria se igualaba a música absoluta, música culta, música de concierto.

pensamiento musical como en la pedagogía. En este reordenamiento predominó el ejemplo de la música de concierto de los siglos XVIII y XIX, que se volvió irrevocable hasta la actualidad.

En este período en que la música vivió transformaciones desde el punto de vista de su producción, distribución y recepción, se insertan los estudios de uno de los críticos más importantes de la estética de la música: Eduard Hanslick. En su obra “Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft”³² (1973), Hanslick comienza su argumento rechazando la corriente idea de que la finalidad de la música fuese causar efectos sobre los sentimientos de los oyentes; así mismo, de que tampoco serían los sentimientos el contenido de la música. Desafía así, a la teoría de los sentimientos (que en la época era predominante en el medio musical)³³. En el intento de crear una estética propia de la música y con el argumento de que la música es un arte autónomo, Hanslick (1973) desarrolla su tesis positiva. El autor afirma que la belleza de la música radica en los sonidos y en su combinación artística, a lo que llamó de ‘formas sonoras en movimiento’. La teoría de Hanslick (1973) tuvo repercusión en la estética de la música hasta la segunda mitad del siglo XX y en espacios específicos, la sigue teniendo.

Las obras que marcaron la historia de la música erudita europea, hasta hoy se insieren en la valorización de una estética de la música autónoma. Esa tesis nos ayuda a comprender como la orquesta principal del SOJ optó por darle importancia a la manutención del canon (consagrado en la separación de la vida musical, en música seria y música ligera). Por eso, aunque el SOJ integre un repertorio de música popular andina, sigue manteniendo el repertorio canónico para orquesta sinfónica. Cuando la orquesta interpreta este repertorio, denominado música de concierto, objetiva la excelencia musical. Este valor es fundamental en la ejecución de este tipo de repertorio. Además, para ello, se utilizan las prácticas sinfónicas regulares. No se vislumbran diferencias

³² Para este trabajo se utilizó la traducción en lengua portuguesa de Arthur Mourão “Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons” Lisboa. Ediciones 70, 1994.

³³ La teoría de los sentimientos afirmaba que el contenido intrínseco de la música generaba sentimientos y emociones. (DAHLHAUS, 1999)

significativas con una orquesta sinfónica de cualquier otra parte del mundo y, como sus voceros afirman, entre los objetivos está el de formar músicos que estén capacitados para tocar en orquestas en cualquier lado. Esto significa también poder ejecutar su mismo repertorio.

Por su vez, El Sistema, desde su versión original, da predominancia a la música de concierto. Verhagen, Panigada, y Morales narran la historia de la constitución de El Sistema y rescatan memorias sobre la creación de las orquestas sinfónicas infantiles que estaban siendo encaminadas a la profesionalización:

La década de los noventa es el período de fortalecimiento de una línea programática nacional dirigida a la promoción y desarrollo de las orquestas sinfónicas infantiles. A través de un riguroso proceso de selección nacional, guiado por distintos maestros de las primeras generaciones de El Sistema, nace la Orquesta Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela en 1994. Esta primera selección conformada por niños provenientes de agrupaciones infantiles de los distintos núcleos del país se reunía periódicamente para realizar jornadas de formación de manera colectiva e individual en la ciudad de Caracas, donde además de perfeccionar un repertorio sinfónico, realizaban trabajos de grupos de cámara a través de cuartetos, y otras agrupaciones instrumentales. Se pueden apreciar en los resultados de esta primera generación diversos logros, entre ellos la gira internacional realizada a Francia e Italia en 1998, dirigida por el maestro Giuseppe Sinopoli, y donde actuaron en salas como la del Conservatorio Verdi de Milán, el Teatro San Carlo de Nápoles, el Auditorio de la Academia Santa Cecilia de Roma, y en La Capilla Clementina de El Vaticano. El Maestro Piero Farulli, director fundador de la Scuola di Musica de Fiesole (Italia) expresó la brillantez de los niños de esa selección de las [sic] siguiente manera: “el **nivel de excelencia** de estos jóvenes es motivo de orgullo, no sólo musical, sino también humano. Italia fue orgullo de civilización musical, pero en estos momentos dejamos de serlo [...]. Esta orquesta representa el verdadero nuevo mundo” (Borzacchini, 2004, p. 114 apud VERHAGEN; PANIGADA; MORALES, 2016 p.37, grifo nuestro)

El repertorio sinfónico, los grupos de cámara y los cuartetos mencionados en esta reconstrucción de la historia de la creación de la primera orquesta nacional infantil, reafirman que desde el ámbito académico la búsqueda de la excelencia musical se da, realmente, a partir de la reproducción correcta del canon. Por otro lado, en la sección que describe a los tipos de agrupaciones de El Sistema encontrada en su página web oficial, la cual enlista a orquestas, bandas, ensambles, grupos de cámara y coros, se encuentra

un intento por expandir sus prácticas musicales, como podemos visualizar en el siguiente texto extraído del subtítulo “Agrupaciones” de la pestaña “Actividades Artísticas”³⁴:

El continuo reto de El Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela es ampliar el horizonte musical y artístico de su gran contingente de alumnos, músicos y profesores. Es por esto que se han diseñado nuevos contenidos, como son el Programa de Enseñanza de la Música Venezolana en todos sus géneros y vertientes (música popular, folclórica, llanera, afro-venezolana, oriental, zuliana y caribeña); el Programa de Música Urbana; el Programa de Jazz y el Programa de Música Latina y Caribeña, incluyendo el género de la salsa. El plan para desarrollar otros programas se puso en marcha con la creación de más de 15 núcleos pilotos y con la conformación de un cuerpo de profesores especializados en dichos géneros. La idea es que estos programas capten y canalicen el talento de los músicos, siempre tras el mismo **nivel de excelencia** de quienes interpretan la música sinfónica en las orquestas que forman parte de esta red musical venezolana.³⁵ (grifo nuestro)

La búsqueda por la excelencia musical, que se determina en el ámbito de la técnica instrumental, se refiere al fraseo, la correcta marcación de los acentos, el mantenimiento del ritmo y afinación, los destaques a la melodía, la limpieza en el sonido, la comunicación entre instrumentistas, la precisión de las articulaciones, entre otros, también es la meta asignada a la ejecución de los géneros musicales agregados a El Sistema. Si en sus inicios esta búsqueda se aplicaba únicamente a la música de concierto, en algún momento, no especificado en la página web oficial, se amplía a otros tipos de repertorio. En el mismo sitio web se explica que dicha diversificación también atinge a la enseñanza. Sin embargo, no se especifican los procesos de enseñanza vinculados a las músicas populares y se habla poquísimamente sobre la enseñanza del repertorio sinfónico.

De hecho, la orquesta sinfónica, configuración musical predominante de El Sistema, ejecuta repertorios del canon. En los programas de conciertos de las orquestas de El Sistema, cuando se toca música venezolana o latinoamericana en general, estas también se reconocen como pertenecientes al “canon local”, como las obras de compositores del nacionalismo musical, como Ginastera, Villa-lobos, Chávez, Márquez, entre otros, quienes usan la notación y reglas de la música de concierto.

³⁴ Disponible en: <http://fundamusical.org.ve/agrupaciones/#.WUig_WgrLIU>. Acceso en 02 mar 2017

³⁵ Ibid

Este mantenimiento del canon, tanto en El Sistema modelo, como en el SOJ, se conecta con la historia de las élites de América Latina, en cuyas reivindicaciones estuvo y está presente una necesidad de igualarse a las élites europeas. El querer demostrar que sus músicos son “tan buenos como ellos” también sugiere una necesidad de distinguirse de las camadas populares de sus países y de aproximarse a las élites escolarizadas europeas. Así mismo, la valorización dada a la orquesta sinfónica y el tipo de pedagogía se insieren en esta idea.

1.2.2 Virtuosismo, padrón de excelencia musical y misión artística

La excelencia musical³⁶ “es el primer objetivo del SOJ”, nos comenta Sergio Jurado en entrevista³⁷. Afirma, además, que en este mismo nivel de importancia procuran “generar buenas personas” y que “los chicos se diviertan”. En cuanto a estas prioridades del proyecto orquestal encontramos opiniones diferentes en otras voces –inclusive si comparado a las informaciones oficiales que circulaban en su desactivada página web– en la que se presenta al SOJ como un proyecto orquestal con la gran misión de incluir socioeconómicamente a niños, niñas y jóvenes de áreas de difícil acceso. Este tema será mejor desarrollado en el segundo capítulo de esta disertación³⁸. Se hace necesario destacar que la tendencia a pender del lado de lo que Jurado e informaciones encontradas en materias periodísticas y de divulgación del SOJ, denominan excelencia musical, o del lado de las funciones sociales de la orquesta se torna variable.

Como se mencionó en el apartado anterior, la excelencia musical está ligada a la elección y reproducción del canon de la música orquestal occidental, conservando y legitimando obras musicales específicas que se suman a la exaltación de estos repertorios. Esto nos da recursos para entender que el SOJ, aunque innove

³⁶ Se encuentran referencias hacia la excelencia académica, excelencia artística, excelencia musical usados como sinónimos. Sin embargo, en este trabajo precisaremos el uso a excelencia musical ya que es la más referencia más próxima de lo que se hace alusión.

³⁷ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

³⁸ Para profundizar, ir al Subtítulo que trata sobre la prerrogativa ética.

artísticamente con la incorporación de nuevos repertorios, se aferra al modelo de orquesta consagrado hasta la actualidad y que es mantenido por El Sistema. Tomando en cuenta que el SOJ se identifica como una orquesta sinfónica y, además, como perteneciente al modelo de El Sistema, consideramos que la manutención del repertorio, así como todo lo que conlleva tocar este repertorio como, por ejemplo, la enseñanza, permitiría al SOJ su comparación con las orquestas de El Sistema y de cualquier otra orquesta sinfónica en general.

Cuando Jurado habla de excelencia musical, menciona que la orquesta tiene el objetivo de estar bien sintonizada y afinada; y en los ensayos de la Orquesta Juvenil del SOJ que pudimos presenciar, vimos la apuración de detalles en la técnica de varios instrumentistas, ensayo de las dinámicas de la música y resoluciones de pasajes difíciles de la obra a través de ejercicios, por lo que hacemos una asociación de este objetivo con la noción de virtuosismo en música. La definición del virtuoso que se encuentra en el *Grove's Dictionary Of Music and Musicians* manifiesta que se trata de un performer habilidoso, un músico con la capacidad de perfeccionar sus habilidades técnicas y expresivas, es decir lo que en música se entiende por tocar con leveza, limpio, con mucha precisión de lo que está escrito en la partitura en cuanto a dinámica, movimiento, tiempo, acentuaciones, articulaciones y carácter de la música, todo esto con agilidad, al punto de distinguirse por ello en el medio musical de su época. En la historia de la música erudita músicos como Paganini y Liszt fueron reconocidos como virtuosos del violín y el piano, respectivamente (GROVE, 1980). El virtuosismo estuvo y aún se mantiene como valor presente en el campo de la música, lo que conlleva a la certeza de que un músico de alto nivel tendría como meta ser un virtuoso. Los destacados músicos de El Sistema, por ejemplo, son considerados virtuosos de nuestro tiempo, pues como performers con técnicas impecables, han recibido innúmeros reconocimientos a nivel mundial.

La orquesta sinfónica como un dispositivo³⁹ de ejecución de la música de concierto, exige la presencia de músicos capaces de descifrar e interpretar las

³⁹ La definición de dispositivo, según Agambem: "Generalizando posteriormente la ya amplísima clase de los dispositivos foucaultianos, llamaré literalmente de dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las

*particellas*⁴⁰ con alta precisión técnica⁴¹, por lo que la presencia de virtuosos en su plantilla incide en la calidad general de la misma. De modo que, el padrón de excelencia musical, pretendido por el SOJ, está extremadamente ligado a una educación musical que prioriza el perfeccionamiento técnico vinculado a la figura del virtuoso, para conseguir interpretaciones tanto individuales como grupales con la orquesta, de un tipo de repertorio que posee estas exigencias. Así, el repertorio sinfónico se posiciona como un organizador de los niveles técnicos de la orquesta y como el camino para llegar a la excelencia musical. Además, este repertorio sinfónico canónico se posiciona como obligatorio llegando a ser utilizado como pieza de contraste⁴².

En su experiencia de capacitación en El Sistema, Sergio Jurado (2017) menciona que la metodología de enseñanza musical utilizada gira en torno a lo que denominan de “Secuencial Repertorial”, en la que los repertorios son organizados de tal manera que se clasifican según las dificultades técnicas que pueden ofrecer para atender a las necesidades y objetivos de las orquestas. Así, los participantes estudian un repertorio

conductas, las opiniones y los discursos seres vivientes. No sólo, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, las confesiones, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder y en un cierto sentido evidente, pero también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos móviles y, por qué no, el lenguaje mismo, que tal vez el más antiguo de los dispositivos, en que hay miles y miles de años un primate, probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían, tuvo la inconsciencia de dejarse capturar. En el original: “Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivientes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fabricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que e talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar.” (AGAMBEM, 2005, P.13)

⁴⁰ Particellas son las partituras individuales de los músicos, por su vez, la partitura o score es usado por el director de la orquesta y en esta están escritas las partes de todos los instrumentos.

⁴¹ Con esto me refiero a la afinación, limpieza, manutención del tiempo, ensamble con la orquesta y todo lo específico de instrumento, como por ejemplo en la flauta travesa: una buena administración del aire para realizar una correcta respiración, lo que conlleva al fraseo, limpieza en el pasaje de una nota a otra (agilidad de dedos), buena articulación (agilidad de la lengua), entre otros.

⁴² Pieza de contraste se refiere a la obra completa o pieza que todos los músicos tocan, por ejemplo, en una audición para que los candidatos puedan ser contrastados. En este sentido el repertorio canónico así puede ser observado.

específico y progresivo para ir venciendo los obstáculos a nivel técnico y de expresión.

Jurado manifiesta:

Creo que no se diferencia con otras orquestas del mundo, la Simón Bolívar. Es una orquesta de primer nivel, a nivel mundial, como la de New York, Chicago ¿Qué se yo? [inaudible], Moscú... O sea, hay un mismo nivel, un nivel alto. Pero **nadie tiene una orquesta infantil que tiene Venezuela.** [...] esa es la gran diferencia y con resultado. Yo tengo claro lo del secuencial. [...] Lo que sí me parece que depende de tu objetivo personal, si vas a perder tiempo o no. O sea, perder en el buen sentido, vos podés disfrutar muchísimo muchas obras, pero no es una obra que te genere un objetivo para escalar un poquito más alto la próxima obra. Entonces depende mucho del que esté a cargo, digamos, del nivel académico, ya sea el director artístico o el director musical, pero me parece que eso está buenísimo.⁴³ (grifo nuestro)

Cuando Jurado se refiere a la Orquesta Sinfónica Infantil de Venezuela, se pregunta con sorpresa “¿Por qué ellos tienen niños de siete/ocho años tocando obras profesionales?” Lo que le parece ser gran diferencial del El Sistema en Venezuela y que no ocurre en ninguna parte del mundo. Sin embargo, la sorpresa de Jurado, así como su comparación entre la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y las orquestas más renombradas del mundo, las pone en el mismo nivel. Cuando Jurado explica que usa la metodología de la Secuencia Repertorial, con la que busca subir el nivel musical, también coloca a su orquesta como comparable con cualquier otra. Este interés por la búsqueda de excelencia, ligada al repertorio canónico de la orquesta sinfónica es también perceptible en la siguiente anécdota, narrada por Jurado:

En el año 2012, nos presentamos en el Luna Park que es un escenario muy grande acá, en Argentina, en Buenos Aires, donde fuimos con una orquesta de ciento ochenta músicos y, bueno, me acuerdo que **tocamos la Novena Sinfonía de Dvořák** y [...] nos fue muy bien. [...] **ahí nos declararon como la mejor orquesta del país.** [...] para nosotros en ese momento era como un título, después nos dimos cuenta que no era un título [risas] porque empezaron a llover llamadas de todos lados para poder intercambiar, que requerían a la orquesta. Me acuerdo haber recibido uno [sic] de Brasil, de México, de Italia, Rusia, que querían intercambios o recibirle a la orquesta. O sea, es como que de repente de estar en un lugar tan pequeño, podés estar en cualquier lugar.⁴⁴ (grifo nuestro)

⁴³ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

⁴⁴ Ibid.

Jurado resalta que en este concierto tocaron una de las obras más emblemáticas del repertorio del canon sinfónico, la Novena Sinfonía de Dvořák, para justificar el virtuosismo de esta orquesta. Le atribuye a esta obra la excelencia musical de la orquesta, así como la notoriedad de ésta en la época. Así mismo, ocurre en la divulgación de El Sistema, donde se vincula tipo de repertorio con la excelencia. En el siguiente ejemplo de la narrativa sobre la trayectoria de “la joven violinista” Gabriela Lara, solista del Concierto para Violín en Mi menor del Mendelssohn de la temporada de conciertos 2016-2017 de la Orquesta Sinfónica de Caracas leemos:

“Este concierto es muy especial porque me permite **mostrar mi habilidad con el instrumento y expresar mis sentimientos**”, comentó Lara, quien **desde los 7 años estudia el violín y debutó como solista en el 2013** acompañada de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, bajo la dirección de Gustavo Dudamel. Otras de las obras que ha interpretado esta violinista son el **Concierto para violín N°1 de Max Bruch**, el **Concierto para violín de Tchaikovsky**, y el Segundo concierto para violín de **Prokófiev**, que también son parte fundamental del desarrollo de su carrera como solista. (CANELONES,2016, grifo nuestro)

Tanto en el comentario de la solista, como en la forma de narrar su trayectoria, es destacada su habilidad técnica en el instrumento, su corta edad y las obras ejecutadas para justificar su virtuosismo. Sin embargo, autores como Mario de Andrade advierten una “desvalorización de la obra de arte” en pro del “malabarismo”⁴⁵ que se evidencia en la función de la música, es decir, cuando se es virtuoso por razones externas y no por el valor de la propia pieza.

El Programa Nacional de Formación Orquestal y Coral, que en la página web oficial es actualmente denominado como “Programa de Formación Académica para Jóvenes Docentes y Directores” constituye la escuela de música de El Sistema. En éste se incluyen las academias de música y conservatorios creados por El Sistema, y otros ya

⁴⁵ Mario de Andrade en el “Diccionario musical brasileiro” desarrolla el término “virtuose”, diferente de “virtuoso”, como aquel intérprete que “hace olvidar el genio creador y deseduca al público”. COLI, J. Música Final: Mario de Andrade e sua coluna jornalística mundo musical (Campinas, SP: Unicamp, 1998).

existentes⁴⁶, el programa direccionado a la formación profesional especializada de sus participantes, además de los módulos y núcleos⁴⁷ (sin fines de profesionalización).

Según el texto descriptivo encontrado en su página web oficial, el Programa de Formación Académica para Jóvenes Docentes y Directores es el modelo del cual se desprendieron los demás programas de El Sistema y es a través de éste que se han formado los músicos más reconocidos de El Sistema⁴⁸, a los cuales se los conoce especialmente por su virtuosismo musical a temprana edad.

En este mismo sentido citamos un texto que noticia el inicio de la temporada de conciertos 2016-2017 de la Orquesta Sinfónica de Caracas:

Bajo la batuta del maestro Dietrich Paredes, la Orquesta Sinfónica de Caracas abrirá su temporada de conciertos este viernes, 30 de septiembre, [2016] a las 4:00pm, en la Sala Simón Bolívar del Centro Nacional de Acción Social por la Música. Como parte del repertorio sonará el Concierto para violín y orquesta en Mi menor del compositor alemán Félix Mendelssohn, [...] Consta de tres movimientos un allegro molto appassionato [...] un andante, [...] y finaliza con un allegretto non-troppo – allegro molto vivace. Por último, sonará la Sinfonía N°

⁴⁶ Según Verhagen, Panigada y Morales: “con la creación de la Academia Latinoamericana de Violín en 1991 se establecen otros espacios similares de formación de alto nivel que integra al movimiento musical juvenil venezolano, bajo los ideales de excelencia académica establecidos por El Sistema, en distintas áreas instrumentales y vocales. En estas Academias se formaron instrumentistas del nivel de Gustavo Dudamel como violinista, Edicson Ruiz en el contrabajo y actual miembro de la Filarmónica de Berlín, y Francisco Flores en la trompeta, artista exclusivo de la compañía discográfica Deutsche Grammophon.” (VERHAGEN; PANIGADA; MORALES, 2016, p. 36)

⁴⁷ Los módulos y los núcleos son las sedes de El Sistema que se encuentran distribuidos en el territorio nacional. Estos tienen algunas diferencias, las cuales serán mejor abordadas en el apartado que elabora la discusión sobre enseñanza.

⁴⁸ En algunos casos reconocidos internacionalmente como es el caso del violinista y, actualmente, Director Musical y Artístico de la Filarmónica de Los Ángeles y Director de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo-Suecia, Gustavo Dudamel. En la página web oficial de Gustavo Dudamel en donde se describe su biografía se afirma que “es uno de los directores más condecorados de su generación” Recibió el premio *Americas Society Cultural Achievement Award* en 2016, y, en 2014, el premio Leonard Bernstein a la Trayectoria por la Elevación de Música en la Sociedad otorgado por el Longy School. Fue nombrado Músico del Año 2013 por Musical America, uno de los honores más prestigiosos en la industria de la música clásica; y en mayo de ese mismo año fue incluido en el Salón de la Fama de Gramophone. En octubre de 2011 fue nombrado Artista del Año Gramophone, y en mayo del mismo año fue introducido a la Real Academia Sueca de Música a raíz de sus “eminentes méritos en el arte musical.” El año anterior, recibió el Premio Eugene McDermott en las Artes otorgado por MIT. Dudamel también fue otorgado el título de Chevalier Dans l’Ordre des Arts et des Lettres en París en 2009, y recibió un doctorado honorario de la Universidad Centrooccidental Alvarado Lisandro en su ciudad natal, Barquisimeto. En 2008, la Orquesta Juvenil Simón Bolívar fue galardonada con el prestigioso premio Príncipe de Asturias en las Artes que se otorga anualmente en España. Asimismo, Dudamel recibió, junto con su mentor José Antonio Abreu, el Premio Q de la Universidad de Harvard por su extraordinaria labor humanitaria y servicio a los niños.” Disponible en: <<http://gustavodudamel.com/ve-es/biografia>>. Acceso en 24 may 2017

2 Re Mayor de la Ludwig van Beethoven, una pieza a la que el compositor logra darle un carácter brillante y juguetón. Cada uno de sus movimientos resulta divertido, a pesar de la profunda tristeza que sentía en ese momento el músico alemán, por enfrentar los primeros síntomas de sordera. (CANELONES,2016)

El concierto abarca dos obras de dos compositores del repertorio canónico para orquesta, Mendelssohn y Beethoven, las cuales son narradas por María Teresa Canelones de Prensa FundaMusical Bolívar de una manera didáctica, pareciéndose a las 'notas al programa', pues, se dan datos de las obras y en el caso de Beethoven, biográficos. Se difunden informaciones que son del dominio de los que nos encontramos en el campo de la Música hacia un público más amplio. En resumen, son necesarios virtuosos para ejecutar ese repertorio canónico sinfónico y para ser comparados a las mejores orquestas del mundo, aunque se trate de una orquesta de niños y jóvenes. La idea del papel del virtuoso en estos proyectos se restringe a una ejecución impecable de las obras y no se aclara la función del virtuosismo dentro de las obras específicamente.

La misión artística de las orquestas, tanto del Sistema cuanto del SOJ, se encuentra bajo el gran objetivo de alcanzar una excelencia musical ligada exclusivamente a la ejecución del repertorio sinfónico canónico, así como se ejemplifica en la cita que anuncia el concierto de la Orquesta Sinfónica de Caracas.

El SOJ también se apega a la idea de que únicamente el repertorio sinfónico canónico es el camino para llegar a la excelencia musical. Sin embargo, en sus conciertos, se incluye un repertorio tradicional de la "cultura andina", aunque con otros objetivos. Así que, mismo con el interés de agregar otros repertorios al darles a éstos otra función, termina reforzando la hegemonía del repertorio sinfónico canónico.

1.2.3 Comunicación del repertorio con la música tradicional vinculada a la cultura popular.

[...] la oferta de repertorio no se ha hecho más calificada, sino que se ha banalizado, en la **repetición infinita de los mismos lugares comunes**, de lo más transitado del pasado ajeno, cerrándose casi por completo a la afirmación del siglo XX y lo que va del XXI, que es lo menos que podía haberse hecho. Y aparece otro aspecto de la banalización, la que surge del populismo: se está "favoreciendo a la vez la superación de la dicotomía música popular-música académica, al involucrar a ambas en los repertorios de los conciertos semanales

(...)”. [...] La música popular, se dice, “se está enriqueciendo con la posibilidad de ser orquestada”⁴⁹. (AHARONIÁN, 2006, p.33, grifo nuestro)

El musicólogo, compositor y educador uruguayo Coriún Aharonián, que elaboró una dura crítica del modelo orquestal promovido por El Sistema⁵⁰, demuestra su preocupación, principalmente, en cuanto al repertorio adoptado por sus orquestas, al que considera problemático desde varios ángulos. Por un lado, lo acusa de eurocéntrico, por legitimarse como el repertorio hegemónico de las prácticas sinfónicas. Además, para Aharonián, este repertorio sería también anacrónico, pues como se explicó anteriormente, este canon conserva obras llamadas clásicas de siglos pasados y que no se relacionan a las culturas actuales. Como compositor contemporáneo, a Aharonián le afecta también porque no hay apertura para que se toquen sus obras.

Como se explicó anteriormente, el repertorio es un eje transversal en El Sistema y sus herederos y no solamente se muestra en el ‘producto final’ (concierto), sino que está organizado de manera a adaptarse en los distintos niveles académicos, afectando así a la pedagogía, el performance y el estilo de la orquesta. En el caso del SOJ, al mismo

⁴⁹ Aharonián está haciendo un análisis crítico, a partir de un informe de El Sistema presentado en el mismo volumen del FLADEM. Lo que el musicólogo cita son textos extraídos de dicho informe.

⁵⁰ Coriún Aharonián, Montevideo 4 de agosto de 1940 - 8 de octubre de 2017. Inició sus estudios musicales a los 5 años de edad y a los 15 se inclinó a los estudios de dirección orquestal. Se destacó como compositor, educador y pensador de la música latinoamericana. Así, “llegó a ser tempranamente, en 1966, cofundador del Núcleo Música Nueva, al año siguiente fue nombrado secretario de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC), de 1985 a 1989 fue miembro del Consejo Presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y fue director honorario del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.” (CORREA; ARANCIBIA 2017, p.131). Consolidando su formación tanto en Uruguay como en Am. Latino, Coriún, con una postura política e ideológica que se posicionaba en torno al colonialismo, se preocupó por plasmar sus reflexiones libros como: “Héctor Tosar, compositor uruguayo (1991), Conversaciones sobre música, cultura e identidad (1992), Introducción a la música (2002), Músicas populares del Uruguay (2007) y Hacer música en América Latina (2012).” (CORREA; ARANCIBIA, 2017, p.131) así también en artículos que según Correa (2017) en la Revista Musical Chilena figuran por lo menos trece colaboraciones entre 1968 y 2009. En su actividad como compositor, sus obras han sido ejecutadas en más de 30 países (CORREA: ARANCIBIA, 2017). “Posee un extenso catálogo que contempla música de cámara para instrumentos solos, conjuntos instrumentales diversos, música electrónica y música para teatro y cine. Asimismo, posee arreglos de música popular para grabaciones de piezas de Daniel Viglietti, de Los Olimareños y otros. Se sostiene que la obra de Coriún tiene connotaciones ético-sociales, que nacen de su postura política, al igual que de su búsqueda de una identidad latinoamericana que se esconde tras la influencia de la música europea. Sin embargo, esto no impidió que el compositor aprovechara los avances tecnológicos del discurso musical logrado en el viejo continente.” (CORREA; ARANCIBIA, 2017, p.131). La muerte de Aharonián fue grandemente divulgada a través de comunicados periodísticos y fue homenajeada por importantes asociaciones vinculadas a la vida musical, como por ejemplo en el portales del Foro Latinoamericano de Educación Musical – FLADEM disponible en: <http://www.fladem.info/whats_new_3.html> accesado en: 09 may 2017.

tiempo en que sigue las tendencias mundializadas del movimiento de El Sistema, al interpretar obras orquestales del canon de la música europea, también incorpora a su repertorio piezas vinculadas a una idea de música tradicional andina que, en el momento del performance, son conciliadas. Una innovación poquísimo común en el contexto de la orquesta sinfónica, por lo que terminan haciendo una división del programa de concierto, de alguna manera, un poco abrupta, pues, se cambia toda la ambientación, la predisposición de los músicos y del público. Cuando vemos una orquestación del repertorio tradicional andino nos preguntamos su motivación.

El término “Andino” debe ser entendido como un concepto con “sesgo histórico”, como lo afirma el antropólogo, Juan Ossio (2011). Con esta idea, el estudioso se refiere a la herencia cultural que los pobladores precolombinos de América del Sur, Incas, dejaron en la región en la que se asentaron (OSSIO, 2011) y que han logrado sobrevivir al reordenamiento colonial y al seguido reordenamiento republicano. Sin embargo, estudios apuntan que lo que hoy llamamos de música andina se ha conformado sobre sucesivas construcciones exógenas al ‘mundo andino’⁵¹ que, a través de los auges por los que pasó este género han ido sustituyendo a los sujetos y prácticas que representa. (GONZÁLEZ, 2012, p.176). Es decir, la sonoridad que hoy en día conocemos como andina no es propia únicamente de la herencia inca. González, quien hace una revisión histórica del concepto Música Andina en el artículo académico “Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada”, manifiesta que a fines de los años cincuenta, en Argentina, fue indispensable la industria musical para la internacionalización de la música andina, pues tuvo una voz determinante en la construcción sonora de la misma. Los grupos de folclor argentino, según Gonzáles, no eran propiamente andinos, sin embargo, internacionalizaron su interpretación del “estilo” andino, logrando que los nacientes grupos bolivianos y chilenos siguieran la tendencia. De esta manera también se conformó la instrumentación e indumentaria que en la actualidad están consagradas en el repertorio andino. Sin embargo, hacen ya más de 60

⁵¹ En el entendimiento de Ossio, la región andina o mundo andino sería el territorio en donde el imperio Inca se acentó, que va desde el sur de Colombia toma Ecuador, Perú, Bolivia la mitad norte de Chile, hasta el norte de Argentina.

años de estas “reinterpretaciones” de la música andina, y su sonoridad se viene manteniendo a través del tiempo sin mudanzas significativas. Así también se ha mantenido todo el simbolismo alrededor de la interpretación de este repertorio. A final de cuentas, según González, podríamos hablar de una música andina construida en el boom de los años '50 (GONZÁLEZ, 2012).⁵²

Cuando interpreta este repertorio, El SOJ cambia su performance. Los participantes de la orquesta sustituyen sus instrumentos sinfónicos por zampoñas, bombos, quenás, entre otros instrumentos tradicionales de los Andes. Además, incluyen bailarines que utilizan trajes típicos de la región y representan a personajes de la cultura andina dándose una interacción más informal con el público, como lo habíamos explicado en la descripción de nuestro primer acercamiento al SOJ. Creemos que, actuando así, el SOJ intenta comunicarse con la música tradicional vinculada a la cultura popular.

Por el lado de El Sistema, en su página web, se describe el intento de abarcar un repertorio serio/lírico y popular sumado a la creación de agrupaciones destinadas al folclore, ritmos caribeños, jazz, entre otros. Sin embargo, creemos que la elección de un repertorio erudito occidental por parte de las orquestas termina desvaneciendo el intento por diversificar las prácticas musicales. Esto, a su vez, conlleva a una deficiente relación con músicas tradicionales vinculadas a la cultura popular. En este sentido, el repertorio predominante de El Sistema está más próximo al institucionalizado en los conservatorios de música y al interpretado por las orquestas profesionales a nivel mundial. Eso contribuye al mantenimiento de estructuras coloniales, como lo explica Geoffrey Baker (2016), estudioso de El Sistema:

Sin embargo, este no es más que un modelo [El Sistema], y uno colonial, que fija la música europea (y su notación) y sus procesos más altos pedagógicos en una jerarquía encima expresiones musicales y enfoques instruccionales de muchas otras ricas tradiciones. ¿Debería continuarse un modelo en el siglo XXI, en una época de reconsideración postcolonial y democrática de las culturas y sus

⁵² Este texto con pequeñas modificaciones ha sido publicado en la comunicación de investigación del XXVII Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, con el título “Identidad y memoria: Sistema de orquestas infantiles y juveniles de Jujuy”, en agosto del 2017. Disponible en: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4757/1621>> Acceso en: 11 dic. 2017. Este tema será mejor profundizado en el capítulo III.

perspectivas? ". (...) El objeto de mi crítica, como la de Campbell, no a es la música clásica per se sino las instituciones, las pedagogías y las prácticas que la median. Los valores éticos fomentados por las instituciones de educación musical pueden ser bastante diferentes de los que informan la música en sí. (BAKER, 2016, p.12-13, traducción nuestra)⁵³

Por otro lado, el SOJ tuvo la preocupación y hace el intento de usar la música tradicional como parte de su repertorio, de una manera que tiende a valorizar lo tradicional.

1.3 LA ENSEÑANZA EN EL SOJ

El SOJ, como su modelo inspirador, El Sistema, toma a la orquesta como punto de partida para su proyecto educativo. El objetivo mayor de este proyecto es la orquesta sinfónica. En este proyecto orquestal, los participantes reciben una formación musical desde los niveles iniciales, hasta la formación profesional a los participantes que han decidido optar por la carrera de instrumentistas. La creación de la orquesta no es el punto de llegada, sino el punto de partida en donde la enseñanza musical se establece. Si la visualizásemos como una pirámide, la orquesta se presentaría como la base y no la cúspide. Para entender un poco más este proyecto, en primer lugar, juzgamos necesario entender el contexto histórico de la creación de la orquesta sinfónica. En seguida, veremos como la orquesta sinfónica se corresponde con un tipo de enseñanza conservatorista de los repertorios ejecutados.

⁵³ En el original: "Yet this is but one model [El Sistema], and a colonial one at that, which fixes European music (and its staff notation) and its pedagogical processes highest in a hierarchy atop the musical expressions and instructional approaches of so many other rich traditions. Should such a model be continued in the twenty-first century, in a time of post-colonial and democratic reconsiderations of cultures and their perspectives?". (...) The object of my critique, like Campbell's, is not classical music per se but rather the institutions, pedagogies, and practices that mediate it. The ethical values fostered by music education institutions may be quite different from those informing the music itself." (BAKER, 2016, p. 12-13)

1.3.1 Valoración de las Prácticas Sinfónicas

Carter y Levi (2003) afirman que el inicio de la orquesta y del repertorio sinfónico están estrechamente ligados a la música operística, la cual fue el repertorio más “móvil”⁵⁴ de los siglos XVII, XVIII e quizás de los inicios del siglo XIX. Debido a esto, el compositor se tenía que acoplar a la idea de escribir para un grupo de instrumentistas estándar. Dicha estandarización (apoyada por la difusión de la música impresa) es relevante en la construcción de recursos musicales y en la expectativa de una interpretación razonable aún con las adaptaciones necesarias dadas por las situaciones locales. Según los autores, existe una resistencia por parte de la historiografía de la música en aceptar estos antecedentes de la ópera, en el intento de desvincularse de los prejuicios que la rodeaban, como su caracterización como música comercial⁵⁵. Eso lleva a narrar la historia de la orquesta con sus inicios en finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. No obstante, el término orquesta como referente a un “cuerpo de instrumentistas”, fue usado en Italia y Francia por los años de 1670s, ya en Alemania e Inglaterra se usó solamente en el primer cuarto del siglo XIX.

Antes de 1800, las orquestas eran una especie de “house ensembles” <ensambles de la casa>, lo que quiere decir que pertenecían a un patrón noble, a la iglesia o al teatro. Su repertorio era variable ya que dependían de los gustos e intereses de las “casas” (CARTER; LEVI, 2003, p. 13). Sólo en la mitad del s. XVIII, según el análisis de los autores, se detecta a la orquesta como “un solo cuerpo virtuoso”, o sea, emerge la orquesta como una institución independiente, un cuerpo profesional permanente. Debido a esto, ciertas formas de escrita como la de los ‘conciertos’ pudieron ser desarrolladas.

⁵⁴ Los autores se refieren a móvil para expresar que este tipo de repertorio era presentado en distintos lugares y por distintos músicos.

⁵⁵ Los autores afirman inclusive, que “una de las explicaciones para que la prominencia de la ópera continuase se debe a las oportunidades comerciales que se les daba a los compositores. Muchos compositores podían experimentar más creativamente con la sonoridad orquestal en el teatro que en la sala de conciertos.” (CARTER; LEVI, 2003, p.9, traducción nuestra).

Compositores como Mozart y Haydn marcaron con sus obras el momento en el que la sinfonía se convierte en un “alto arte”⁵⁶

Después de 1800 se inició el desplazamiento de la concurrencia en las actividades orquestales de un ámbito privado hacia un ámbito público, lo cual integró a las camadas sociales medias en el desarrollo del arte sinfónico. Otras mudanzas fueron la ampliación de las orquestas o la adición de vientos maderas, vientos metales y percusión que fueron moldando la estructura y organización del grupo. Los autores comentan que la figura del director también fue constituyéndose y constituyendo a la orquesta, pues en un principio un instrumentista, generalmente el tecladista de bajo continuo, era el encargado de la dirección. (CARTER; LEVI, 2003, p. 16) La dirección pasó a ser una responsabilidad de los compositores y finalmente pasó a intérprete de las obras, capaz de utilizar a la orquesta con autonomía y como un vehículo para mostrar su propio virtuosismo⁵⁷.

A lo largo del siglo XIX, los contextos sociales y los lugares en los que la orquesta se desenvuelve se fueron diversificando. Sin, embargo se iniciaron los caminos hacia una mayor estandarización en la mayoría de países europeos debido, principalmente, a la desprivatización de las orquestas, a la mayor circulación de los repertorios para éstas y por los valores idealistas que giraban en torno de los clásicos. Inclusive, a finales de 1820, la Conciert Spirituel (serie de conciertos vienesa) estableció el primer repertorio orquestal organizado con obras clásicas. (WEBER, 2011). Weber (2011) además menciona que la Philharmonic Society de Londres (1813) y la Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música) de Viena (1814) establecieron un nuevo conjunto de principios idealistas para las organizaciones musicales, también en torno de los clásicos. La estandarización del tamaño, inclusive, manifiestan los autores, se dio especialmente después de la fundación de orquestas mayores e independientes como la Berlin Philharmonic Orchestra y la Boston Symphony Orchestra. Carter y Levi (2003) explican que a diferencia de las orquestas de los períodos Clásico y Barroco, la orquesta moderna tocaba estrictamente en los grandes centros musicales y en las cortes provinciales y que

⁵⁶ Una de las denominaciones de la música seria, de concierto, autónoma.

⁵⁷ Véase a partir de la página numero 2 el tema del virtuosismo.

con el crecimiento económico se dio el establecimiento de “sociedades orquestales” en las nuevas ciudades industrializadas. Si en estos países europeos el desarrollo de la orquesta parece haber estado vinculado a necesidades de orden artística, en América, las primeras orquestas, fundadas a mediados del siglo XIX, estuvieron vinculados a otras necesidades e intereses. Según Carter y Levi:

El torrente de migrantes europeos a las grandes ciudades en los Estados Unidos proveyó de un background cultural para la formación de la New York Philharmonic Society en 1842 y la Boston Synphony Orchestra en 1881. En todos estos casos la creación de una nueva orquesta se convierte en materia de orgullo cívico e, inclusive, obligación. Es un caso no solo de demostración de las artes, pero es también de la noción de que artes sirven para una función civilizatoria.⁵⁸ (CARTER; LEVI, 2003, p.8, traducción nuestra)

Los mecanismos creados con la finalidad de civilizar a las poblaciones colonizadas se desdoblaban de los principios iluministas. En este sentido, la Música poseía un carácter civilizatorio que era utilizado como medio de evangelización de los nativos, utilizándose de la música de las iglesias europeas. De hecho, los primeros a enseñar música a los nativos del nuevo mundo eran maestros de capilla⁵⁹ (MONROY, 2006)

Algunos autores vinculan el actual movimiento orquestal encabezado por El Sistema con este objetivo civilizatorio. Joefrey Baker⁶⁰, por ejemplo, hace la siguiente crítica hacia la manutención de las orquestas en América Latina actualmente:

[...] este [orquesta] no es más que un modelo, y uno colonial, que fija la música europea (y su notación del personal) y sus procesos pedagógicos más elevados en una jerarquía sobre las expresiones musicales y enfoques instruccionales de tantas otras tradiciones ricas. ¿Debería continuar ese modelo en el siglo XXI, en

⁵⁸ [...] “the flood of European immigrants to the larger cities in the United States provided the cultural backdrop to the formation of the New York Philharmonic Society in 1842 and the Boston Symphony Orchestra in 1881. In all these examples, the creation of a new orchestra becomes a matter of civic pride and even obligation. It is a case not just of the demonstration of the arts, but also of the notion that the arts serve a civilising [sic] function. (CARTER; LEVI, 2003, p.8)

⁵⁹ Director de cantantes e instrumentistas de la música sacra europea del renacimiento.

⁶⁰ Baker es docente de Música y director del Institute of Musical Research de la Royal Holloway University of London. Se especializó en música Latino Americana y ha publicado sobre el Perú colonial. Baker también trabaja sobre la música popular Latinoamericana con un interés particular en música contemporánea urbana, especialmente en Cuba. Más recientemente, su investigación se foca en aprendizaje musical infantil y educación musical en Cuba y Venezuela. El académico realizó un trabajo de campo en Venezuela en donde investigó en el programa de educación musical El Sistema. Disponible en: <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/geoff-baker_dc9cc309-5ed3-4444-a0a6-aa79508019f5.html> Acceso en: 07 dic. 2017

un tiempo de reconsideraciones postcoloniales y democráticas de las culturas y sus perspectivas?⁶¹ (BAKER, 2016, p. 12, traducción nuestra)

Baker (2016), así también Aharonián (2004), consideran que la manutención y la creación de instituciones musicales que valorizan las pedagogías y las prácticas vinculadas a la música de concierto trasmite valores civilizatorios y mantienen estructuras coloniales. Estos autores han abordado al modelo de El Sistema de manera crítica y han iniciado discusiones sobre los significados de ese mantenimiento de la orquesta sinfónica⁶².

En relación al SOJ, Jurado, su director, explica que este proyecto partió desde un principio con el objetivo de crear una orquesta sinfónica. Manifiesta que la fundación de la primera orquesta se debió a su trayectoria⁶³ como músico sinfónico, pues es clarinetista. Comenta, además, que ya tenía conocimiento de lo que ocurría en Venezuela, en El Sistema. Sin embargo, la valorización de la orquesta sinfónica por parte del SOJ, de alguna manera, sufre una transformación cuando se hacen modificaciones

⁶¹ “Yet this is but one model, and a colonial one at that, which fixes European music (and its staff notation) and its pedagogical processes highest in a hierarchy atop the musical expressions and instructional approaches of so many other rich traditions. Should such a model be continued in the twenty-first century, in a time of post-colonial and democratic reconsiderations of cultures and their perspectives?” (BAKER, 2016, p. 12).

⁶² Sin embargo, El Sistema en la actualidad, ha inaugurado otras varias agrupaciones musicales tanto para la presentación de la música de concierto, como para la presentación de géneros populares y tradicionales⁶². Considerando el proceso de expansión de El Sistema, notamos que estas inclusiones se han conseguido en el transcurso de los últimos 15 años y que son menos representativas de lo que se entiende por El Sistema. Datos de El Sistema afirman que sus actividades musicales estuvieron más concentradas en la formación musical de la orquesta sinfónica, por lo menos hasta hace unos quince años, como se advierte en el Discurso Premio Nobel Alternativo del año 2001 proferido por el fundador de El Sistema, José Antonio Abreu y que se encuentra disponible en la reseña histórica de la página web oficial: “El sistema nacional de orquestas preescolares, infantiles y juveniles está contribuyendo en gran medida a construir, en el espacio público, una imagen del músico venezolano exitosa, una carrera profesional como posibilidad, con estatus y reconocimiento social; un modelo y oportunidad a seguir para las juventudes venezolanas”. Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/historia/#.WUi46GgrLIU>>. Acceso en: 02 mar 2017.

⁶³ “Fui becado para estudiar en Argentina, clases particulares con el solista de la Sinfónica Nacional. Después tuve la oportunidad de estudiar con Mariano Furalloni que también era el ex solista de la Sinfónica Nacional. Un músico talentosísimo. Reconocido por el Quinteto Mozarteum que viajó por todo el mundo representando Argentina [...] Y fue como tocar el cielo con las manos, llegar a ser su alumno. [...] Bueno, empecé a trabajar en Buenos Aires, a tocar en orquestas, Sinfónica Nacional, Orquesta de Avellaneda. Después decidí hacer la carrera académica en la Universidad Nacional de Lanús, después por motivos muy personales [...] decidí volver a Jujuy. [...] Había ganado una beca del Mozarteum argentino, donde también sumaba créditos para poder estudiar. Cuando decidí volver [...] ya estaba incipiente el proyecto de Lugano [uno de los primeros proyectos orquestales con funciones sociales], proyecto ZAP [...], Zona de Acción Solidaria.” En el ‘99 [...].”

tanto en los programas de concierto como en la sustitución de los instrumentos sinfónicos por instrumentos tradicionales⁶⁴.

Así, podemos afirmar que ambos proyectos han valorizado la orquesta sinfónica. Mientras el SOJ adiciona repertorios no sinfónicos a la orquesta y sustituye la instrumentación, El Sistema aún con sus intentos de diversificación de prácticas musicales en otras esferas del proyecto, conserva de manera fiel la noción moderna de la orquesta sinfónica forjada entre los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, cuando en ambos proyectos se asocia a la práctica sinfónica con el objetivo de búsqueda de un padrón de “excelencia musical”, surgen algunos cuestionamientos, como, por ejemplo: ¿Se coloca a esta agrupación musical en un mismo o en un nivel superior al de otros tipos de ensambles? ¿El sistema de educación musical se restringe a métodos y técnicas de un conjunto de prácticas musicales propias del canon de la música de concierto?

1.3.2 Método de enseñanza

La metodología de enseñanza, tanto de El Sistema, cuanto del SOJ, no se encuentra detallada en los medios oficiales de difusión. Sin embargo, se relatan algunos principios que nortean sus métodos. El más claro de estos principios es el aprendizaje grupal, para lo cual existen orquestas y otras formaciones musicales divididas según las edades y niveles en la técnica instrumental de los participantes. En el caso del SOJ, Jurado relata, que en el año 2004 tenían una única orquesta. Fue en este año que José Antonio Abreu, fundador de El Sistema en Venezuela, le convocó y le ofreció apoyo, el que después se convertiría en una beca de estudios en instrumento, dirección y gestión de proyectos orquestales. Jurado explica que a partir de esa experiencia se dio cuenta

⁶⁴ Esta noción está contemplada en el amplio concepto de Araújo sobre las prácticas de música sinfónica: [...] Prácticas de música sinfónica abarca desde aquellas entendidas como práctica común, con repertorio más o menos estandarizado y presentado bajo la forma de concierto, hasta sus derivaciones, que engloban desde música de cámara o canto coral al uso de orquestas sinfónicas en contextos distintos de la práctica común, pero en los cuales, aún así, son o fueron empleadas orquestas con alguna regularidad y, eventualmente también a grandes conjuntos instrumentistas heterodoxos en que hay introducción de, por ejemplo, instrumentos de uso tradicional en determinadas culturas musicales, o mismo casos en que hay la sustitución integral de los instrumentos de la tradición sinfónica por otros instrumentos no usuales de aquella tradición. (ARAÚJO, 2016, p. 311, traducción nuestra).

de que lo primero que tenía que hacer era una reorganización del SOJ. Así, los participantes fueron divididos por edades. Después de esta división se realizó una clasificación por niveles, quedando una orquesta infantil y otra juvenil.

Hasta el 2016, la orquesta juvenil era la orquesta principal del SOJ. En entrevista, Jurado agrega que:

El año pasado [2016], cuando pasó el nuevo gobierno, un poco como que se desmembró [el SOJ], eso porque [...] se quería que cada municipio absorba su orquesta y no pase a tener una cabeza, digamos, en la cuestión de organización. Entonces fue un problema porque las personas empezaron a optar por hacer eso y yo creo que fue una mala elección. [...] optaron por unirse a intendencias o a comisionados municipales de cada región y no le fue nada bien. Fue un poco política, fue un poco, si se quiere, ambición.⁶⁵

Hoy se administran únicamente una orquesta infantil y una orquesta juvenil. Esta última es también denominada como el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy, es decir, hay una difuminación en lo que se refiere a la institución, la escuela de música y la orquesta más representativa del sistema en sí. Sin embargo, mantienen contacto con por lo menos la mitad de las orquestas que pertenecían al SOJ.

En El Sistema, por su vez, existen orquestas pre-infantiles, infantiles, juveniles y profesionales a lo largo y ancho del territorio venezolano en las cuales también se desarrollan las habilidades de sus participantes según criterios de edad y nivel técnico del instrumento. Este criterio nos aproxima nuevamente al repertorio. El Sistema utiliza un principio que llama “secuenciación repertorial”, que quiere decir que los participantes tocan un determinado repertorio basado en parámetros técnicos y etarios. Verhagen, Panigada y Morales consideran este principio como fundamental en la pedagogía de El Sistema. En sus palabras:

Secuencia Repertorial, una guía que concentra la experiencia de décadas de El Sistema y que sus líderes han identificado como las mejores prácticas en el diseño de la programación de los distintos niveles. Esta secuenciación ha sido una herramienta útil que ha ayudado a establecer caminos de desarrollo

⁶⁵ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

programático y se ha convertido en el eje que moviliza el resto de los principios didácticos de El Sistema. (VERHAGEN; PANIGADA; MORALES, 2016, p. 37)

La Secuenciación Repertorial que se justifica en el desarrollo del dominio técnico del instrumento distribuye a los participantes por niveles y la página web oficial de El Sistema (subtítulo *Metodología / Educación*) circula que “La estructura de los programas de estudio se integra con un modelo continuo de evaluación de los procesos de imitación, precisión, control y automatización de manera individual y grupal, tomando en cuenta indicadores técnicos en cada fase.”⁶⁶. Esta estructura indica que la enseñanza de El Sistema se encuadra en una pedagogía tradicional de modelo conservatorio, principalmente cuando se trata del estudio del repertorio de concierto⁶⁷. Aún en el mismo subtítulo de “Metodología” se afirma que esta “abarca clases individuales de instrumentos sinfónicos hasta llegar a los ensayos generales”. En ambos se aplica la Secuenciación Repertorial que, según el mismo *sitio*, “incluye obras de todos los géneros -nacionales y universales-”⁶⁸ lo que “promueve el desarrollo de una carrera artística de manera individual y grupal”⁶⁹.

Sin embargo, Araújo (2016) menciona aspectos en los que El Sistema contrastaría con los conservatorios tradicionales de Venezuela, como son: “la enseñanza colectiva, y no individualizada⁷⁰, de instrumentos centrados exclusivamente en el repertorio sinfónico, el empleo de ex estudiantes no diplomados, aunque experimentados como maestros de nuevos aprendices y la remuneración de los aprendices con becas.”⁷¹ (ARAÚJO, 2016, p.315) En este sentido, Borzacchini afirma: “del mismo modo que [Abreu] marcó un “antes” y un “después” en la historia de la enseñanza y práctica orquestal, José Antonio Abreu también soñó con transformar el concepto de conservatorio, no solo desde los puntos de vista teóricos y organizativos, sino también con respecto a su misión y

⁶⁶ Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/category/educacion/metodologia/#.WUh6fWgrLIU>>. Acceso en: 18 18 may. 2017

⁶⁷ Especialmente de compositores como Tchaikovski, Beethoven, Mozart, Brahms, entre otros.

⁶⁸ Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/category/educacion/metodologia/#.WUh6fWgrLIU>>. Acceso en: 11 jun 2017

⁶⁹ Ibid..

⁷⁰ Información contradictoria en referencia a lo que encontramos en la propia página web de El Sistema.

⁷¹ Em el original: “ensino coletivo, e não individualizado, de instrumentos centrado exclusivamente no repertório sinfónico, o emprego de ex-estudantes não diplomados, embora experientes, como mestres de novos aprendizes e a remuneração dos aprendizes com bolsas de estudo.”

función.”⁷² (BORZACCHINI, 2010, p. 244). Podemos concordar con que existen diferencias en cuanto a la funcionalidad entre El Sistema y el conservatorio, pero desde que no sea detallado el método de enseñanza que, de hecho, ha sido abordado de manera general, éstos terminan aproximándose más de lo que se distancian.

Por su vez, el SOJ no divulga en sus medios oficiales ninguna información del tipo de enseñanza que utiliza. Sin embargo, cuando entrevistamos a Jurado, él explica que, antes de haber pasado por la reestructuración del año pasado, en la que se quedaron con una sola orquesta:

[...] habíamos logrado tener un ámbito de 800 chicos avocados al Sistema en donde impartíamos la misma enseñanza y tratamos de que haya un **secuencial**, en todo este sentido, o sea, tanto instrumental, como académico y del desarrollo de cada orquesta puntualmente. En donde cada [...] una de las orquestas tenga un nivel deseado [...] y cuando esos objetivos se lograron, pasarán a otro nivel. Entonces el **aprendizaje** era bastante rápido, porque dependía de lo que quería cada uno y no de la edad ni de una cuadratura institucional, entonces eso nos colaboró muchísimo.⁷³ (grifo nuestro)

Jurado se refiere a la Secuenciación Repertorial como la estrategia que hizo con que la orquesta fuera subiendo de nivel, a través del desarrollo de la técnica del instrumento. El entendimiento que el director tiene sobre la Secuenciación fue gracias a las capacitaciones que recibió en El Sistema en el período del 2004-2008. Jurado comenta, además que, gracias a la Secuenciación Repertorial, en Venezuela se creó un archivo del repertorio que posteriormente se digitalizó, lo que, entre otras cosas, permitió llevar esta Secuenciación hasta Jujuy.

De la experiencia de Jurado en las capacitaciones de El Sistema, él afirma que la enseñanza es “muy verticalista, pero a la vez el trabajo era muy duro”. Jurado explica que en su primer contacto con los venezolanos su sorpresa fue grande al ver orquestas infantiles tocando obras profesionales. Señala: “Y vos decías wow. O sea, eso pensarlo

⁷² En el original: “Just as he marked a ‘before’ and ‘after’ in the history of orchestral teaching and practice, José Antonio Abreu also dreamed of transforming the concept of the conservatory, not only from the theoretical and organizational viewpoints, but also with regard to its mission and function.” (BORZACCHINI, 2010, p. 244)

⁷³ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

acá (exhala) era imposible, [...] O sea, vos no tenías explicación ¿Cómo se podía llegar en tan corto tiempo a un nivel académico de tanta excelencia? Al margen, digamos, de la cuestión de la verticalidad y todo lo que supuestamente se sabe o no ¿No?”⁷⁴. A lo que completa:

los maestros [de El Sistema] tenían tan clara la metodología. O sea, habían estudiado tanto en su vida que sabían cuáles eran las necesidades que los chicos tenían. Si a uno no le funcionaba la falange, por decirte, del dedo meñique, la de agarrar el arco, entonces le daban la lección ‘tanto’[...] Y no eran ochenta ejercicios, eran cuatro para que solucione ese problema. Después pasaban a otra cuestión, o sea, era muy puntual. ¡Extremadamente puntual! Y así, fueron armando y adquiriendo todo lo que tienen ahora ¿No?”⁷⁵

En este sentido, Jurado explicó que el adoptar la Secuenciación Repertorial no significaba que se tuvieran los mismos objetivos:

[...] Ni siquiera es necesario tomar una Sinfonía completa. O sea, ver qué movimiento te sirve y para que, [la Secuencia en El Sistema] era muy efectivista y eso lo consiguieron con años de trabajo duro y objetivos contundentes. [En el SOJ] Depende del material que tengamos a la mano y de acuerdo a eso vamos ajustando el nivel [...] Al Secuencial [sic] se le puede agregar o quitar cosas, pero me parece que depende de tu objetivo personal. Depende del que esté a cargo.⁷⁶

Así, tanto el SOJ como el Sistema cuando se refieren al tipo de enseñanza consideran al repertorio de la música de concierto referida, en casos, como “música universal”⁷⁷. Lecturas críticas sobre este asunto apuntan:

Pero el proyecto no enseña música, sino una música específica, que no es –como ninguna música– “universal”. Es la música de un momento específico, largamente pretérito, de la cultura culta dominante en la Europa occidental, la misma Europa que había establecido su dominio militar, económico y político sobre el resto del mundo, tras su expansión iniciada en el siglo XVI. (AHARONIÁN, 2006, p.32)

La crítica de Aharonián es muy pertinente, pues esta noción no sólo se encuentra en los medios de divulgación del discurso oficial de El Sistema y del Soj, sino en trabajos académicos, como es el caso del discurso apologético de Carvajal y Melgarejo que, en su artículo, describen: “Con la propuesta de Abreu se demostró que tanto niños y niñas,

⁷⁴ Ibid

⁷⁵ Ibid

⁷⁶ Ibid

⁷⁷ En el capítulo III abordaremos la cuestión de la música universal/local más detalladamente.

como jóvenes podían ejecutar piezas orquestales del repertorio universal de alto nivel.” (CARVAJAL; MELGAREJO, 2006, p. 40).

En el caso del SOJ, ese discurso es diseminado por sus propios representantes oficiales. Jurado no da detalles sobre la enseñanza de los repertorios populares andinos adaptados a la orquesta. Sin embargo, en la observación de los ensayos previos a su participación en el Festival Iguazú en Concierto realizado de 23 a 27 del 2017, notamos, entre otras cosas, que están transcritos en *particellas*. Por lo que, sus ensayos no son tan diferentes de los ensayos del repertorio de la música de concierto, claro, con la flexibilidad de modificaciones, repeticiones y correcciones del estilo. Este repertorio no parece presentar grandes desafíos técnicos a los participantes, excepto a aquellos que sustituyen su instrumento por uno tradicional.

1.3.3 Aproximación del SOJ al modelo conservatorial

Como se ha dicho anteriormente, el repertorio utilizado para la enseñanza tanto en el SOJ como en El Sistema, aproxima a una educación musical tradicional del repertorio canónico europeo. Inclusive, los voceros oficiales de El Sistema, mencionan que los programas de estudios desarrollados en el proyecto conjugan academias venezolanas y latinoamericanas⁷⁸ y a conservatorios: “Adicionalmente, gracias al desarrollo académico-musical evidenciado en la creación de academias nacionales, academias latinoamericanas y conservatorios, se han logrado conjugar programas de estudios diseñados para cada instrumento sinfónico”⁷⁹. Esto nos da indicios de la adopción del modelo pedagógico conservatorial en el Sistema original, y que en su repase a Sergio Jurado, éste mantiene en el SOJ. El denominado modelo conservatorio según

⁷⁸ Según Verhagen, Panigada y Morales: “Espacios similares de formación de alto nivel que integra al movimiento musical juvenil venezolano, bajo los ideales de excelencia musical establecidos por El Sistema, en distintas áreas instrumentales y vocales. En estas Academias se formaron instrumentistas del nivel de Gustavo Dudamel como violinista, Edicson Ruiz en el contrabajo y actual miembro de la Filarmónica de Berlín, y Francisco Flores en la trompeta, artista exclusivo de la compañía discográfica Deutsche Grammophon.” (VERHAGEN; PANIGADA; MORALES, 2016, p.36)

⁷⁹ Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/category/educacion/metodologia/#.WUhgPGgrLIU>>. Acceso en: 11 jun 2017

Kingsbury (1988) y Musumeci (2001) es aquel que se centra en el estudio de la música académica de los siglos XVII a XX con anclaje en el aprendizaje instrumental y que puede ser caracterizado por particularidades en:

(1) los mecanismos de apropiación de las diferentes músicas, por ejemplo con (i) una base fuerte en la lectoescritura, (ii) una práctica de la técnica como deslindada de la interpretación, (iii) un repertorio predeterminado como secuencia de saberes; (iv) una práctica que siendo solitaria tiene lugar por fuera del encuadre de enseñanza); (2) las relaciones entre los actores involucrados, caracterizada entre otros por (i) la relación docente-alumno como diádica, (ii) la organización de la clase en torno la ejecución del repertorio, (iii) el ensamble visto como un ámbito de aplicación y no de apropiación; y (3) las relaciones sociales implicadas, por ejemplo (i) la disociación entre la práctica de adquisición y la práctica artística cotidiana, (ii) el hacer musical en la vida real por fuera de la actividad práctica de la clase y (iii) la sujeción a un canon musicológico con niveles de valoración predeterminados. (KINGSBURY, 1988; MUSUMECI, 2001 apud LOPEZ; VARGAS, 2010, p.270)

La comparación de la enseñanza de estos proyectos orquestales con el modelo conservatorio encuentra muchas similitudes. Una de ellas es la adopción del repertorio de música de concierto que establece el progreso de conocimiento. Otra, la importancia del dominio de la técnica del instrumento, a la par del desarrollo de las habilidades de la lectoescritura musical. Mi experiencia personal, como flautista en la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador en los años 2009 – 2012, permitió percibir el peso de la técnica instrumental en un proyecto desarrollado de la mano de El Sistema. Las clases obligatorias que se ofertaban eran la del instrumento, solfeo⁸⁰ y ensayo de orquesta, esta última dividida en general, parciales y seccionales⁸¹ y las obras que se tocaban pertenecían al canon europeo y al nacionalismo latinoamericano. En el caso de Jujuy se percibe el mismo peso hacia la técnica instrumental cuando Jurado explica que los participantes del SOJ reciben clases de instrumento, pero también de lecto-escritura para un mejor dominio del instrumento.

Además, el hacer musical practicado en clase, diferente del de la “vida real”, al que se refieren Kingsbury (1988) y Musumeci (2001) se evidenció en el caso del SOJ cuando

⁸⁰ Método de enseñanza de la entonación a través de la lectura musical.

⁸¹ Antes de acudir a un ensayo general que integra toda la orquesta, se prepara la obra/pieza en grupos, a los que se les da el nombre de parciales o seccionales. Se refiere a parciales a la agrupación para ensayo de músicos por el instrumento que interpretan; y, por su vez, se llaman seccionales a los grupos de ensayo que reúnen a los instrumentistas según la familia de instrumentos (maderas, cuerdas, percusión, metales)

en conversaciones con los estudiantes e integrantes de la orquesta principal, chicos y chicas de 16 a 20 años aproximadamente, manifestaron que la música más escuchada en la ciudad era el folclore, manifestación con la que concordó la jujeña Gabriela, 30 años, en un encuentro casual en el centro de Salvador; en este sentido, aunque el SOJ incorpore repertorio representativo de su ciudad, la predominancia del estudio se centra en la música de concierto, percibiéndose así una distancia entre las prácticas musicales que se adquieren en el SOJ con las prácticas musicales de la cotidianeidad.

Por otro lado, encontramos también diferencias de enseñanza entre los sistemas de orquestas con el modelo conservatorio, principalmente en lo que se refiere a la educación de la música en colectivo, además de la procura (por lo menos en la esfera discursiva) por una educación incluyente. Al observar las clases del SOJ y conversar con uno de los profesores, un violinista formado en el SOJ, de aproximadamente 20 años, nos manifiesta que las clases grupales generan un sentimiento de “incentivo”, pues, los estudiantes se ven reflejados en los aciertos y errores de sus compañeros y se esfuerzan para ejecutar sus ejercicios de la mejor manera; notamos que la clase de instrumento de 5 niñas de una faja etaria de 7 a 9 años tenía un ambiente bastante relajado, las estudiantes estaban cómodas, alegres pero también concentradas. La dinámica era de repetición por imitación de manera individual hasta corregir los posibles errores técnicos del instrumento, mientras las otras niñas aguardaban su turno. Los pasajes revisados eran los mismos para todas. Por su vez, no pudimos evidenciar, en el ámbito de la enseñanza, la búsqueda por la inclusión.

Aunque, como manifestado, uno de los profesores fue formado por el Soj y una profesora de violoncello también, no podemos decir que esta práctica sea la recurrente, supimos de estudiantes que han decidido continuar sus estudios de música en otras ciudades, además, el SOJ está apenas formando su primera generación de estudiantes avanzados. Según Freddy Sánchez, la formación de docentes de El Sistema se hace en la práctica, es decir, los más avanzados enseñan a los menos avanzados, a lo que denomina: “modelo de enseñanza-aprendizaje en cascada” (SÁNCHEZ, 2007, p.66) y completa: “luego la formación de los docentes de los núcleos se afina en el Plan de Docencia Regional del conservatorio” (SÁNCHEZ, 2007, p.68).

La profesionalización del músico instrumentista es uno de los objetivos de los proyectos que estamos estudiando, aunque este no sea su único fin. Sin embargo, no se encuentran indicios de una educación que balancee la composición, apreciación y performance. Se habla únicamente de la excelencia en la ejecución instrumental, en este sentido, Franka, Panigada y Morales afirman que:

A través del quehacer y la exploración musical en comunidad, la excelencia en la interpretación y ejecución, y la apreciación de los procesos históricos que rodean la obra de arte, la educación musical de El Sistema coadyuva a la formación del carácter de nuestros niños y jóvenes. (Franka; Panigada; Morales, 2016, p.40)

La otra cara de la moneda la dan las fuertes declaraciones de los participantes de El Sistema hechas en entrevistas a Eva Estrada, una consultora del BID que se encargó de estudiar a El Sistema en el año 1997. Estas entrevistas salieron a la luz en el año 2016 en el artículo de Geoffrey Baker y Ana Lucía Frega. Uno de los entrevistados afirma: “La organización, el estilo pedagógico, la administración del personal, están en función de que la orquesta suene” (ESTRADA, 1997, p.23 apud BAKER; FREGA, 2016, p. 62). Estrada explica las críticas de los participantes: “se hace énfasis en la pérdida de tiempo, en el esfuerzo excesivo dirigido sólo al montaje de repertorio orquestal, a costa de la educación en general y la formación especializada, además de proporcionar conductas en los estudiantes, contrarias a aquellos valores⁸²” (ESTRADA 1997, p 13 apud BAKER; FREGA, 2016, p. 62). Por su vez Ana Lucía Frega estudiosa de estrategias de enseñanzas comparativas, que también se encargó de realizar investigaciones sobre El Sistema para el BID, recordó su sorpresa al percibir la falta de un sistema pedagógico en el Sistema: “Era imposible hablar sobre un método de El Sistema ya que en todos los lugares en donde estuvo encontró a profesores de música que estaban haciendo cosas diferentes [...]” (BAKER; FREGA, 2016, p. 69) Estos estudios empíricos denuncian la inexistencia de una metodología única adoptada en El Sistema y afirman que los esfuerzos del proyecto se destinan al montaje de repertorio.

⁸² ‘Aquellos valores’ se refieren a la noción idealista y romántica de que la música transmite valores al estudiante, como, por ejemplo, solidaridad, trabajo en equipo, etc.

Métodos nuevos o métodos activos surgieron en los años ´40, a partir de la iniciativa de Émile Jacques Dalcroze y sus derivaciones en las propuestas educacionales en América Latina, que surgieron en los ´50, desarrollando en el pensamiento contemporáneo de nuestra región discusiones, por ejemplo, sobre la interculturalidad dentro de las academias de música, en cualquier nivel, que para Andrés Samper ofrecería “una plataforma para la emergencia epistémica” (SAMPER, 2011, p. 312):

el ingreso de otros saberes a la academia implica la posibilidad de generar proyectos artísticos emergentes en el contexto contemporáneo, que desde la resignificación de la tradición planteen nuevas miradas sobre el arte y sobre la música. Es, al mismo tiempo, una posibilidad para construir epistemes musicales alternativas, que recuperen la oralidad, lo ritual, lo sagrado, lo holístico [sic], el valor del cuerpo y de los sentidos, la intuición y el sentido colectivo de la experiencia musical, entre otros aspectos. (SAMPER, 2011, p.302)

En este sentido, para el autor, la importancia de la “razón de ser de una escuela de música” debe ser el de incitar y crear espacios de encuentro “mediado por la experiencia estética, como espacio significativo de sentido y de identidad” (SAMPER, 2011, p. 298). Esto incluye llevar al espacio académico el bagaje coloquial de los estudiantes.

Volviendo a los métodos activos, nos gustaría partir de la propuesta del educador Keith Swanwick y su modelo de enseñanza musical, C(L)A(S)P⁸³, que tiene el propósito de desarrollar una educación para formación integral de músicos. Este autor británico influenció métodos y teorías de educadores latinoamericanos como Violeta Hemsy de Gainza en Argentina y Cecilia Cavalieri França en Brasil.

Según el método C(L)A(S)P debe existir un equilibrio entre la creación musical, la apreciación musical y la performance, apoyado sobre la teoría musical y la técnica, pues eso llevaría a una comprensión total de la experiencia musical. Cecilia Cavalieri, quien realizó una traducción-interpretación de este método y lo publicó en portugués con el nombre de T(E)C(L)A, estima que:

⁸³ El modelo de enseñanza C(L)A(S)P es la corriente más importante de revisión de la educación musical de la segunda mitad del siglo XX. Este parte de la corriente reformadora más importante propuesta por Dalcroze

Uno de los fundamentos contemporáneos de la educación musical es que estas [composición, apreciación y performance] son, de alguna forma, interactivas, y deben ser integradas en la educación musical. [...] Composición, apreciación y performance, aunque diferentes en su naturaleza psicológica, son indicadores de la comprensión musical y las ventanas a través de las cuales ella puede ser investigada. Se cree que una educación musical abarcadora debe incluir esas posibilidades (FRAÇA; SWANWICK, 2002, p.7-8)⁸⁴

El C(L)A(S)P y el T(E)C(L)A proponen un aprendizaje integral de la música, que nivela a todas sus subáreas. Para estos educadores, los métodos activos: “tienen la naturaleza y objetivos diferentes de la enseñanza musical especializada, en el cual, generalmente, el performance instrumental es tenido como la referencia de realización” (FRAÇA; SWANWICK, 2002, p.9, traducción nuestra) En ese sentido, afirman que darle demasiado énfasis a una de estas subáreas del vivir musical, perjudica al entendimiento completo de la Música. El musicólogo, educador y compositor alemán-brasileño Koellreutter también enfatiza lo perjudicial de la super valorización de la técnica interpretativa, a través de una crítica a la profesionalización de la música:

“Aquel tipo de educación no orientada hacia el profesionalismo de los músicos, sino aquella educación musical que se acepta como un medio que tiene la función de desenvolver la personalidad del joven como un todo, de despertar y de desarrollar facultades que son indispensables al profesional de cualquier área de actividad, [...] principalmente del proceso de concientización del todo, base esencial del raciocinio y de la reflexión. Nuestras escuelas, después de todo, ofrecen a sus alumnos cursos de deportes y fútbol, sin pretender con eso preparar o formar deportistas y jugadores de fútbol profesionales. (KOELLREUTTER apud AHARONIÁN, 2004, p.32)

Ni el SOJ ni El Sistema han manifestado interés por una educación musical integral como proponen los educadores contemporáneos. Más bien, cuando sus voceros hablan sobre el tipo de educación, su interés se encuadra en una educación musical que refiere al “desarrollo integral del *ser humano*”⁸⁵ remitiendo a supuestos valores intrínsecos de la actividad musical y no a las sub-áreas en la que la educación musical se puede dividir,

⁸⁴ En el original: “Um dos fundamentos contemporâneos da educação musical é que estas são, de alguma forma, interativas, e devem ser integradas na educação musical. [...] Composição, apreciação e performance, embora diferentes em sua natureza psicológica, são indicadores da compreensão musical e as janelas através das quais ela pode ser investigada. Acredita-se que uma educação musical abrangente deve incluir essas possibilidades” (FRAÇA; SWANWICK, 2002, p.7-8).

⁸⁵ Disponible en: <<http://fundamusical.org.br/category/educacion/metodologia/#.WUhhJYmgrLIU>>. Acceso en: 09 abr 2017.

como apreciación, percepción, interpretación, composición. Ese desarrollo integral del ser humano se explica como: “el proceso de enseñanza-aprendizaje que mantiene un vínculo constante con la comunidad y la familia, con el fin de propiciar un entorno motivador y que ayuda al participante, e indirectamente a su familia y comunidad”. A esto, Franka, Panigada y Morales denominan “educación humanística”: “La educación humanística (en el sentido de la filosofía moral clásica griega) busca la formación de virtudes humanas creando un ciudadano culto y socialmente sensible” (FRANKA; PANIGADA; MORALES, 2016, p.40).

No pretendemos discurrir sobre si la educación de El Sistema es humanística o humanizada, sin embargo, percibimos que la función de inclusión social por vía de la educación musical tiene mucha importancia en el discurso oficial sobre El Sistema, así también se presenta la formación humana como la gran meta del SOJ cuando, en el proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas infantiles y juveniles de Jujuy, éste es presentado como: “[...] un modelo de enseñanza musical dinámica y eficaz, cuyo objetivo primordial se inserta directa y profundamente en el contexto global de una política de participación, integración, prevención y capacitación.”, aunque en nuestras entrevistas con Sergio Jurado, al tratar el tema de educación se pende hacia la búsqueda de un padrón de excelencia y hace caso nulo a temas de educación humana o de inclusión social.

Notamos que ninguno de los dos proyectos ha incluido principios de los educadores contemporáneos que, en general, se preocupan por una educación más completa del músico en la búsqueda de llenar los vacíos de la educación musical tradicional y/o buscar nuevos caminos de enseñanza. En la práctica, tanto el SOJ como El Sistema, están más próximos de una enseñanza tradicional conservatorista, manteniendo en primer orden al repertorio de música de concierto en busca de la excelencia musical, objetivo que no es condicente con la formación humanística. Así, se torna contradictoria la calificación de El Sistema como “revolucionario”⁸⁶ atribuido por la

⁸⁶VENEZUELA Documental Tocar y Luchar Fenomeno de las orquestas en Venezuela. Director: Alberto Arvelo. Producción: César Mora Contreras. [S.l.] 2004. 71,50 mins. Disponible en:

diseminación del discurso de una educación musical con el objetivo de inclusión socioeconómica.

A parte de la incompatibilidad entre el discurso y la práctica, encontramos una tensión entre el discurso ético y el discurso estético ya que según el discurso ético oficial estos sistemas de orquestas objetivan la formación de valores humanos, una educación humanista y de acción social, por lo que requieren un método de enseñanza que sea coherente. Sin embargo, al mismo tiempo, esa educación se propone¹ cumplir un papel estético decisivo.

<https://youtu.be/oIGUXapsI-I> Acceso en: 23 jun 2017. Adjetivo que ha sido reproducido por otros medios como podemos ver en el artículo de Freddy Sánchez (2007)

2 CAPÍTULO II: EL ROL ÉTICO DE LOS SISTEMAS DE ORQUESTAS: “ACCIÓN SOCIAL A TRAVEZ DE LA MÚSICA”⁸⁷.

En el intento de comprender una de las facetas relevantes del SOJ y principal del modelo con el cual el SOJ se identifica (El Sistema), este capítulo enfoca el aspecto de inclusión/convivencia social del SOJ. Dualidad que surge a partir de los diferentes abordajes sobre la función social de El Sistema y de El SOJ. De los discursos analizados que tratan sobre El Sistema, observamos que convergen en la denominación de esta acción como “inclusión social”, siendo la inclusión socioeconómica la que produce mayor ruido. Por su vez, voceros del Sistema de Orquestas de Jujuy se refieren a su acción social como: convivencia social.

La propuesta de acción social está siempre presente en el discurso oficial de El Sistema y en el de los materiales periodísticos que colaboran con la divulgación del proyecto. No obstante, Sergio Jurado, que ha sido uno de los principales interlocutores de este trabajo, por medio de entrevistas, manifiesta que la inclusión social no es un objetivo del SOJ, a diferencia de El Sistema.⁸⁸

La negación de Jurado nos instiga: ¿Por qué los proyectos orquestales son asociados con proyectos sociales? ¿Cuándo surge esta necesidad de vinculación de la acción social con los proyectos orquestales? ¿Qué implica que un proyecto de educación musical tenga fines de inclusión social? ¿El SOJ se encuadra como un proyecto que busca un cambio social a través de la música? o ¿Se encuadra como un proyecto de renovación de la educación musical? ¿O en la estética del repertorio orquestal?

⁸⁷ Uno de los lemas de El Sistema que, según, Abreu se ha concretado en el Centro Nacional de Acción Social por la Música. (ABREU apud BORZACCHINI, 2011, p.245)

⁸⁸ Cuando analizamos el discurso producido por Jurado, notamos una tendencia a direccionarlo según el interlocutor. Pues, hemos encontrado entrevistas del director para medios de comunicación, en los cuales se denomina al SOJ como un proyecto social y Jurado no ha hecho correcciones sobre esta denominación; más bien, ha dado explicaciones sobre la acción social del SOJ. Sin embargo, las entrevistas concedidas a este trabajo, creemos que, por su abordaje académico, Jurado las direccionó hacia el lado del repertorio, la técnica instrumental, la educación y la relación con otros proyectos orquestales.

Buscando respuestas a estas cuestiones, iniciaremos nuestro camino haciendo un análisis del discurso construido sobre el objetivo de acción social de El Sistema, proyecto pionero que sirvió de modelo para un sinnúmero de proyectos orquestales, incluyendo, según Jurado, el SOJ.

2.1 LAS DIFERENTES CARAS DE LA INCLUSIÓN SOCIAL

Abreu⁸⁹ ha dado vida a un Sistema donde los más jóvenes pueden estar salvos de peligros de las calles, crimen, y drogas. Les ofrece oportunidades para involucrarse en actividades culturales gratuitas, y eso significa, en el último análisis, que ellos tendrán la oportunidad de construir una vida mejor para ellos mismos.⁹⁰ (ABBADO apud BORZACCHINI, 2004, p.64, traducción nuestra)

Así como el compositor Claudio Abbado, otras personalidades del campo de la música, como Simon Rattle (Director de la Filarmónica de Berlín), Michael Mark Churchill (Director del New England Conservatory, en Boston), Plácido Domingo (Tenor), Marcus Marshall (Director del London's Royal Festival Hall), entre otros, han dado reconocimiento a la función social de El Sistema, influyendo en el fortalecimiento del discurso que vincula enseñanza de la música / práctica orquestal e inclusión social.

Ya en una primera revisión de algunos de los documentos que conforman el discurso oficial del proyecto pionero, nos deparamos con la gran aceptación de éste a nivel internacional. Más de 50 países han acogido (reconocidamente) la propuesta que El Sistema popularizó. La expansión de este proyecto, que fue fundado en el año de 1975 (según datos de su página web oficial), se dio, principalmente, en la década de los '90 e inicios del 2000. Según Borzacchini: "[...] afortunadamente, el Sistema ha dejado de ser un fenómeno exclusivamente venezolano, [...] y hoy, como es lógico, "el milagro musical venezolano" se está implementando en el exterior y ganando impulso a diario en las

⁸⁹ José Antonio Abreu, director fundador de El Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles y Coros de Venezuela. (CARABETTA; RINCÓN; SERRATI, 2017, p. 132)

⁹⁰ Texto extraído del subtítulo, "Voices raised in admiration" [voces levantadas en admiración] del libro "Venezuela, miracle of music" [Venezuela, milagro de la música] de autoría de Chofi Borzacchini. En el original: "Abreu has given life to a music System where youngsters can be safe from the perils of the streets, crime, and drugs. It offers them the opportunity to engage in cultural activities free of charge, and that means, in the ultimate analysis, that they will have the opportunity to build a better life for themselves. (ABBADO apud BORZACCHINI, 2004, p.64)

ciudades donde existen grandes desigualdades.”⁹¹ (BORZACCHINI, 2011, p.115, traducción muestra)

El proyecto orquestal es promovido, entre otros, como un proyecto de inclusión social, lo cual se torna visible en la alusión de que las “ciudades con grandes desigualdades” estarían siendo estimuladas a su implementación. En la revisión bibliográfica pudimos observar, así como en este texto, una excesiva atención hacia la función de inclusión social que, según su sitio web, El Sistema ha emprendido desde la fundación.

El libro editado por Bancaribe⁹²: “Venezuela en el cielo de los escenarios” (2010) y su versión en inglés “Venezuela, The Miracle of Music” (2011), de autoría de la periodista, Chafi Borzacchini, es una fuente en la que se ejemplifica la exaltación a la acción social de El Sistema. Este libro es considerado por el portal de “información musical académica y de fusión” como “el producto editorial más importante de El Sistema”⁹³. Inclusive, hay bastante correspondencia entre las informaciones divulgadas en la página web oficial y las de este libro, por lo que nos preguntamos si la prensa de FundaMusical Bolívar ha tomado informaciones de Borzacchini o viceversa. Este material, sin duda, es uno de los materiales de divulgación apologéticos más completos que narra la historia de El Sistema, por lo que será utilizado en esta disertación como referencia para la organización de las informaciones del proyecto orquestal.⁹⁴

⁹¹ En el original: “[...] fortunately, the System has ceased to be an exclusively Venezuelan phenomenon, as we have noted elsewhere in this book, and today, as is quite logical, “the Venezuelan music miracle” is being implemented abroad and gaining momentum daily in cities where there are gross inequalities.” (BORZACCHINI, 2011, p.115)

⁹² En la página web oficial de Bancaribe se anuncia una alianza con El Sistema desde hace “diez años”, pero no consta ninguna fecha. De esta manera, no se sabe cuándo fue publicada esta información. Disponible en: <<https://www.bancaribe.com.ve/informacion-vital/compromiso-social/comunidad>> Acceso en: 05 feb. 2018

⁹³ Disponible en: <<https://www.venezuelasinfonica.com/la-historia-de-el-sistema-estara-disponible-en-version-digital>> Acceso en: 05 feb. 2018.

⁹⁴ Encontramos informaciones de que Borzacchini ya había publicado un libro sobre el Sistema en el año 2004 titulado: “Venezuela sembrada de orquestas”. Por lo que el mismo portal digital manifiesta que Borzacchini “se ha convertido en la cronista oficial de El Sistema” Disponible en: <<https://www.venezuelasinfonica.com/bancaribe-abre-el-cielo-de-los-escenarios-al-mundo-digital>> Acceso en: 18 feb. 2018.

En un pasaje del libro se lee: “Abreu fue claro desde el comienzo que la misión del arte tenía que trascender valores estéticos: el arte tenía que ser el motor que impulsara la capacitación, el rescate, la inclusión y el desarrollo de los ciudadanos de un país, independientemente de su posición social, situación económica o nivel de educación”⁹⁵ (BORZACCHINI, 2011, p.112, traducción nuestra). Borzacchini, no sólo pone en relieve la función de inclusión social que El Sistema propone. En la narrativa de la periodista, esta función se describe como un logro, como algo que ya está dando buenos resultados. Así lo vemos, por ejemplo, en el siguiente texto, en el que destaca el papel crucial del fundador: “Abreu inclinó la balanza a favor de los más desfavorecidos, haciendo del Sistema un "frente social" con la idea de comenzar a romper el círculo vicioso de la pobreza desde la base de la pirámide familiar: los niños.”⁹⁶

Por su vez, en las definiciones de *Misión*, *Visión*, *Filosofía* y en el texto que presenta a El Sistema, que circulan en su página web oficial, este proyecto se autodefine como un modelo único, capaz de orientar a niños, niñas y jóvenes que se encuentran en situación de vulnerabilidad y exclusión social, a través del estudio de música de forma individual y colectiva. Éste sería el responsable por ubicarles dentro de una “mejor” realidad. La inclusión social es tomada por estas fuentes como uno de los atributos más significativos de esta propuesta de educación musical. Su reiterada mención en su página web oficial, así como en las varias entrevistas publicadas hechas a su fundador y representantes, posiciona a la inclusión social como uno de los objetivos principales de El Sistema. En otras secciones de la página web, como las de *Metodología*, *Historia*, *Actividades Artísticas*, entre otras, se resalta el mismo objetivo, pero combinado con la propuesta pedagógico-musical cuyo fin es alcanzar la “excelencia artística”⁹⁷.

⁹⁵ En el original: “Abreu was clear from the start that art’s mission had to transcend aesthetic values: art had to be the engine driving the training, rescue, inclusion, and development of a country’s citizens regardless of their social position, economic situation or level of education.” (BORZACCHINI, 2011, p.112)

⁹⁶ En el original: “Abreu tipped the balance in favor of the most underprivileged, making the System a “social front” with the idea of starting to break the vicious circle of poverty from the base of the Family pyramid: the children.” Ibid

⁹⁷ Ver capítulo I de esta disertación.

El reconocimiento de la función social de El Sistema fue reflejado en su transformación en política pública por el gobierno venezolano. Eduardo Méndez, Director Ejecutivo de la Fundación Musical Simón Bolívar, destaca, como uno de los eventos más significativos de la historia de El Sistema,

“el reconocimiento, por parte del Estado venezolano en el año 1979, de El Sistema como un **programa de acción social y como una política pública** que se ha ido profundizando a través de la implementación de programas dirigidos al rescate de la niñez y juventud venezolana, lo cual ha demostrado que la inclusión y el acceso a escala masiva a una educación musical es la base para la transformación y el bienestar de una sociedad.”⁹⁸ (MÉNDEZ apud ROMERO, 2016, p. 56, grifo nuestro).

Estos voceros oficiales se refieren a El Sistema como un “proyecto social” y no como un “proyecto educativo”⁹⁹, como si debieran justificar al proyecto para llegar a la amplia sociedad fragmentada, con promesas de mejorar las condiciones sociales que vivimos hasta hoy.

2.1.1 Inclusión Socio-Económica

En la página web oficial de El Sistema se encuentra la descripción de programas dirigidos a públicos socialmente excluidos. Al hacer una lectura general de la página, se percibe una tendencia por abordar la exclusión desde el punto de vista de la condición socio-económica de sus participantes. Esa tendencia se ve, por ejemplo, en la página web oficial, en la sección que aborda los impactos sociales y culturales de El Sistema, cuando se explica que “más de 787.000 niños, niñas y adolescentes, en su mayoría provenientes de estratos sociales de bajos recursos económicos, están asimilados al estudio de la música, disfrutan del aprendizaje del arte”¹⁰⁰, o, que el “75% de las niñas,

⁹⁸ Entrevista a Eduardo Méndez, Director Ejecutivo de la Fundación Musical Simón Bolívar. Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/prensa/entrevistas/entrevista-a-eduardo-mendez-director-ejecutivo-de-la-fundacion-musical-simon-bolivar/#.WnukR6inHIU>> Acceso en: 03 feb. 2018

⁹⁹ Por su vez, cuando se nota el intento por resaltar el fin estético de El sistema lo suelen denominar, como anunciamos en el capítulo 1, “proyecto orquestal”

¹⁰⁰ Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/impacto-social-y-cultural/#.WUiv0mgrLIU>>. Acceso en: 22 abr 2017.

niños y adolescentes que atiende El Sistema viven por debajo del índice de pobreza, y muchos de ellos, en pueblos alejados de las capitales y centros de producción”¹⁰¹.

Los medios de comunicación inyectan gran carga de emoción cuando tratan de este tema, como se puede ver, por ejemplo, en el titular del periódico digital de España llamado Público, que dice: “Los jóvenes de barrios pobres que vemos como un problema, en realidad son la solución” (PIÑA, 2016); en este mismo sentido, el titular del portal alternativo de noticias venezolano, denominado Aporrea, anuncia: “Sinfónica Juvenil de Vargas sonará antes de enero de 2009: Del basurero a la Academia” (HERNANDEZ, 2008). Estos titulares de alguna manera romantizan una supuesta “salvación” de estos adolescentes, basándose en los estereotipos del sentido común que se tiene sobre los habitantes de barrios pobres o como en el segundo ejemplo, de un vertedero. La investigadora argentina Gabriela Wald, que estudia empíricamente a dos proyectos orquestales con funciones de inclusión social en Buenos Aires, también aborda los estigmas que se mantienen respecto a los niños pobres de barrios por medio de titulares de periódicos que notician los conciertos de las orquestas. En su estudio, la autora destaca la insatisfacción de algunos participantes de las orquestas hacia comentarios despectivos, como se aprecia, por ejemplo, en el relato de una participante de la “orquesta B”¹⁰² de un barrio del sur de la Ciudad de Buenos Aires: “es como que dicen ‘mirá los negritos lo que están haciendo’” (WALD, 2015, p. 22).

Vemos cómo se definen a los proyectos orquestales como “encauzadores”, según su discurso oficial, o “salvadores”, según el discurso mediático. Y, después de un exhaustivo levantamiento bibliográfico, nos deparamos con que estas tendencias también han sido adoptadas en la academia¹⁰³. La mayor parte de las producciones académicas

¹⁰¹ Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/impacto-social-y-cultural/#.WUiv0mgrLIU>>. Acceso en: 22 abr 2017.

¹⁰² Wald (2011) preserva la confidencialidad de las informaciones, por lo que no precisa los nombres de las orquestas estudiadas.

¹⁰³ A lo largo del levantamiento bibliográfico realizado hasta hoy, notamos que existe una fuerte tendencia de que las narrativas sobre El Sistema elogien a este proyecto. No obstante, encontramos contraposiciones a estos abordajes (en su mayoría publicadas en los últimos años), que critican a la propuesta oficial. Baker y Frega hablan de la existencia de una “oleada de críticas académicas [sobre El Sistema] desde el 2014” (BAKER; FREGA, 2016, p.73) Sin embargo, para los autores la crítica es algo que aconteció por lo menos desde los reportes financiados por el Banco Interamericano de Desarrollo del año 1997 y que se

que abordan a El Sistema tienen dificultades para cuestionar lo que afirma el discurso oficial -y que está apoyado por el discurso mediático. A este se lo toma básicamente como verdad y, consiguientemente, se incurre en la apología al discurso oficial de El Sistema. Esta tendencia se puede advertir en el artículo de Fredy Sánchez, que afirma que “el éxito de “El Sistema” en su aceptación pública [...] se debe a que construye ciudadanía a través de la música ya que se inserta en la sociedad y devuelve la esperanza a niños, niñas y jóvenes provenientes en su mayoría (60%) de sectores populares” (SÁNCHEZ, 2007, p.66). También se puede ver en el artículo “La educación musical como modelo para una cultura de paz”, en donde se considera que “La propuesta de educación musical propia de la Fundación Musical Simón Bolívar va a permitir a muchos de los miembros del grupo la generación de espacios de deconstrucción de la violencia y construir nuevos espacios pacíficos gracias a la colaboración necesaria del hecho pedagógico-musical. (CABEDO, 2009, p.7). O todavía, en el artículo de Verhagen, Panigada y Morales, donde exponen su vinculación como participantes activos de El Sistema y con respecto al aspecto social, afirman que “[...] la Fundación mantiene una filosofía de inclusión social que ofrece oportunidades para el desarrollo en lo personal, intelectual, espiritual, social, y profesional”. (VERHAGEN; PANIGADA; MORALES, 2016, p.38)

En el caso del texto de Cabedo, la educación musical de El Sistema se puede considerar un medio para construir una cultura de paz. Para Sánchez, conducción de ciudadanía, aunque haga un análisis más amplio de El Sistema considerando aspectos como su filosofía, su pedagogía, al pueblo venezolano, entre otros. Ya Verhagen, Panigada y Morales (2016) describen a la función de inclusión social como uno de los aportes más relevantes de El Sistema. Sin embargo, así como en los dos ejemplos anteriores, se considera el papel social de El Sistema de manera a coincidir con la propuesta y ventajas apuntadas por el discurso oficial.

mantuvieron en sigilio. Ref. Tcc. Cf: ALEMÁN, V. C. J. **Entre La Apología Y La Crítica:** Análisis de la red de orquestas pertenecientes a la corriente de “El Sistema” en Argentina, partiendo de la experiencia de su aplicación en la provincia de Misiones. 2015. 59 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) –Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

Por otro lado, el apologetico de El Sistema Fredy Sánchez afirma: “No cabe duda que el financiamiento de “El Sistema” es clave del éxito del proyecto, y el mismo ha evolucionado a lo largo de las tres últimas décadas.” (SÁNCHEZ, 2007, p.68). Lo que nos lleva a creer que el discurso de promoción de la inclusión social es atractivo de las inversiones. Y esto tiene más peso después de encontrar discursos compatibles con la inclusión social al revisar a las páginas web de dos de los grandes auspiciantes de El Sistema, el Banco de Desarrollo Latinoamericano – BID y el Bancaribe. En la página web de Bancaribe, en: Información vital > Compromiso Social > Comunidad, el banco informa: “Contribuimos con la inclusión social, la integración comunitaria y el desarrollo humano y ciudadano de miles de niños a través de la alianza que mantenemos desde hace más de diez años, con el Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela (Fundamusical Bolívar)”¹⁰⁴

Problematizando la cuestión, autores como Geoffrey Baker, a partir de la etnografía realizada por el período de un año en El Sistema, del 2010 al 2011, presentan una crítica sobre la dudosa administración de los recursos obtenidos. Según sus palabras:

En los últimos años, se ha hecho un énfasis demostrable en el aumento de la acción social, con un programa de educación especial en expansión y un número creciente de *núcleos* en las áreas más pobres, escuelas especiales y prisiones. Sin embargo, sería interesante, si las cuentas estuvieran disponibles públicamente, para comparar las cantidades dedicadas a estos aspectos del proyecto con las dedicadas a las orquestas de élite.¹⁰⁵ (BAKER, 2016, p.171)

Baker (2016) observó quejas de los propios empleados de El Sistema, quienes manifestaron que se concentran recursos en las orquestas de Caracas mientras que los núcleos y docentes en todo el país sufren dificultades. Así, el autor, expone sus dudas

¹⁰⁴BANCARIBE. Disponible en: <<https://www.bancaribe.com.ve/informacion-vital/compromiso-social/comunidad>>. Acceso em: 14 mar. 2017.

¹⁰⁵ En el original: In recent years, there has been a demonstrable emphasis on increasing social action, with an expanding special education program and a growing number of *núcleos* in poorer areas, special schools, and prisons. Nevertheless, it would be interesting, if accounts were publicly available, to compare the quantities devoted to these aspects of the project with those spent on the elite orchestras. (BAKER, 2016, p. 171)

sobre los intentos de priorizar lo social sobre lo musical. Esto le lleva a cuestionar la propia existencia de una verdadera acción de inclusión social por parte de El Sistema.

2.1.2 Inclusión de personas con capacidades diferentes

El Coro de Manos Blancas, una agrupación para niños con deficiencia auditiva y visual que enfatiza la expresión corporal, es la más antigua iniciativa de El Sistema que amplía su objetivo de inclusión social en relación a otros grupos excluidos. A través de agrupaciones corales, ensambles de percusión, bandas rítmicas, ensambles de instrumentos de viento, así como también en la enseñanza/aprendizaje de instrumento individual, El Sistema, desde hace aproximadamente veinte años, propone la inclusión social de sectores de la población postergados por tener capacidades diferentes. Según los voceros oficiales, este coro funciona:

“ Conformado por dos secciones: la vocal, integrada por niños y jóvenes con déficit visual, cognitivo, impedimento motor, dificultades en el aprendizaje, autismo, así como también otros niños y jóvenes sin ninguna discapacidad; y la gestual, constituida por niños con déficit auditivo y problemas de oralidad, en 2005, fue nombrado Patrimonio Cultural de Venezuela y cinco años más tarde, en 2010, obtuvo en Friuli, Italia, el Premio Nonino Risit d’Aur por simbolizar un milagro para niños y jóvenes con discapacidades.”¹⁰⁶

En su mayoría, los artículos de periódicos que tratan sobre la inclusión funcional por medio de orquestas y coros, toman el ejemplo del Coro de Manos Blancas, y destacan el poder de la música en la inclusión de este grupo social, con titulares como: “Venezuela: Reconocen al Coro de Manos Blancas como artistas y embajadores de la UNESCO por la Paz¹⁰⁷”, “Manos Blancas cautivan en Salzburgo” (MEDINA, 2013), o inclusive, “El Coro de Manos Blancas demostró que el alma no tiene discapacidad¹⁰⁸”, del portal de noticias

¹⁰⁶Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/prensa/programa-de-educacion-especial-de-el-sistema-20-anos-demostrando-que-la-musica-es-sinonimo-de-inclusion/>>. Acceso en: 24 fev. 2017.

¹⁰⁷Disponible en: <<http://www.caribbeannewsdigital.com/noticia/venezuela-reconocen-al-coro-de-manos-blancas-como-artistas-y-embajadores-de-la-unesco-por-la>>. Acceso en: 24 fev. 2017.

¹⁰⁸Disponible en: <<https://www.venezuelasinfonica.com/el-coro-de-manos-blancas-demostro-que-el-alma-no-tiene-discapacidad>> Acceso en: 25 fev. 2017.

Venezuela Sinfónica que, refuerza la propaganda, aunque caiga en la forma despectiva de referirse a los portadores de capacidades especiales.

Según datos de El Sistema, en la actualidad, existen más de 4000 favorecidos que se encajan como personas con capacidades diferentes, para los cuales existen 100 instructores especializados en unos 16 estados de Venezuela¹⁰⁹.

Las acciones de inclusión social ejercidas por El Sistema no se agotan en estos dos énfasis, socioeconómico y funcional. Actúan también en la facilitación del proceso de reinserción social de hombres y mujeres privados de su libertad.

2.1.3 Inclusión de personas privadas de libertad – Red Penitenciaria de Orquestas y Coros.

En la pestaña “Programas”, vinculada al subtítulo de Educación de la Página web oficial de El Sistema, se afirma que “este programa [de la red penitenciaria] es ejecutado conjuntamente por la Fundación Musical Simón Bolívar y el Ministerio del Poder Popular para el Servicio Penitenciario y comenzó con el financiamiento del Banco Interamericano de Desarrollo.”¹¹⁰ El programa está destinado a toda la población penitenciaria, desde que no tengan antecedentes de agresión a los funcionarios de los planteles. Por su vez, la selección ocurre según normas de estructura después de una “evaluación sociológica” de cada centro penitenciario y principalmente una evaluación de los mecanismos de seguridad de los mismos. El funcionamiento del proyecto es relatado por los voceros de la prensa de El Sistema de la siguiente forma:

Mediante la enseñanza teórico-práctica diaria, los internos desarrollan sus niveles de concentración, aprenden a canalizar sus emociones, adquieren hábitos de estudio, de disciplina y de trabajo en equipo, lo cual transforma sus pautas de comportamiento. Se logra una transformación integral en variables como la

¹⁰⁹Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/educacion/programas/programa-de-educacion-especial/>>. Acceso en: 25 fev. 2017.

¹¹⁰Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/educacion/programas/programa-academico-penitenciario/#.WUi29GgrLIU>>. Acceso en: 25 fev. 2017.

responsabilidad, disciplina, respeto, motivación, autoestima, emociones, pertenencia, compromiso, comunicación y solidaridad.¹¹¹

En la prensa, esta iniciativa es comunicada de forma descriptiva y sensacionalista. Sin embargo, no fue encontrado mucho material que se ocupe del programa de orquestas y coros en la penitenciaría. Para ejemplificar la manera más recurrente de noticiar sobre esta iniciativa, seleccionamos el texto a continuación, del artículo de Grainger publicado en el periódico de la BBC mundo:

El patio interior de esta cárcel mixta, rodeado por los cuatro lados por altos muros o cercas y vigilado desde arriba por una torre de vigilancia y un sinnúmero de cámaras de circuito cerrado, es un lugar árido y hostil. Pero la música es un indicio de que no todo es tan sombrío en esta cárcel. En el auditorio, más de 300 presos se preparan para demostrar sus habilidades musicales. (GRAINGER, 2011)

La materia periodística continúa su relato preguntándose “¿instrumentos o armas?” especulando sobre los efectos psicológicos y prácticos de la música sobre los internos. Según datos oficiales, este proyecto de coros y orquestas en la red penitenciaria ha beneficiado a más de 7900 internos, los cuales han demostrado sus aprendizajes por medio de recitales, conciertos y conciertos didácticos, dentro y fuera de los planteles penitenciarios.

La participación de los internos en el programa de coros y orquestas de El Sistema también genera beneficios más palpables, como el recibimiento de un pequeño incentivo económico, el acceso a controles odontológicos y ginecológicos e, inclusive, la posibilidad de reducción de la pena. Mientras en la página web de El Sistema esta afirmación es narrada como positiva, Baker reflexiona:

Como músico, estaba encantado de que a estos presos se les dieran oportunidades musicales; pero el hecho de que fueron recompensados por participar hace que cualquier evaluación del rol y la efectividad de la música sea mucho más complicada. ¿Funcionaría el programa sin incentivos, solo con música?¹¹² (BAKER, 2016, p. 178 traducción nuestra)

¹¹¹Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/educacion/programas/programa-academico-penitenciario/#.WUi29GgrLIU>>. Acceso en: 27 fev. 2017.

¹¹² En el original: “As a musician, I was delighted that these prisoners were being given musical opportunities; but the fact that they were being rewarded for taking part makes any assessment of the role

Concordamos con Baker en ese sentido, pues, consideramos forzoso y en algún sentido violento ese mecanismo de compensación, ya que, por ejemplo, servicios los controles odontológicos y ginecológicos son de primera necesidad y no deberían estar condicionados a la participación de un programa de El Sistema.

Ni en la página web oficial de El Sistema, ni en el libro de Borzacchini, ni en ninguna otra fuente han detallado el proceso de inclusión, ni resultados de los tres tipos de inclusión social aquí destacados. Los datos del proyecto se han limitado a datos cuantitativos referente al ingreso de los participantes de acuerdo a su nivel socioeconómico; sin embargo, estos datos tampoco están dilucidados. Este tema será retomado cuando enfoquemos nuestra mirada al SOJ.

2.2 LA RETÓRICA SOBRE LA INCLUSIÓN SOCIAL

En El Sistema, como ya lo hemos manifestado, la creación, desarrollo y mantenimiento de la orquesta sinfónica implica un papel y una tarea de inclusión social. Este aspecto se ha convertido en la bandera del proyecto y le ha dado el reconocimiento, por parte de los discursos apologéticos, como un proyecto revolucionario. Sin embargo, nos preguntamos: ¿este proyecto orquestal surgió con la propuesta de promocionar la inclusión social? El propio José Antonio Abreu, manifestándose sobre los antecedentes que inspiraron a El Sistema, afirma: “Hasta 1975¹¹³ en Venezuela la música había sido considerada exclusivamente un fin. La música es arte y es belleza, pero era apreciada de manera desarticulada y separada de la conducta humana y de la experiencia social” (CARABETTA; RINCÓN; SERRATI, 2017, p. 133). Con esto, Abreu se está refiriendo al arte con función de contemplación estética, autónoma, sin fines extra-musicales (sociales). Es interesante notar que la narrativa de Abreu trae una mirada retrospectiva, la cual, podríamos leer como una construcción *a posteriori*. Abreu afirma que, en efecto, El Sistema, desde su fundación, se perfiló como un proyecto orientado hacia la inclusión

and effectiveness of music much more complicated. Would the program function without incentives, with music alone?” (BAKER, 2016, p. 178)

¹¹³ 1975 es Año de Fundación de El Sistema.

social: “El Sistema justamente nace para llevar a cada rincón del país y a todos los niños venezolanos sin distingo [sic] de ningún tipo”, completa. Este dato es fuertemente divulgado desde los medios de difusión de su discurso oficial, como lo podemos ver, por ejemplo, en el comentario para el subtítulo “Venezuela’s biggest social and education revolution” del libro de Borzacchini realizado por el Sociólogo Tulio Hernández:

Desde sus inicios, el Sistema tuvo algunas cosas que fueron extremadamente especiales y ganaron una posición de liderazgo en nuestros círculos culturales: primero, porque fue concebido como un programa para el desarrollo social, en otras palabras, como una actividad cuyo propósito, arriba y más allá de la creación artística, fue promocionar la cohesión social, el crecimiento individual y un sentido de responsabilidad en los participantes¹¹⁴ (HERNÁNDEZ apud BORZACCHINI, 2011, p.106, traducción nuestra)

La mayor problematización sobre este tema lo encontramos en el análisis de Baker, quien manifiesta la dificultad de acceso a documentos oficiales referentes a la creación de El Sistema, pero que, a través de entrevistas, se deparó con pruebas de que la inclusión social se convirtió en uno de los objetivos del proyecto únicamente veinticinco años después de su fundación.

2.2.1 Discurso, política, inclusión social

Baker se refiere al "giro a lo social de El Sistema de la década de 1990" (BAKER, 2016, p.36) y afirma que pudo haberse dado en respuesta a amplios cambios ideológicos a nivel nacional e internacional.¹¹⁵

El nuevo lenguaje que aprendió El Sistema es el de la "conveniencia de la cultura" (Yúdice 2003). A fines del siglo XX, se produjo un movimiento hacia una visión utilitarista de la cultura en todo el mundo; cada vez más, la mejor forma de convencer a los líderes gubernamentales y empresariales de apoyar la actividad cultural era argumentar a favor

¹¹⁴ En el original: Right from its beginnings, the System had some things that were extremely special and gained a position of leadership in our cultural circles: first, because it was conceived of as a program for social development, in other words, as an activity whose purpose, above and beyond artistic creation, was to promote social cohesion, individual growth, and a sense of responsibility in the participants (HERNÁNDEZ apud BORZACCHINI, 2011, p.106)

de su impacto social y económico. Por ejemplo, la retórica de inclusión social ingresó al mundo de las artes en el Reino Unido durante la década de 1990, como respuesta a la disminución de la financiación de la década anterior y al cuestionamiento del derecho automático a la subvención de la alta cultura (Belfiore 2002). “Dadas las opiniones de muchos informantes de que **la retórica social de El Sistema se consolidó en la década de 1990, el cambio discursivo del programa parece haber sido parte de una tendencia internacional más amplia hacia la política cultural instrumental [...]**” (BAKER, 2016, p. 166, traducción nuestra, grifo nuestro).

Baker explica que un motivo de peso para insertar en el discurso sobre este proyecto orquestal una retórica de inclusión social, fue el que el proyecto manejara el mismo “idioma” que la ideología política a implementar, en la época, en Venezuela por el nuevo presidente Hugo Chávez Frías:

Si bien el lenguaje de la inclusión social sin duda atraía a Chávez, apoyar a El Sistema le ofrecía ventajas. Asociarse con un proyecto de gran prestigio tenía sentido. Además, las orquestas son herramientas políticas efectivas, y el apoyo al SBYO¹¹⁶ agregó otra arma al arsenal político-ceremonial de Chávez. El concierto para las celebraciones del bicentenario en julio de 2011 fue un jamboree chavista con una orquesta de tres dimensiones y un programa de “grandes éxitos”. Más tarde ese año, la SBYO inauguró la cumbre de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y del Caribe en Caracas. A lo largo de 2011, importantes ocasiones binacionales o multinacionales que involucraron a Venezuela estuvieron marcadas por un concierto de Sistema o la promesa de crear una orquesta juvenil [...]¹¹⁷ (BAKER, 2016, p.36, traducción nuestra)

En este texto es posible ver la instrumentalización del arte por medio de la política, cuando Baker afirma que las orquestas se sumaron como “otra arma al arsenal político-ceremonial de Chávez”; las ceremonias políticas brillantadas por el concierto de niños

¹¹⁶ SBYO acrónimo de: Simón Bolívar Youth Orchestra, orquesta cúspide de El Sistema.

¹¹⁷ En el original: “While the language of social inclusion undoubtedly appealed to Chávez, supporting El Sistema offered him advantages. Associating himself with a highly regarded project made sense. Also, orchestras are effective political tools, and supporting the SBYO added another weapon to Chávez’s political-ceremonial armory. The concert for the bicentenary celebrations in July 2011 was a Chavista jamboree with a triple-sized orchestra and “greatest hits” program. Later that year, the Community of Latin American and Caribbean States summit in Caracas was opened by the SBYO. Throughout 2011, important bi- or multinational occasions involving Venezuela were marked by either a Sistema concert or the promise to create a youth orchestra [...].” (BAKER, 2016 p. 36)

del canto orfeónico, le sumaron, por ejemplo, al presidente Gertúlio Vargas en los años 30-40¹¹⁸.

Vale recordar que José Antonio Abreu había fundado El Sistema en la cuna conservadora hegemónica de la política venezolana de los años 1970, bajo el gobierno, específicamente de Carlos Andrés Pérez. En este período, Abreu toma los cargos de ministro de cultura y presidente del Consejo Nacional de Cultura durante el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez ¹¹⁹. El período de cinco años que va del 1989 al 1993, según Miriam Kornblith (1996), fue una de las épocas más críticas de la historia venezolana¹²⁰. Por su vez, el gobierno de Rafael Caldera (electo en 1993) también enfrentó serias dificultades, fundamentalmente en la esfera económica. Margarita López Maya y Luis E. Lander (2000), relatan:

¹¹⁸ Sabemos que El Sistema, aunque se configure como uno de los proyectos más representativos de la música utilizada con fines extra musicales, no fue ni el primero ni será el último. En el ámbito político, la instrumentalización de la música ha invocado diversos fines extra-musicales. Buch, Contreras y Deniz (2016, no prelo) en el libro titulado “Composing for the state music in twentieth-century dictatorships”, afirman que hay abundantes obras que critican los regímenes dictatoriales, por lo que se expandieron ideas, como la de que en estos regímenes no le dieron espacio al arte, pues su foco era la propaganda, argumentos de la autonomía del arte. Sin embargo, los autores afirman que las dictaduras han sido las más propensas a instrumentalizar el arte, incluyendo la música.

En ese sentido, por ejemplo, en los años ‘30 – ‘40, se vivió una experiencia importante en la administración del presidente Getulio Vargas (Brasil), quien, a través de la búsqueda de expresiones del nacionalismo brasileño, emprendió la nacionalización de la cultura y de las artes a través de la reforma de la estructura educativa (CHERNAVSKY, 2016, no prelo). Con una propuesta de amplio alcance, el compatriota Hector Villa-lobos contribuye con el modelo educativo venidero, a través de la implementación de clases de canto orfeónico en todas las escuelas primarias y secundarias del Distrito Federal (CHERNAVSKY, 2016, no prelo). Chernavsky (2016, no prelo) manifiesta que el programa de Villa-lobos promovía mensajes nacionalistas, resultando eficiente para transmitir valores cívicos y la doctrina política del Estado Novo; además se constituía como un “poderoso mecanismo de propaganda” para Vargas. Sin embargo, la autora considera que, a nivel personal, desde el punto de vista de su carrera artística, el músico también obtuvo beneficios con su alianza política.

¹¹⁹ Disponible en: <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/historia/#.WpUKRejwblU>> Acceso en : 16 de feb. 2018

¹²⁰La autora narra que entre los eventos críticos o especiales ocurridos durante ese período se destacan, “en orden cronológico, el anuncio y puesta en marcha de un severo programa de ajuste económico en 1989. El estallido social del 27-28 febrero de 1989. La realización, por primera en el país, de elecciones directas para seleccionar gobernadores y alcaldes en 1989 y 1992 y el cambio en las reglas electorales. Los dos intentos de golpe de Estado de febrero y de noviembre de 1992. El fracasado empeño de promover una reforma general de la Constitución en 1992. La decisión de la Corte Suprema de Justicia del 20 de mayo de 1993 de suspender de sus funciones del Presidente Pérez para dar curso a un juicio por peculado y malversación de fondos públicos. La presidencia provisional de Ramón José Velázquez. La ruptura de la dinámica bipartidista y los altos índices de abstención de la[s] elecciones nacionales de diciembre de 1993.” (KORNBLITH, 1996, p.2)

Durante sus primeros dos años, el nuevo gobierno (Rafael Caldera) buscó afanosamente armar una propuesta coherente de política económica para superar la crisis no ceñida al paradigma neoliberal. Un contexto internacional fuertemente adverso a ensayos no apegados a las orientaciones del consenso de Washington, junto con la más dramática crisis financiera-bancaria del siglo, forzó al gobierno, en 1996, a buscar el auxilio del FMI [...] con ello se vio obligado a aplicar el tercer paquete de ajuste, bautizado en esta oportunidad con el nombre de Agenda Venezuela.¹²¹ (LÓPEZ; LANDER, 2000, p.192)

A finales del período presidencial de Caldera, según José E. Molina: “la popularidad del gobierno se encontraba en el sótano. Según la encuesta Redpol, en noviembre de 1978, 74% de electores evaluaban la gestión del presidente Caldera como mala o muy mala”. Por su vez, fue grande el papel de los movimientos sociales en la estimulación de cambios políticos que consolidarían con la pose de Hugo Chávez Frías en 1999, quebrando con la centralidad del poder de los partidos que entonces dominaban la política venezolana. Y poco antes de la elección de Chávez, El Sistema ajustaba su discurso que relaciona la reforma de la educación musical a nivel nacional con la preocupación de la inclusión social. El contexto político en el que nació El Sistema sería otro antecedente de que la propuesta inicial de El Sistema no comportaba la preocupación con la inclusión social.

Eduardo Méndez, director ejecutivo de la Fundación Musical Simón Bolívar reconoce el apoyo de Hugo Chávez a la acción social de El Sistema:

El apoyo y respaldo indiscutible del Presidente [sic] Hugo Chávez Frías a la inversión social marcó un hito en el entendimiento político, cultural y económico de Venezuela. El primer acto público del fallecido Presidente [sic] fue, de hecho, visitar la sede de las orquestas y coros, allí se comprometió frente a los niños y jóvenes músicos a apoyarlos de manera irrestricta. Porque desde que asumió el mando del país, en 1999, miró a El Sistema justamente como la plataforma de transformación y rescate de la infancia y la juventud venezolanas, labor a la que nos dedicamos desde 1975, por lo que sin duda destinó un respaldo contundente

¹²¹ Las medidas tomadas por la Agenda Venezuela fueron: “a) aumento del precio de la gasolina y demás derivados de los hidrocarburos en el mercado interno; b) liberación de las tarifas de los servicios públicos; e) liberación plena del sistema de control de cambios, con la consiguiente devaluación del bolívar; d) incremento de las tasas de interés; e) aumento del porcentaje a pagar por el impuesto a las ventas; f) plan de privatización de empresas públicas; g) liberación de todos los controles de precios, quedando sólo controlados los precios de cinco artículos esenciales de la dieta del venezolano; i) creación de un fondo para la protección del sistema bancario; j) iniciar la discusión para la reforma del sistema de prestaciones sociales; k) programas sociales focalizados para proteger a los sectores más vulnerables de la población” (LÓPEZ; LANDER, 2000, p.193)

a la inversión del crecimiento de las Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. (CARABETTA; RINCÓN; SERRATI, 2017, p. 138)

Sin embargo, para Baker, El Sistema, más allá de lo que acontecía en Venezuela, buscaba encajar a su proyecto orquestal en la nueva ideología “humanizadora” que ya estaba tomando espacio en instituciones transnacionales como, por ejemplo, el Banco Interamericano de Desarrollo, uno de los principales apoyadores de El Sistema.

2.2.2 Discurso, enseñanza e inclusión social

Esta inserción de la narrativa de inclusión social en el discurso de El Sistema, con seguridad ayudó en la expansión del proyecto y es, de alguna forma, visible en los siguientes datos expresados por Méndez: “Generar una red de músicos a nivel nacional era la meta clara del maestro Abreu y para el 1980 *El Sistema* ya contaba con más de 24 núcleos y una orquesta sinfónica por cada estado; para el año 1990 *El Sistema* alcanzó 200 núcleos y contaba con más de 30 mil beneficiarios. Hoy, *El Sistema* cuenta con 440 núcleos, 1340 módulos”. Justamente en los ´90, El Sistema alcanza ocho veces su extensión comparado con el proyecto de los ´80, Sin embargo, si nos fijamos en el relato, Méndez manifiesta que la meta de El Sistema era crear una red de músicos; por lo menos, antes de los ´80, no se habla de “recuperar” e incluir socialmente a niños; ya cuando hace uso del término “beneficiarios”, se vuelve muy claro el cambio del discurso hacia un orden social, pues no se habla más de músicos.

Baker (2016) manifiesta una rica reflexión sobre la importancia de entender si el proyecto surgió con una función de inclusión social o se la atribuyó en los años consecuentes. Para el autor, redefinirse como proyecto social fue una cuestión de conveniencia y, el hecho de que eso fuera difundido, podría revertirse negativamente en la evaluación de proyecto, dándole menos credibilidad como “modelo de acción social a través de la música para el resto del mundo”¹²². (BAKER, 2016, p. 167).

¹²² En el original: “model of social action through music for the rest of the world.” (BAKER, 2016, p. 167)

Concordamos con Baker con respecto a la importancia de entender la principal motivación de la creación de El Sistema, pues, aunque creemos que, a lo largo de los años, El Sistema se pudo transformar, esta motivación se mostraría como un indicio de lo que parece que está sucediendo: la inclusión social está más próxima a la retórica que a la práctica.

En el artículo “Educación para el alivio de la pobreza: nuevo tema en la agenda global”¹²³, Olinda Evangelista y Eneida Oto Shiroma (2006) hacen un análisis de documentos de organismos internacionales sobre educación en donde se deparan con una gran mudanza discursiva. A inicio de los años ‘90, explican, la educación giraba en torno de conceptos como “productividad, cualidad, competitividad, eficiencia y eficacia” y, para el final de la década: “el sesgo económico explícito dio lugar a una cara humanitaria por medio de la cual la política educacional ocuparía el lugar de solución de los problemas humanos más candentes [...]”. Las autoras señalan que se empiezan a enfatizar conceptos como “justicia, equidad, cohesión social, inclusión, *empowerment*, oportunidad y seguridad [...], todos articulados por la idea de que lo que hace sobrevivir a una sociedad son los lazos de “solidaridad” que se van construyendo entre los individuos.” (EVANGELISTA; SHIROMA, 2006, p. 44).

Las autoras afirman que la mudanza discursiva acompaña un punto de inflexión en las políticas públicas de nuestro siglo, y comentan que la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) fue uno de los organismos preocupados por las reformas educativas y productivas en la región:

En el documento¹²⁴ de la COMISIÓN... / ORGANIZACIÓN..., 1992) se delineaba el modelo educativo "perfecto": enseñanza de la lengua patria, enseñanza de las ciencias y enseñanza de las matemáticas, áreas fundamentales para la adquisición de otra competencia, tecnología. Se definieron los contenidos y sus modalidades de enseñanza. Al lado de esas áreas, necesarias, en última instancia, a la producción del éxito económico, se encontraba el perfil de ciudadano deseado: **creativo, innovador, capaz de lidiar con las**

¹²³ En el original: “Educação para o alívio da pobreza: novo tópico na agenda global”.

¹²⁴ Se refiere al documento publicado en Santiago de Chile, en 1992, en conjunto por y la Oficina Regional de Educación de la UNESCO para América Latina y el Caribe (OREALC), titulado: Educación y Conocimiento: Eje de la transformación productiva con equidad.

innovaciones tecnológicas, flexible, solidario.¹²⁵ (EVANGELISTA; SHIROMA, 2006, p. 45, grifo nuestro)

Podríamos decir que en ese nuevo discurso se está pensando en una enseñanza dirigida a la formación de individuos económicamente más útiles a un sistema de producción capitalista orientado por la política neoliberal que ganó cuerpo en esos años. Evangelista y Shiroma manifiestan que organismos internacionales nos convencían que, con el cumplimiento de estos principios, los países en vías de desarrollo podrían igualar condiciones con los países desarrollados y que inclusive la pobreza podría ser superada. En los '90 surgieron las políticas compensatorias, que utilizaron estos discursos del desarrollo. Según las autoras:

Con el fin de ocultar los reales determinantes del empobrecimiento de la mayoría de la población y administrar eventuales levantamientos sociales a él asociados, un conjunto de políticas compensatorias vinculadas a un discurso de la educación redentora fue diseminado por el continente. Se popularizaron argumentos en favor de la enseñanza de excelencia, con calidad total, orientado por principios de la pedagogía del capital.¹²⁶ (EVANGELISTA, SHIROMA, 2006, p. 45)

Sin embargo, a los cambios ideológicos que ocurrían con respecto a la educación y superación de la pobreza en Latinoamérica, se les suman los cambios ideológicos sobre el papel de la cultura a nivel global. George Yúdice (2002) habla de la cultura como “recurso”, que no debe ser confundida con mercancía, más bien lo compara a los recursos de la naturaleza, en donde la diversidad representa riqueza. Para el autor (2002) es imposible no ver a la cultura como recurso, pues, por un lado, ha mejorado las condiciones sociales y esto es lo que sucede, por ejemplo, con la creación de los derechos culturales; o para estimular el crecimiento económico. Cuando los productos culturales, en este caso, los sistemas de orquestas, atraviesan estas mudanzas

¹²⁵ En el original: “Em documento da (COMISSÃO.../ ORGANIZAÇÃO..., 1992) delineava-se o modelo educacional “perfeito”: ensino da língua pátria, ensino das ciências e ensino da matemática, áreas fundamentais para a aquisição de uma outra competência, a tecnológica. Definiram-se os conteúdos e suas modalidades de ensino. Ao lado dessas áreas, necessárias, em última instância, à produção do sucesso econômico, encontrava-se o perfil de cidadão desejado: **criativo, inovador, capaz de lidar com as inovações tecnológicas, flexível, solidário.**” (EVANGELISTA; SHIROMA, 2006, p. 45, grifo nosso)

¹²⁶ En el original: “Tendo em vista ocultar os reais determinantes do empobrecimento da maioria da população e administrar eventuais levantes sociais a ele associados, um conjunto de políticas compensatórias atreladas a um discurso da educação redentora foi disseminado pelo continente. Popularizaram-se argumentos em prol do ensino de excelência, com qualidade total, orientado por princípios da pedagogia do capital.” (EVANGELISTA; SHIROMA, 2006, p. 45)

ideológicas voltadas a un orden de acumulación de capital, necesitan, cada vez más, ser justificadas con objetivos que promuevan la igualdad social, la educación ciudadana, entre otros, con el intuito de atraer recursos que finalmente terminan movilizándolo la economía, siendo un “recurso” no sólo económico, sino de educación ciudadana.

A partir de ahora miraremos como estos cambios tanto en la política como en la ideología de la educación se traducen en la experiencia del SOJ.

2.2.3 El SOJ: ¿Convivencia o inclusión?

Eso es marketing en realidad, la palabra “social”. [...] **La convivencia, para mí, eso es realmente un verdadero hecho social, y eso sí es revolucionario, pero no enmarcándolo en un rótulo social y dejándolo en los lugares de origen** porque, o sea, yo he visto proyectos así [...] se arma un proyecto, sea musical o no musical, van ahí, al barrio, dan clases ahí, la orquesta toca ahí y es todo ahí. **Sigue estando en la misma realidad**, [...] no cambiaron absolutamente nada. [...] La gente por más que esté pensando que está aportando en un instrumento, en un profesor, en una obra o están colaborando con ellos, no, al contrario, siguen marginándolos.¹²⁷ (grifo nuestro)

Jurado critica al discurso de “inclusión social” aplicado a los sistemas de orquestas, pues cree que éste está aliado a la propaganda o, como él lo denomina, al marketing de los proyectos. En el desarrollo de sus argumentos, Jurado, inclusive, muestra su inconformidad a respecto de cómo se suele dar dicha inclusión social. Para él es necesario que exista un cambio de realidad de las personas que están siendo incluidas socio-económicamente. Así, Jurado deja a entender que el SOJ no promueve una inclusión social. Explica que el SOJ promueve una convivencia social entre diferentes grupos y que su objetivo es la transformación. Se usa a la orquesta como un lugar de encuentro de diferencias sociales, económicas, culturales, entre otras¹²⁸.

¹²⁷ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación. En la introducción usamos una versión más completa de este relato de Jurado.

¹²⁸ Este no es un discurso nuevo, por ejemplo, en su Ensayo sobre la música brasileña, Mario de Andrade comenta sobre el valor social del canto coral, pues, según Andrade “el coro unanimita a los individuos” y a través de él se apagan las diferencias y se “generalizan los sentimientos” lo que confiere una verdad común entre sus participantes. (ANDRADE, 1972)

Cuando Jurado comenta que la convivencia social sí representa un “verdadero hecho social” y que esto sí sería “revolucionario”, responde directamente a las voces oficiales y apologéticas de El Sistema, mencionadas anteriormente, las cuales afirman que El Sistema transformó el concepto de orquesta sinfónica al haberle otorgado una función extra-musical, la función de inclusión social¹²⁹. Aunque Jurado visualice a la orquesta como un espacio de armonía social, afirma que no es favorable a esa “inclusión social” promovida por El Sistema, por lo que explica que terminó no acogiéndola en su proyecto. Jurado llega a afirmar que su proyecto, no tiene objetivos sociales, suponemos que en el intento por deslindarse de cualquier vinculación con la inclusión social. Sin embargo, en el proyecto de ley de creación de El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy presentado en la Legislatura de Jujuy en el año 2014 se estipula que:

El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy es el resultado de un trabajo comprometido, especialmente con los grupos poblacionales más vulnerables de la Provincia. En él se fomenta que los niños, adolescentes y jóvenes hagan un uso adecuado del tiempo, evitando la incursión en actividades nocivas.¹³⁰

Objetivos de cuño social y no artístico que justifica al proyecto. Las declaraciones de Jurado terminan siendo contradictorias en relación al propio discurso oficial y de divulgación, que presenta al SOJ como un proyecto social, y en relación a su propio discurso, pues, al hablar de la convivencia promovida por el proyecto orquestal como un “verdadero hecho social” y que “en la orquesta sí ocurre” estaría afirmando la existencia y otorgándole importancia a una acción social impetrada por el SOJ.

Así, desde el punto de vista de lo social, el problema que notamos en la actuación del SOJ es que no hay claridad en cuanto al tipo de acción social que aporta el proyecto. Como notamos en la entrevista a Jurado, inclusive, se llega a encubrir cualquier objetivo a ese respecto. Además, si revisamos las informaciones que circulaban en la página web

¹²⁹ Simon Rattle, director titular de la Filarmónica de Berlín, se manifiesta sobre el aspecto revolucionario de El Sistema en el Documental “Tocar y Luchar” de Alberto Arvelo y que es parte del acervo de divulgación oficial de El Sistema (ALEMÁN, 2015)

¹³⁰ JUJUY. **Proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy.** Jujuy: Bloque de Diputados Justicialistas, 2014. Disponible en: <<http://www.legislaturajujuy.gov.ar/img/sesiones/ftp/162-DP-15/162-DP-15.pdf>> Acceso en: 14 ago 2018.

oficial del SOJ, el texto que compone el proyecto de ley de su creación, entrevistas a voceros oficiales, y materias periodísticas, el discurso sobre la función social deambula entre los conceptos de “inclusión social” y lo que Jurado denomina “convivencia social”.

En nuestro contacto directo con el proyecto, cuando realizamos el trabajo de campo en Jujuy, tuvimos la impresión de que la idea de una convivencia social es la más allegada a la práctica. Participamos de ensayos de orquesta y de clases de instrumento. Además, realizamos entrevistas formales e informales a algunos de los participantes de la orquesta juvenil y a Fabiana Isabel Flores, secretaria en la orquesta desde hacía aproximadamente 5 años. Ella nos manifestó que el ingreso al SOJ es totalmente abierto al público y relata: “Nos ha pasado que chicos hipoacústicos [...] han venido a tomar clases. Nos ha pasado que han venido chicos con un retraso madurativo también. Pero no es direccionado a nadie”¹³¹

En el caso del SOJ, es necesario tomar en cuenta que es una iniciativa de bastante menor proyección comparada a la de El Sistema, aunque haya llegado a funcionar en red en la provincia de Jujuy. Fabiana Flores nos informó que, en ese momento (mayo del 2017), el SOJ contaba con tres orquestas en esa sede; la de los niños pequeños, la juvenil (principal) y la de formación, que se encuentra en el medio de la infantil y la juvenil; manifestó que existen, además, ensambles de guitarras y de metales. Así, aunque el SOJ es considerablemente pequeño, se han creado nuevas configuraciones musicales, según sus necesidades, y han optado por no hacer una llamada direccionada, por ejemplo, a los niños hipoacústicos o con retraso madurativo. Estos niños vienen porque sus padres lo buscan y conviven con los otros niños en la orquesta. Aquí encontramos una diferencia con el modelo de El Sistema, pues, como lo manifestamos en los anteriores apartados, El Sistema sí tiene programas direccionados hacia ese tipo de inclusión social y entre ellos se encuentra el coro de manos blancas, formado por niños con déficit de audición.

¹³¹ FLORES, I. F. **Fabiana Isabel Flores**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

Cuando le preguntamos a Flores sobre el objetivo principal del SOJ, ella nos explicó que “El foco del SOJ es formar niños sin necesidad de tener conocimiento previo”, pues, en el SOJ los niños y niñas en seguida empiezan a familiarizarse con el instrumento; notamos que en su respuesta no existe una referencia a la existencia de un objetivo social. Por su vez, el aspecto educativo, al que considera novedoso comparado con el de las escuelas tradicionales por el contacto temprano con el instrumento, parece ser la principal meta del proyecto.

Flores nos explica que el único requisito para el ingreso al SOJ es el etario; se permite el ingreso de estudiantes desde los cuatro años hasta los trece años de edad. Sin embargo, afirma que esta restricción puede ser relevada y, dependiendo de los cupos, se aceptan estudiantes fuera de ese rango:

El público es de cuatro a doce o trece años, para que empiecen de cero. Sí nos ha pasado que [...] vienen los hermanos de los chicos, que son un poco más grandes [...] y ahí se los vuelca para los instrumentos más grandes: metales, violoncello, contrabajo. Se los dirige [...] para que empiecen en esos instrumentos. No hace falta que vengan con el instrumento. La orquesta les presta los instrumentos ya sea para clase y para que lo lleven a su casa, en determinado momento, para que practiquen para los conciertos.¹³²

El préstamo de instrumentos ciertamente facilita la participación en el proyecto de niños, niñas y adolescentes de bajos recursos económicos. Sin embargo, Jurado afirma que, en un momento determinado, se les retira el instrumento, ya que cada uno debería generar sus recursos para poder comprarlo: “porque no es darle un regalo y ¡ya está! Simplemente que se lo ganen. Cuando ellos están estudiando más es el momento de retirar. Pareciera trágico ¿no? Pero en realidad es todo lo contrario.”¹³³ Completa que los participantes se autogestionan el instrumento a través de rifas y eventos. Este momento es celebrado por Jurado, ya que, con la compra de los instrumentos propios, es posible determinar el interés en el proyecto. A nosotros, por otro lado, no parece que esta acción

¹³² FLORES, I. F. **Fabiana Isabel Flores**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

¹³³ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

busca privilegiar el aspecto artístico del SOJ, confirmando su principal objetivo, el de formar músicos.

Para pertenecer al SOJ no se paga ningún rubro. Sin embargo, Flores explica que los gastos de la orquesta, como, por ejemplo, los pagos a los profesores, no son totalmente cubiertos por el Ministerio de Educación con quienes tienen un convenio y desde donde se realizan dichos pagos¹³⁴. Flores explica que el SOJ se complementa financieramente con una contribución económica de los papás. La secretaria explica que: “no es obligatoria, el chico que no pueda hacer el aporte, no se lo obliga a dejar [el SOJ], ni a que haga el aporte en cuestión, si no que puede seguir participando”. Este aspecto de los pagos, por lo menos en el ámbito discursivo, nos parece que refuerza la idea de la existencia de una variada convivencia social, pues, si existen familias capaces y familias que no tienen esta capacidad de contribución, significa que el nivel socioeconómico de los estudiantes es variado y que no resulta ser un requisito para la selección.

Esta convivencia social mencionada por Jurado y, a lo que parece, practicada en el SOJ, parece ir en contra de la propuesta de inclusión social de El Sistema. Creemos que, de hecho, este comportamiento tiene que ver con un grado de conciencia y de reflexión de lo que se hace y de lo que se dice que se hace. Inclusive, quizá por este motivo Jurado llegó a negar la función social del SOJ.

Encontramos semejanzas entre el discurso de Jurado, de negación de la “inclusión social” y del uso de la “convivencia social”, y el de los voceros de la orquesta del CEMU N°1¹³⁵, ubicado en Posadas, del CEMU N°3¹³⁶ y el EMMI¹³⁷ de Puerto Iguazú, proyectos a los que tuve la oportunidad de conocer en el año 2015 en la investigación de campo para la realización de mi Trabajo de Conclusión de Curso de graduación en Música.

¹³⁴ Flores manifiesta que el Ministerio de Educación les proporciona, además, el espacio de ensayo, el cual se trata de una escuela de la red pública de educación.

¹³⁵ Cemu N°1 es el Centro de Educación Musical N°1-N°2540, cede Posadas.

¹³⁶ Cemu N°3 es el Centro de Educación Musical N°3, cede Puerto Iguazú.

¹³⁷ Emmi es la Escuela de Música del Municipio de Iguazú.

En esa ocasión, la coordinadora del CEMU N°1, Lisa Kegler Zamudio, explicó que el CEMU hizo el intento de pertenecer al “Programa de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles para el Bicentenario” para lo cual tenían que cumplir un currículum el cual exigía, entre otros, que el proyecto debía ser direccionado hacia niños en vulnerabilidad socioeconómica (ALEMÁN, 2015). En las palabras de Kegler:

“Se llamó a chicos, por ejemplo, del Hogar de Día. Acá, claro, los docentes no estaban capacitados para trabajar con esos chicos y el primer día que vinieron rompieron una flauta y rompieron una trompeta, eran chicos grandes en una situación social muy vulnerable. Ellos están en el Hogar de Día porque no tienen casa, digamos [...] Entonces, se cambió la estrategia, se empezó a convocar a chicos de cualquier lado que vinieran a inscribirse y los profes empezaron a ir al Hogar de Día.” (KEGLER apud ALEMÁN, 2015, p. 53)

Se nota que no es sencillo incorporar esta función extra-musical de inclusión socioeconómica a estos proyectos porque, llevada a la práctica, se deparan con las dificultades, y es que, si no se tiene, por lo menos, a profesionales que sepan trabajar con niños y adolescentes en esa situación, se dan cuenta que, aunque se pretenda lograr la inclusión, requieren una gama mayor y más variada de recursos. Nos preguntamos ¿Cómo El Sistema resuelve estas situaciones? ¿Realiza realmente una acción de inclusión social a través de la música, como se afirma en su discurso oficial?

Estas dificultades resultan cubiertas por el discurso oficial de El Sistema. Sólo las experiencias a las cuales se pudo tener acceso más directo, permitieron distinguir estos problemas, que únicamente suceden en la ambición por ejercer una función extra-musical. El CEMU tuvo que buscar otra solución para alcanzar dicho objetivo, tuvo que enviar a los profesores hasta el Hogar de Día. Si vamos por lo que afirma Jurado, dicha solución acaba por excluir más a estos chicos.

Finalmente, el CEMU no se involucró con el Programa del Bicentenario. Así, “el CEMU tuvo que cambiar la estrategia para incluir a los chicos vulnerables debido a la falta de condiciones para trabajar únicamente con estos chicos”:

Se pasó a recibir a chicos del Hogar de Día después de tener una orquesta en funcionamiento con participantes que no estén necesariamente en una condición de riesgo social, pues, como Kegler resaltó, el CEMU no pretendía ser “una orquesta de los chicos del Hogar de Día o de los chicos con problemas, por una cuestión discriminatoria en sí”. Se buscaba evitar, por lo tanto, que la gente

piense y la reconozca como una orquesta de chicos que tienen problemas. (ALEMÁN, 2015, p.53)

Nuevamente, el CEMU presenta un otro medio para solucionar la función extra-musical que se tenía que cumplir. Se nota una preocupación, por parte de Kegler, hacia la estigmatización de los participantes de las orquestas del CEMU y se ve la convivencia social, traducida a la apertura del proyecto hacia todo el público: “la integración de niños y jóvenes vulnerables socialmente, junto con los que constituirían las familias más comunes de la región se dio, según Kegler, de manera ‘natural’. Y, a partir de esta experiencia se constituyó el principio de que el CEMU no discrimina ni de un lado ni del otro” (ALEMÁN, 2015, p. 54). A este respecto, encontramos que el discurso se vuelve problemático, en primer lugar, al referirse a una “integración natural” y, al afirmar, que en el CEMU “no hay discriminación ni de un lado ni del otro”. El propio hecho de no reconocer las diferencias es discriminatorio, no dar prioridad a quienes no tienen medios, juzgándolos de la misma manera que a los poseedores de esos medios es discriminatorio.¹³⁸

Se pudo percibir un discurso similar al de Kegler, en el análisis de las entrevistas a Juan Shmendge, coordinador del CEMU N°3 y de la EMMI. Él afirma que los proyectos orquestales que encabeza, promueven: “la convivencia e integración de chicos de estratos sociales distintos; no se tiene la pretensión de dirigirse a niños y jóvenes excluidos como parte fundamental de la justificativa del proyecto” (SHMENDGE apud ALEMÁN, 2015, p. 59). También es posible notar la similitud con las palabras de Jurado¹³⁹ a respecto del SOJ, cuando afirmó que la inclusión no sería objetivo del proyecto.

¹³⁸ Basta, ver, por ejemplo, el discurso a favor de las cotas en el servicio público, universidades, etc.

¹³⁹ Aún en Argentina, existe, como acabamos de mencionar, el Programa de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles para el Bicentenario inscrito en el Ministerio de Educación de la Nación y que posee cedes en todas las provincias argentinas. Este programa se presenta como un contraste frente a los proyectos orquestales que acabamos de presentar incluido el SOJ, pues, es un proyecto orquestal nacional que sí procura la inclusión socioeconómica de sus participantes. Resaltan la competencia del personal docente y administrativo que “parece querer garantizar una buena formación musical como garantizar un acompañamiento a los beneficiarios del programa” (ALEMÁN, 2015, p. 41). Este destaque a la competencia de los docentes y personal administrativo denota la preocupación porque el proyecto no caiga en la creencia de los “valores salvadores” de la música.

Con el análisis de estos casos, encontramos un panorama en el que aparentemente la función estética de estas orquestas no se basta por sí sola, siendo la utilización de la música con fines extra-musicales para beneficio social lo más solicitado y procurado. Frente a los dos tipos de función social localizados, sin duda, la inclusión social se presenta mucho más compleja de ser lograda en comparación con la convivencia/integración social.

En este sentido la idea de convivencia/integración social, no se convierte en el principal objetivo de los programas que la acogen, pues, se considera que es algo que se da por sí solo, aunque se resalte en concordancia con el discurso oficial del modelo de El Sistema, lo que termina dejando bastante difuso ese límite entre “convivencia” e “inclusión”. Por su vez, la afirmación de que El Sistema realiza, de hecho, una inclusión social, deja dudas, pues, no se conocen los pormenores de su realización. Lo que inclusive deja la incógnita de si existe, en la práctica, tal inclusión.

2.3 SISTEMAS DE ORQUESTAS: INCLUSIÓN Y ARMONÍA SOCIAL: ¿MITO O REALIDAD?

Comenzamos a mirarnos como miembros de una orquesta, porque la sociedad funciona como una orquesta, donde nadie importa más que el otro, donde el sonido de uno en el atril tiene que armonizar con el sonido del otro y el de toda la orquesta, donde el resultado es común y no aislado ni individual, pero sí es el fruto de la sumatoria de las capacidades expuestas a su máxima expresión, a través del enaltecimiento del ser que es resultado indefectible en la práctica del arte (ABREU apud CARABETTA; RINCÓN; SERRATI)

El discurso oficial de El Sistema presenta a la orquesta sinfónica como un espacio donde prima la armonía social en un mundo en el que prevalecen las distinciones sociales. En este mismo sentido, Verhagen, Panigada y Morales (2016) manifiestan que las “comunidades orquestales y corales” de El Sistema conforman un “ámbito de igualdad social”; dicen los autores que “los compañeros se aprecian por su quehacer artístico y se promueven los valores propios del arte musical” y que es desde este ámbito que surgen las otras iniciativas de inclusión, como los programas para personas con necesidades educativas especiales y personas privadas de libertad.

La orquesta considerada como comunidad, como experiencia de una supuesta igualdad, además respaldada por “valores propios del arte musical” que, por decirlo de alguna manera, son manifiestos en los participantes de las prácticas sinfónicas, es una idea que hace parte de un discurso encontrado generalmente en materiales apologeticos. Sin embargo, sobre esta metáfora existen contradicciones en el mismo discurso oficial y lo podremos apreciar en el siguiente texto extraído de la entrevista a Igor Lanz, pionero de El Sistema, y del ‘98 hasta el 2008 director ejecutivo de FundaMusical Bolívar, para el libro de Borzacchini:

Hay un espíritu competitivo maravilloso y altamente positivo, porque la orquesta es un claro ejemplo de democracia ejercida en una sociedad, en otras palabras, la meritocracia se respeta en primer lugar. Eso significa que todos respetan al primer violinista, el concertino, pero también respetan su propio trabajo individual dentro de la orquesta, sin perder de vista el hecho de que debes estudiar, aprender y tocar con más corazón y dedicación si quieres sentarte en la primera fila. (LANZ apud BORZACCHINI, 2011, p. 101, traducción nuestra)¹⁴⁰

La noción de igualdad se matiza cuando se habla de jerarquía y de meritocracia. A este respecto me gustaría hablar desde mi experiencia como ex-participante del referente de El Sistema en mi país, el cual tiene por nombre, “Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador”. En mi experiencia en la Fosje (2009-2012), como se la conoce comúnmente, fui parte de la Orquesta Juvenil del Ecuador y realicé prácticas en la Orquesta Filarmónica de Docentes del Ecuador. Por tres meses di clases a estudiantes de nivel inicial. Así que, fue una experiencia intensa, me dedicaba única y completamente a la Fundación. La visión como participante era diferente a la que tengo actualmente como investigadora. Con respecto al aspecto “comunitario” que ofrece la orquesta, puedo decir, que tanto en ese entonces como ahora, me deja inquieta. En la orquesta juvenil (a la que pertencí por más tiempo) era evidente la distinción de clases sociales, existía una separación en grupos, que generalmente se unían según el origen social de los participantes. No había una relación amistosa entre todos los que pertenecían a la

¹⁴⁰ En el original: “There is a marvelous and highly positive competitive spirit, because the orchestra is a clear example of democracy as exercised in a society, in other words, meritocracy is respected first and foremost. That means that everyone respects the first violinist, the *concertino*, but also respects his own individual work within the orchestra, without losing sight of the fact that you have to study, learn, and play with more heart and dedication if you want to sit in the front row.” (LANZ apud BORZACCHINI, 2011, p. 101)

orquesta, era más una coexistencia. Y los chicos que llegaban del interior, habiendo abandonado a sus familias, se deparaban en la capital con más exclusión. Sin embargo, en el ambiente existía el respeto y admiración por los músicos que se destacaban, por los docentes de la filarmónica, directores y, especialmente, se generaba un sentimiento casi de encanto hacia el Maestro Patricio Aizaga, director y fundador de la Fosje. Con esto, la jerarquía de la fundación siempre fue clara, y el ambiente era extremadamente competitivo.

Otra opinión al respecto es la que nos ofrece Coriún Aharonián, musicólogo, compositor y educador uruguayo. Coriún aplica también una mirada crítica con respecto a esa supuesta “armonía” encontrada en la “comunidad orquestal”, y afirma que la orquesta sinfónica reproduce un orden autoritario:

La orquesta sinfónica, enseñada como modelo social y como referente de objeto de prestigio, sólo trasmite aquello que conlleva: la afirmación de un orden extremadamente autoritario, con una única voluntad impuesta a todos los integrantes del grupo, y la anulación de toda posibilidad de interacción entre esos integrantes. (AHARONIÁN, 2004, p.31)

Aharonián (2006), inclusive, afirma que El Sistema realiza una falsa inclusión social, debido a lo que el musicólogo denomina carácter autoritario pues en la orquesta sinfónica (en donde para él, sí existen distinciones sociales), el líder se impone y la obediencia es lo único que se espera de sus participantes sin oportunidad de discordancia. Por su vez, Baker y Frega (2016) se refieren a un lado disciplinario de la orquesta de El Sistema, cuando narran su estructura jerárquica; trayendo testimonios de participantes de El Sistema en los inicios de su historia (1977-1978), dicho orden autoritario-disciplinario se ha percibido en situaciones de exposición individual a los músicos cuando, en ensayos orquestales, ocurren errores. Sin embargo, estos casos tienen poquísima visibilidad. A partir de las entrevistas realizadas por Eva Estrada, quien concluyó un reporte sobre El Sistema para el BID en el año de 1997, Baker y Frega explican que, en la orquesta, los músicos a menudo experimentan una discordia social:

También hablan [los entrevistados] sobre las dinámicas negativas dentro de la orquesta, tales como la competitividad, el favoritismo, la deshonestidad, la hipocresía y la traición. No es de sorprender que esto lleve a divisiones sociales y tensiones dentro de la esfera de El Sistema, además de crear músicos notablemente descontentos. Uno de ellos dijo: “e [sic] visto mucha dispersión,

desorganización en el trabajo, improvisación, quizá arbitrariedad y me he sentido en un sistema que me ha explotado bastante” (ESTRADA, 1997, p.26) Otro añadió: “el que está más atrás del que tiene poder es el que tiene el beneficio, sin necesariamente merecerlo” (ESTRADA, 1997, p.29 apud BAKER; FREGA, 2016, p.63)

Samuel Araujo, en su artículo sobre las prácticas sinfónicas¹⁴¹, también comprende a la orquesta como metáfora de la sociedad. Él presenta a la orquesta sinfónica “como parte del desarrollo de la división social del trabajo que caracteriza a los talleres de manufactura en la etapa mercantil del desarrollo del capitalismo y, más tarde, a las fábricas del mundo industrial” (ARAUJO, 2016 p.312). Araujo afirma que la orquesta sinfónica es una “construcción de un todo político encima de diferencias, desigualdades, conflictos y explotación en su interior”. Sin embargo, fuera de Europa, esta agrupación estaría reforzando la opresión colonial: “En paralelo a lo que ocurre en el continente europeo, la orquesta pasa a ser, en áreas del mundo bajo el yugo colonial, simultáneamente una expresión del poder y de la opresión de las metrópolis [...]”¹⁴² (ARAUJO, 2016 p.312).

Observemos, por ejemplo, la reflexión encontrada en la sección titulada *Filosofía* en la página web oficial de El Sistema:

En el pasado, la misión del arte fue un asunto de las minorías para las minorías, luego fue de las minorías para las mayorías; ahora, es de las mayorías para las mayorías, y constituye un elemento relevante para la formación del individuo que le permite insertarse en la sociedad de manera productiva.¹⁴³

Con este texto, se remite a una democratización de la “misión del arte” musical que sería propuesta por El Sistema que, en su constitución como un plan nacional, habría

¹⁴¹ Para Samuel Araujo, prácticas de música sinfónica abarcan: “desde aquellas entendidas como práctica comum, com repertório mais ou menos padronizado e apresentado sob a forma de concerto, até suas derivadas, que englobam desde música de câmara ou canto coral ao uso de orquestras sinfônicas em contextos distintos da prática comum, mas nos quais, ainda assim, são ou foram empregadas orquestras com alguma regularidade, e eventualmente também a grandes conjuntos instrumentais heterodoxos em que há introdução de, por exemplo, instrumentos de uso tradicional em determinadas culturas musicais, ou mesmo casos em que há a substituição integral dos instrumentos da tradição sinfônica por outros instrumentos não usuais daquela tradição.” (ARAUJO, 2016, p.311)

¹⁴² En el original: “Em paralelo ao que ocorre no continente europeu, a orquestra passa a ser, em áreas do mundo sob o jugo colonial, simultaneamente uma expressão do poder e da opressão das metrópoles [...]”

¹⁴³ Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/filosofia/#.WUiYEGgrLIU>>. Acceso en: 24 abr. 2017

llegado a “las mayorías”. Dicha democratización reafirma el aspecto social de El Sistema, pues se concibe como uno de los dos principios sociales del proyecto. Según Borzacchini:

En este frente [social], la propuesta de El Sistema tiene dos pilares y objetivos fundamentales: **1) Democratizar y poner a disposición de las masas, en el sentido más amplio de estos términos**, oportunidades para estudiar, trabajar, ganarse la vida, divertirse, lograr el éxito como parte de un grupo, la felicidad individual, la regeneración del individuo, la formación de una identidad y la participación e inclusión de todos, independientemente del estado socioeconómico de un niño o adolescente o si tiene o no algún impedimento físico. **2) Multiplicar sus impactos y beneficios en la sociedad**, porque si bien es cierto que el niño o joven que ingresa al Sistema es el protagonista, a través de sus estudios y actividades artísticas, también involucra automáticamente las células madre de cualquier sociedad: involucra su familia, su escuela, sus maestros y sus compañeros de clase, la comunidad, barrio o barrio donde vive, el estado o región donde nació, y todo el país, que, en algún momento, representa, ambos en el hogar y en el extranjero.¹⁴⁴ (BORZACCHINI, 2011, p.112, traducción nuestra. Grifo nuestro)

O sea, El Sistema en su actuación estaría promoviendo la armonía social y la democracia, a través de la educación de las mayorías. Sin ahondar en el asunto abordado por Araújo, el abordaje crítico de El Sistema, nos permite percibir contradicciones en las afirmaciones del discurso oficial, dialogando con las opiniones de Aharonián sobre la carga represiva y disciplinadora de la orquesta sinfónica y con percepciones de lo que en la práctica sucede, como se afirma en los documentos del artículo de Baker y Frega. No estamos afirmando que El Sistema represente un régimen autoritario. Sin embargo, es notorio, en su propio discurso oficial, que sí existe jerarquía por lo que la idea de la orquesta como una “comunidad” horizontal suena contradictoria.

Recordando su estancia en El Sistema, Jurado manifestó que la idiosincrasia en Venezuela sería el motivador de la jerarquía “casi militar”, en la que se desenvuelve el

¹⁴⁴ En el original: “On this front, the System’s proposal has two fundamental pillars and objectives: **1) Democratizing and making available to the masses, in the fullest sense of these terms** opportunities for study, work, earning a living, recreation, achieving success as part of a group, individual happiness, regeneration of the individual, forming an identity, and the participation and inclusion of all, regardless of a child’s or adolescent’s socioeconomic status or whether or not he has some physical impediment. **2) Multiplying its impacts on and benefits in society**, because, while it is true that the child or youngster who joins the System is the protagonist, through his studies and artistic activities, he also automatically involves the stem cells of any society: he involves his family, his school, his teachers and his classmates, the community, neighborhood or *barrio* where he lives, the state or region where he was born, and the entire country, which, at some time or another, he represents, both at home and abroad.” (BORZACCHINI, 2011, p.112, grifo del autor)

proyecto y de la disciplina que era notoria en la vida dentro de El Sistema, y explicó que: “en Argentina se vive y se respira mucha libertad [...]. Acá se vive de otra manera, se puede expresar, elegir [...], eso se respira desde chicos”¹⁴⁵. Con esto justifica que la convivencia no sólo se da entre las posibles clases sociales que coexisten en el SOJ, sino que hay una convivencia horizontal entre todos sus participantes.

Por su vez, en el proyecto de ley de la creación del SOJ es posible notar su interés por la “educación social” a través de la disciplina y, como denotamos en el anterior subtítulo, objetivos sociales justifican la creación del proyecto:

El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy es un modelo de enseñanza musical dinámica y eficaz, cuyo objetivo primordial se inserta directa y profundamente en el contexto global de una política de participación, integración, prevención y capacitación. En su esencia, el Sistema es mucho más que una estructura artística; es un modelo y una escuela de vida social donde los niños y jóvenes aprenden a convivir buscando la perfección y la excelencia a través de la disciplina [sic], la concertación y la armónica interdependencia. El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy es el resultado de un trabajo comprometido, especialmente con los grupos poblacionales más vulnerables de la Provincia. En él se fomenta que los niños, adolescentes y jóvenes hagan un uso adecuado del tiempo, evitando la incursión en actividades nocivas.¹⁴⁶

No encontramos, necesariamente una contradicción entre las afirmaciones de Jurado con las del proyecto de ley con respecto a la disciplina y a la función de convivencia social del SOJ, aunque, cuando se trata de promover al proyecto, como se hizo para el programa Abanderados de la Argentina Solidaria, surge un supuesto objetivo de inclusión social, resultando en la propagación de un discurso de función social que deambula entre convivencia/inclusión. Dicho discurso, que además resalta la disciplina para la educación social justifica el valor de las orquestas que corren el riesgo de no tener el mismo apoyo y visibilidad que sin propuestas de solución de problemas sociales.

¹⁴⁵ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

¹⁴⁶ JUJUY. **Proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy**. Jujuy: Bloque de Diputados Justicialistas, 2014. Disponible en: <<http://www.legislaturajujuy.gov.ar/img/sesiones/ftp/162-DP-15/162-DP-15.pdf>> Acceso en: 14 ago 2018.

Existe entonces una difuminación con respecto a la acción social del SOJ, pues, como se explicó, transita entre la inclusión social, la convivencia social y, la inexistencia de la misma. Sin embargo, es la convivencia social la retórica que más se aproxima a la práctica.

‘Lo problemático’, por, llamarlo de alguna manera es que estas contradicciones parezcan o sean consideradas del habla, pues, descubren una incompatibilidad estructurante. Las afirmaciones de Jurado sobre la inclusión social, incoherentes a las propuestas del documento oficial de creación del SOJ, demuestran que lo que está siendo prometido no se cumple. Esta situación nos hace cuestionarnos sobre el interés de estos proyectos de ofrecer mudanzas sociales y una poderosa razón es que éstas son bastante llamativas en la hora de atraer recursos financieros.

3 CAPÍTULO III: CONSTATACIÓN DE LA COMUNICACIÓN DEL REPERTORIO CON LA MÚSICA TRADICIONAL VINCULADA A LA CULTURA POPULAR

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el SOJ se inspira y pertenece a El Sistema, como afirmó su propio director Sergio Jurado. Hemos tejido un conjunto de tópicos que nos permitieron reflexionar sobre ambos proyectos y somos conscientes de que el SOJ y el Sistema son proyectos desarrollados en distintas circunstancias, tiempos y espacios, y con distintas personas lo que explica sus diferencias. Sin embargo, conseguimos índices de comparación que organizaron y ofrecieron datos, en el primer capítulo, del aspecto estético de los proyectos orquestales y, en el segundo capítulo, de su aspecto ético-social.

Desde el inicio de esta investigación, en el primer acercamiento al campo, ya notamos una particularidad del SOJ: la incorporación en su repertorio de piezas de música de la cultura local. Esta iniciativa parece justificarse, por un lado, desde el punto de vista estético, en cuanto se refiere a un tipo de repertorio que no es común de ser interpretado por orquestas. Sin embargo, por otro lado, también responde a una nueva función extra-musical, que en un primer momento parece relacionarse con la identificación cultural. Por eso decidimos destacar el estudio del nuevo repertorio, dándole un espacio privilegiado en la escrita de esta disertación, lo que nos obligó a estudiar los significados de la tensión entre lo que se consagró y normatizó como “música universal” y como “música local” situado en un contexto de globalización cultural versus cultura local.¹⁴⁷

En este último capítulo, epílogo de esta disertación, no pretendemos realizar un análisis musical de las obras del repertorio, sino, abundar en el trabajo que veníamos haciendo, presentando una reflexión sobre los posibles significados de este repertorio,

¹⁴⁷ En el capítulo I tratamos sobre los repertorios del SOJ y de El Sistema, sin embargo, con preponderancia sobre el repertorio estandarizado por El Sistema. (p. 25-40)

entendidos desde el punto de vista de la tensión universal-local y en la conjugación de las perspectivas estética-ética.

3.1 DOS JUSTIFICATIVAS DE LA INNOVACIÓN EN EL REPERTORIO: IDENTIDAD O ESPECTÁCULO

Según Sergio Jurado, la elección de un repertorio que incluye música de las culturas populares locales en el caso del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy -SOJ- se dio debido al gusto, tanto de los profesores, como de los alumnos y hasta del mismo público por esa música. Este ímpetu por la innovación, Jurado lo entendía como un esfuerzo por “encontrar el detalle, lo que estaba prohibido”; afirmaba que “el programa de concierto se marca también por el público”¹⁴⁸. Por otro lado, en el proyecto de ley de creación de dicho sistema, presentado en el año 2015, se justifica el uso de este repertorio con el objetivo de “buscar permanentemente promover y consolidar el sentido de identidad y pertenencia cultural” de los participantes y del público.¹⁴⁹

Encontramos, por lo tanto, dos motivaciones distintas que respaldan la inclusión de este repertorio: el sentido de buena aceptación del público, por un lado y, por otro, la construcción y consolidación de un sentido de identidad-pertenencia. Ambas son simultáneamente impulsoras de esta iniciativa. Sin embargo, entre los integrantes del proyecto, parece no ser tan claro el por qué se dio esta innovación. Una joven, de aproximadamente 24 años, miembro de la orquesta del SOJ,¹⁵⁰ atribuyó a Sergio Jurado la decisión de incluir este tipo de repertorio y, en su opinión, este repertorio sirve para “mostrar un poco de donde yo vivo, mostrar que con mi instrumento de orquesta que es algo que no se ve aquí, en Jujuy, se puede hacer otra música que no sea música

¹⁴⁸ JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

¹⁴⁹ JUJUY. **Proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy**. Jujuy: Bloque de Diputados Justicialistas, 2014. Disponible en: <<http://www.legislaturajujuy.gov.ar/img/sesiones/ftp/162-DP-15/162-DP-15.pdf>> Acceso en: 14 ago 2018.

¹⁵⁰ Esta estudiante concedió una entrevista para esta investigación y pidió mantener su nombre en anonimato. A ella nos referiremos con la denominación de Estudiante 1 y para preservar la identidad de los participantes de la orquesta, recurriremos a enumerarlos.

académica.”¹⁵¹ En otro momento de la entrevista, la misma joven del SOJ explica que en la orquesta juvenil podría surgir la necesidad de cambiar el repertorio, pero piensa que se mantendría de todos modos el repertorio “folclórico”:

[...] por ejemplo, cuando se cambia de director musical, se cambia el repertorio y “lo único que se va mantener [...] es el repertorio folclórico, eso sí, porque son obras [...] que nos caracterizan a nosotros y yo creo que es algo que no podemos dejar de tocar [...] No es como decir, voy a tocar una obra sinfónica todo un año porque uno aburre tocando obra clásica todo un año. En cambio, lo folclórico no porque es algo nuestro [...]”¹⁵²

Como explicamos en el Capítulo I, el repertorio del SOJ es dividido en dos tradiciones, una que se refiere a la música de concierto, con las obras estandarizadas por El Sistema, y otra, que se refiere a la música local de la cultura popular de la provincia de Jujuy y se relaciona con el mundo andino. El testimonio anterior muestra la diferencia entre la identificación con el repertorio considerado popular o local y el repertorio canónico de orquesta. Notamos que el repertorio local despierta una identificación vinculada a la memoria afectiva por parte de los participantes. En el concierto, con la transición de un repertorio a otro, los músicos sustituyen sus instrumentos sinfónicos por instrumentos tradicionales de la música andina y además se suman bailarines al *performance*. De esta manera, se acentúa la comunicación de este repertorio con la ritualidad propia de la música tradicional andina vinculada a la cultura popular. Esta transición de repertorio es descrita por la participante del SOJ de la siguiente manera:

[...] siempre que se puede nosotros tratamos de llevar bailarines. El año pasado llevamos unos diablos de acá a Iguazú (Festival Iguazú en Concierto) Entonces mientras tocábamos el carnavalito, nosotros, los diablos hacían su presentación y salieron así de golpe y, bueno, la gente se quedó maravillada porque ellos no conocen los diablos de Jujuy. A las delegaciones de los otros países les llamó mucho la atención los cuernos, los espejitos y todo eso.¹⁵³

La identificación vincula a los participantes con un público que comparte los mismos valores culturales¹⁵⁴, por lo menos, en cuanto a la percepción de códigos

¹⁵¹ ESTUDIANTE 1: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

¹⁵² ESTUDIANTE 1: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Para la autora Luciana Gifoni, el solo hecho de tocar-mantener este repertorio por actores locales significa una reivindicación identitaria. Además, afirma: “En términos geopolíticos, la manutención de las

estéticos, pero cuando se traslada a un ambiente extraño, en el que no se comparten los mismos valores, esta función se puede transformar en exploración del exotismo, de lo espectacular. El programa del SOJ en el Festival Iguazú en Concierto del año 2017 fue el siguiente: 1) Sinfonía No4 (IV movimiento) de P. I. Tchaikovsky, 2) Anata de Miraflores de Raúl Olarte, 3) una selección de carnavales y, por último 4) Sicus de Sacatripa. Nos preguntamos si el fusionar estos repertorios es parte del espectáculo. Así que nos gustaría traer una discusión, aunque de forma general, sobre otras formas de entender a la iniciativa del SOJ.

En las entrevistas que realizamos, resultó muy difícil distinguir si a los participantes les gusta este repertorio porque se identifican con él o por el espectáculo reflejado en la reacción del público. El comentario otra participante de la orquesta de aproximadamente 16 años, que considera a este repertorio como una muestra de su cultura, por un lado, sirve a modo de ejemplo: “Cuando nos fuimos a Italia, en el 2013, y hacíamos este repertorio, folclore [...], la gente también siempre se alegraba.”¹⁵⁵ Esto se encuadra en la motivación de la aceptación del público y se basa en la búsqueda del espectáculo. Así mismo, cuando participamos de los conciertos (en los meses de mayo del 2015 y mayo del 2017) notamos un gran entusiasmo tanto de parte de los músicos del SOJ como de parte del público formado en gran parte por argentinos, pero también por residentes de otros países latinoamericanos y públicos variados de países de todos los continentes. Era notable también que las personas que reconocían las piezas populares interpretadas por la orquesta, participaban más directamente con ella, ya sea bailando, cantando o aplaudiendo figuras rítmicas características. Ya los que no estaban acostumbrados a esta música, aplaudían, sonreían y conversaban entre sus acompañantes. Como explicamos en el Capítulo I, la transición en el performance es radical: de un momento a otro se

prácticas musicales de tradición oral también son un modo de contestación y auto-afirmación de comunidades y regiones que se encuentran al margen de los proyectos de construcción de los Estados-Naciones. Los antagonismos entre definir y ser definido en el hacer musical se colocan, entonces, en el medio del debate entre centro y periferia (GIFONI, 2006, p. 186 traducción nuestra)

¹⁵⁵ ESTUDIANTE 2: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

convierte de una orquesta que inicia tocando música de concierto en una orquesta que, baila, canta y hasta cambia de instrumentos. Pero la recepción acompaña este cambio.

Ya que notamos que los participantes del SOJ (JURADO, 2017; FLORES, 2017; ESTUDIANTE 1, 2015; ESTUDIANTE 2, 2017; ESTUDIANTE 3, 2018) manifiestan su interés por la recepción del público, es importante entender cuál es la importancia de la recepción.

3.2 DISCURSO DE LA DIFERENCIACIÓN: UNIVERSAL – GLOBAL X LOCAL – PARTICULAR

Michel Nicolau Netto, en su libro “O discurso da diversidade e a world music”, manifiesta que a lo largo de la historia existieron varios intentos de resolver el siguiente cuestionamiento: “¿la globalización tornó el mundo más diverso o más homogéneo?” (NETTO, 2014, p.17), considerando que los términos pueden no ser excluyentes. El autor describe dicotomías que en la historia han traído esta cuestión. 1. Moderno X Tradicional, con el nacimiento de la Antropología moderna (XIX-XX); utilizado por instituciones internacionales, como por ejemplo la UNESCO, después de la II guerra mundial; en el discurso de Cultura de masas. 2. Industrialización - Cultura de masas X Arte autónoma - Alta cultura. 3. Dominantes X Dominados. 4. Local-particular X Global-universal

Una tendencia, afirma este autor, es la que considera que con los procesos de globalización y de mundialización de la cultura¹⁵⁶ se genera mayor diferenciación, puesto que la recepción del interlocutor es diferente en cada cultura, generando automáticamente más y más diferenciación. Según este autor, para los estudiosos que se apeguen a esta perspectiva (como, por ejemplo, los de los Estudios Culturales), no

¹⁵⁶ Según Netto, Renato Ortiz fue el primer estudioso a diferenciar entre globalización y mundialización. Ortiz: “creo que es interesante en este punto distinguir entre los términos "global" y "mundial". Emplearé el primero cuando me refiera a procesos económicos y tecnológicos, pero reservaré la idea de mundialización al dominio específico de la cultura” (ORTIZ, 2014, p.29, traducción nuestra). En el original: “[...] creio ser interessante neste ponto distinguir entre os termos “global” e “mundial”. Empregarei o primeiro quando me referir a procesos econômicos e tecnológicos, mas reservarei a idéia de mundialização ao domínio específico da cultura.” (ORTIZ, 2014, p.29)

sería posible la homogeneización del mundo.¹⁵⁷ Por otro lado, Netto describe la existencia de otra teoría que, en el intento de localizar la relación entre una cultura y otra, anuncia la existencia de un tercer espacio en el que se mezclan elementos de una y de la(s) otra(s), se trata de la hibridación cultural. El autor explica que la hibridación cultural ha sido pensada por algunos autores basados en la dicotomía colonias y metrópolis, en la relación entre dominantes y dominados. Uno de los mayores exponentes de esta perspectiva es el antropólogo mexicano Néstor García Canclini¹⁵⁸. Por su vez, continúa Netto, los teóricos de la globalización tienen una tendencia a creer en la homogeneización cuando describen las mudanzas culturales contemporáneas.

Sin embargo, el autor cuestiona a las tres perspectivas (1. Heterogeneidad 2. Hibridación 3. Homogeneización), ya que encubren un problema central y que debería ser considerado a priori. Para el autor se está dejando de lado la explicación de cómo son definidos los “índices de diferenciación”, aclarando que “la diferencia es una construcción social y como tal solo hace sentido en un tiempo-espacio definido” (NETTO, 2014, p.28). Netto explica que los índices de diferenciación y la clasificación en sí -ya que surgen de dicha construcción- se encajan únicamente como organizadores de discursos (de la heterogeneidad, la homogeneización y la hibridación cultural), pues tales diferencias, de hecho, no existen.

¹⁵⁷ A este respecto, Renato Ortiz manifiesta que no se debe confundir entre estandarización y padrón, aunque en la lengua portuguesa -padrão y padronização- vengan de la misma raíz, por lo que se pueden intercambiar sin generar problemas mayores. Padrón se referiría al modelo cultural, por su vez, estandar se aplicaría al proceso de producción de objetos. Ortiz afirma que es imposible la estandarización cultural, sin embargo, reconoce procesos de estandarización: “Hay de hecho una estandarización de diferentes dominios de la vida moderna. Esto se debe en gran parte a la industrialización que penetra en la propia esfera cultural. La fabricación industrial de la cultura (películas, series de televisión, etc.) y la existencia de un mercado mundial exigen una estandarización de los productos.” (ORTIZ, 2014, p.32, traducción nuestra) En el texto original: “Há de fato uma estandarização de diferentes domínios da vida moderna. Isso se deve em boa medida ao industrialismo que penetra a própria esfera cultural. A fabricação industrial da cultura (filmes, séries de televisão, etc.) e a existência de um mercado mundial exigem uma padronização dos produtos. (ORTIZ, 2014, p.32)

¹⁵⁸ Según Canclini que matiza, “Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam os conflitos. como pretende o modernismo neoconservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura - às vezes - com menores riscos fundamentalistas.” (CANCLINI, 2009, p.326)

De cierto modo podemos entender la problemática del SOJ a partir de esta idea de Netto, cuando apunta que temas que se discuten en las ciencias sociales son actuales en ámbitos de la vida cotidiana. Por ejemplo, la que considera a la música de concierto como la música universal, frente a la música local del repertorio folclórico de la provincia de Jujuy. Así se justifica el repertorio en el proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy: “El Sistema busca permanentemente promover y consolidar el sentido de identidad y pertenencia cultural, con una mirada amplia, a través de la difusión de un repertorio orquestal integral, incluyendo obras universales y folclóricas, propiciando la incorporación de instrumentos orquestales y autóctonos.”¹⁵⁹

Netto explica que la idea de la universalidad (que viene de la herencia epistemológica de la filosofía) tiene como punto central el que ésta “sea válida para todos los elementos del todo”. Aunque pueda parecerse con la idea de globalización, el autor explica que los dos conceptos no deben ser confundidos, pues la globalización se trata de la existencia de “procesos globales que trascienden los grupos, las clases sociales y las naciones” (ORTIZ, 2004, p.11), y surge con el imperialismo europeo en el siglo XIX (NETTO, 2014). Así, cuando la repartición del globo inicia a ser dominada por Europa a finales del XIX, es importante considerar que, “a partir de tal dominación, el mundo es distribuido, definido, jerarquizado, de acuerdo con criterios europeos” (NETTO, 2014, p.61). Por lo que, para Netto, el uso del término universal en la actualidad se torna impreciso e incluso peligroso, pues esconde una ideología, esconde motivaciones políticas y económicas, uso que queda patente en el ámbito de la música.

La idea de la universalidad de la música, traída por Netto, es una idea que se mantiene presente en instituciones de estudio de música como conservatorios e institutos de música e, inclusive, en el argot cotidiano de los directores de orquesta y músicos profesionales. Se remite al siglo XVI, cuando se creía que los cantos gregorianos “buscaban acompañar el ritmo del cosmos” (NETTO, 2014, p.59). Con esto se justificaba la universalidad de la música. Valga la aclaración de Netto de que solamente en el

¹⁵⁹ JUJUY. **Proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy.** Jujuy: Bloque de Diputados Justicialistas, 2014. Disponible en: <<http://www.legislaturajujuy.gov.ar/img/sesiones/ftp/162-DP-15/162-DP-15.pdf>> Acceso en: 14 ago 2018.

contexto imperialista esta idea se globalizó, (por ende, la universalización y la globalización no son necesariamente mutuas) y, como explicamos anteriormente, debido al dominio europeo, inclusive, la temporalidad y la idea de progreso se dieron bajo sus principios. Así, la música europea que se desarrollaría a partir del siglo XVI, fundada en el canto gregoriano, mantendría dicha universalidad.

3.3 RECEPCIÓN DE LA DIFERENCIACIÓN

Considerando al repertorio tradicional de la música de concierto y ya que la historia de la recepción está estrechamente ligada a la historia de la música, recordemos a la teoría sobre la autonomía de la música que surgió en el mismo siglo XIX y que vigoró hasta la segunda mitad del siglo XX, y que buscaba probar la existencia de un “bello musical estéticamente autónomo” (HANSLICK, 1973). La música, durante los siglos anteriores, estuvo relegada a un arte secundario, de acompañamiento de otras artes, y justificaba su valor con funciones extra-musicales. Carl Dahlhaus (1999) afirma que:

“La teoría del arte de los siglos XVI y XVII partió de la relación entre funciones sociales y técnicas de composición; la de los siglos XVII y XVIII se basó en los objetos de la exposición musical: las emociones; la del siglo XVIII y XIX en la persona del compositor y la del XIX al XX en la estructura de las obras por separado.” (DAHLHAUS, 1999, p.12)

El mismo autor (1997) comenta que la historia de la recepción del arte fue despertando el interés de los historiadores como consecuencia del inicio de la crisis de la estética de la música autónoma. Bajo esta premisa estética lo único que interesaba era el contenido de “verdad” de la obra que estaba determinado *a priori*; así la reflexión histórica tenía una importancia secundaria, ya que sólo existía una interpretación “ideal”. Esto no quiere decir que cuando esta teoría se fue derribando, el interés por la historia de la recepción haya cambiado su enfoque hacia los tipos de interpretación de una obra, pues se seguía prefiriendo las interpretaciones que más intentaban acercarse a la “idea” de la obra; lo que Dahlhaus llama de interés por “contexto de fundamentación estética” (DAHLHAUS, 1997), en el que importaba que el intérprete de la obra se aproximara a la intención del compositor. Así, manifiesta Dahlhaus (1997), la historia de la recepción se basa en los cambios de interpretaciones según el tiempo, espacio y circunstancia, sin

dejar que los cambios transformen el “sentido ideal” de la obra. El objetivo de la interpretación, explica el autor, era siempre llegar lo más cerca posible de la idea misma de la obra de arte.

Cuando se “renuncia a la idea del contenido a priori [...] se dan las condiciones históricas para que el modo de recepción pase a ser substancial.” (DAHLHAUS, 1997, p. 186). El desarrollo de la recepción provoca una “relativización extrema”, que subjetiviza en formas de interpretación individuales de las obras de arte, por lo que surgieron varios teóricos que propusieron términos medios entre el “dogma” y el “subjetivismo”. Un ejemplo fue Félix D. Vodicka, que en el intento de reducir el relativismo se centraba en las “normas y sistemas de normas” que “establecerían como debe interpretarse el texto tradicional en un grupo o estrato determinable desde el punto de vista histórico social y étnico” (DAHLHAUS, 1997, p.188). Sin embargo, no lograba eliminarlo por completo.

Para Dahlhaus (1997), todas esas teorías revelan un problema respecto a los criterios de selección del historiador en la búsqueda de los documentos-fuentes que construyan la historia de la recepción y afirma que: “en caso de acentuarse la formación de cánones, la medida patrón para una selección de los documentos sería un testimonio de la aparición de lo que luego se aceptaría como veredicto de “la historia” y que, de ahí en adelante, se seguiría copiando (DAHLHAUS, 1997, p. 198). Dahlhaus trae a colación el concepto de canon, puesto que existían obras exitosas (es decir, con respuestas favorables del público), sobre las cuales la historiografía de la música se construye y, a la vez, se reafirma.

Aún con estas mudanzas por las que ha pasado la historia de la música y la historia de la recepción, la teoría de la autonomía de la música que, finalmente, le dio a la música de Europa occidental el estatus de un arte con estética propia, ‘universal’, ha dejado rezagos hasta la actualidad. Aunque ya no se intenta justificar la “idea” a priori, se justifica la interpretación de la música en base a la estructura lógica de las obras.

Quisiéramos informar con estas reflexiones nuestro estudio sobre la recepción de los repertorios ejecutados por la orquesta del SOJ.

3.4 TRATAMIENTO DEL REPERTORIO

Es perceptible observar el cambio de disposición del público cuando la orquesta del SOJ hace la transición del repertorio canónico de concierto al de la música popular, vinculado a su cultura. Es importante aclarar que ésta viene de otra tradición musical, por lo que la forma de recepción, comparada con la de la música de concierto es completamente distinta.

3.4.1 Música andina, vinculada a la cultura popular

Reflexionemos sobre la construcción de este repertorio vinculado a la cultura andina. La región andina está conformada geopolíticamente por cinco países que van desde el sur de Colombia, casi todo el Ecuador, el Perú y Bolivia, hasta el norte de Chile y de Argentina y según el musicólogo Juan Pablo González, es llena de vías de comunicación entre sí, construidas y utilizadas por el imperio inca pero que se mantuvieron aún después de la colonia, por lo que en su extensión es posible encontrar elementos culturales y, en este caso, musicales comunes. El musicólogo ejemplifica:

En esta vasta área podemos encontrar escalas pentáfonas, conformaciones melódicas descendentes; predominancia de metros binarios; tempos cadenciales acelerados; instrumentos comunes de origen indígena, mestizo y occidental; la práctica del carnaval; y la adoración a la Virgen María y a los santos patronos de los pueblos andinos. (GONZÁLEZ, 2012, p. 176)

Después de la guerra del pacífico (1879-1883), que conllevó a una modificación de fronteras (ampliando la zona andina), en Argentina, a diferencia de lo que aconteció en Chile, sí existió una convivencia entre los indígenas (aymaras y quechuas) que provenían de Bolivia, con los criollos que se asentaron en las provincias de Salta, Jujuy y Catamarca. González (2012) llama la atención para este aspecto, ya que en el posterior *boom* de la música folclórica que se dio en los años '60 aproximadamente, los criollos tomarían el protagonismo en la difusión de la interpretación de la música andina. El autor manifiesta que la consolidación de la música andina terminó reemplazando a los personajes de esta cultura y de sus "funcionalidades de origen" (GONZÁLEZ, 2012, p. 176). Considerando que la música de los pueblos andinos era y, en algunas poblaciones

menos intervenidas por el mundo occidental, aún es utilizada en rituales; esa música andina no es un objeto de apreciación estética y sí de comunión para varios fines. Un aspecto determinante en la construcción de la música andina, según González, fue la industria musical argentina que, en el final de los años '50, favoreció la difusión de la música del interior del país, no solamente de la andina, pero que permitió, inclusive la internacionalización de ésta; Así la confrontaba directamente con el tango, que, paradójicamente, sustentó el desarrollo de la radio desde los años '20.

Con la difusión de la radio y la producción de festivales, los grupos musicales de folclor, tanto de Chile como de Bolivia, acabaron tomando el modelo argentino de la interpretación de la música andina. Inclusive la instrumentación fue conformada por grupos argentinos, así como lo explica González:

En efecto, a la configuración guitarra-bombo de estos grupos, se sumará una quena y un charango tal como lo empezaron a hacer en París a comienzos de los años sesenta dos grupos argentinos: Los Incas y Los Calchakis. Luego seguirán dos grupos chilenos en Santiago: Quilapayún e Intillimani; para continuar con dos grupos bolivianos en La Paz: Los Jairas y Los Chasquis. (GONZÁLEZ, 2012, p. 179)

Hijo de esta reconstrucción de la música andina¹⁶⁰ es, por ejemplo, el cantautor Edmundo Porteño Zaldívar, compositor de la canción andino-argentina más escuchada en el mundo entero: El Humahuaqueño¹⁶¹, un carnavalito que también está presente en el repertorio del SOJ. Aunque esta pieza sea interpretada con orquesta sinfónica, el cambio de instrumentos, la adición de los bailarines y los cantos incitan a que el público reaccione de manera a acompañarlos, ya sea con palmas, cantos o bailes. Es decir, el género musical tiene un predominio, en la recepción, por sobre todos los elementos extraños a esta tradición (otros instrumentos de orquesta, director de orquesta y, muchas

¹⁶⁰ González, acusa la existencia de una “resignificación cultural y de una apropiación y ruptura política” (GOLZÁLEZ, 2012, p. 175), pues, afirma que esta reconstrucción de la música andina ha surgido por personajes que no pertenecen al mundo andino y fuera de las comunidades andinas, particularmente en París. El autor ejemplifica: “Atahualpa Yupanqui con el disco de 78 rpm “Pastoral India”/“Huajra” [1951]; y de Leda Valladares y María Elena Walsh, con el EP Chants d’ Argentine [1954].”

¹⁶¹ Coloquialmente se hace referencia a esta pieza también como “El Carnavalito” o “El Quebradeño”.

veces, el auditorio). Y, el público acompaña, tanto por la incitación de la orquesta como por una posible identificación cultural con las piezas.

3.5 ASPECTO ESTÉTICO Y DE ENSEÑANZA DEL REPERTORIO VINCULADO A LA CULTURA LOCAL

Ya que el SOJ hace esta inusitada innovación, justificada por “el gusto” y por la identificación-pertenencia con el repertorio local, nos parece interesante saber cómo es el proceso de creación y desarrollo de este repertorio, una vez que, como manifiestan los participantes del SOJ (estudiante de 15 años aproximadamente): “la reacción del público siempre es positiva [...] en el caso de la gente de acá de Jujuy, al vernos tocar instrumentos que la mayoría no conoce [instrumentos sinfónicos], siempre se sorprende, yo creo que sí les causa un impacto y se interesan.”¹⁶²

El repertorio popular/andino del SOJ incentivó una mudanza significativa que exigiría una diferente forma de enseñanza. En nuestra experiencia, observamos que los estudiantes se portaban de manera diferente cuando preparaban el performance para participar de un festival internacional de importancia, como, por ejemplo, el Iguazú en Concierto. Por ejemplo: uno de los instrumentos que sería utilizado en la interpretación de “el Carnavalito” era la “Anata”, un tipo de flauta andina. Los músicos traían sus anatas, sin embargo, no todos sabían ejecutarla. Cuando preguntamos a Jurado cómo se enseñaba la ejecución de este instrumento y cómo eran organizados los estudios del instrumento sinfónico y del instrumento andino, nos manifestó que los instrumentos andinos son usados únicamente para las presentaciones y no existe un método de enseñanza para estos pero que, en algunos casos, lo aprenden por imitación.

En los ensayos, los músicos manosean la *Anata* como pueden, aunque hay músicos, especialmente del área de vientos, que tienen un mejor dominio del instrumento.

¹⁶² ESTUDIANTE 3: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación.

En cierto grado, esto nos dejó a desear con respecto al aspecto artístico y al pedagógico aplicados a este repertorio, pues, en primer lugar, no hay rigor metodológico, en contraposición con el trabajo que realizan para preparar un repertorio de música de concierto. Desde los ensayos en grupos menores (parciales y seccionales) hay una concentración en el repertorio de música de concierto en los que se pulen detalles de los pasajes que, inclusive llegan a corregir detalles técnicos de los instrumentos, a esto sumado las clases individuales de instrumento y lectura musical también centrados en esta tradición. Por otro lado, los instrumentos de tradición andina no son estudiados ni individualmente ni colectivamente. Aunque haya ensayos del repertorio andino, la concentración está en el arreglo, ya que lo pueden hacer más largo o corto (aumentando o disminuyendo las repeticiones), dependiendo de la ocasión en la que vayan a tocar. Se ensayan las entradas de las secciones pues, en el medio de las piezas, por la animación de tocarlas, los participantes se perdían en el conteo de los compases de silencio. No se corrigió nunca el toque de la anata ni del charango (este era tocado por un profesor de guitarra del SOJ). Sin embargo, en la entrevista, participantes del SOJ, atribuyen esta falta de metodología a la tradición de tocar estos instrumentos en la provincia, desde tempranas edades. En sus propias palabras:

Los instrumentos regionales, hay algunos que sí exigen estudio y una preparación. También, por ejemplo, el charango o el {inaudible} son instrumentos naturales, yo les digo, por ejemplo, vas a [...] Tilcara, vas a Pucamarca, todo mundo sabe tocar los instrumentos, sabe tocar charango, entonces es algo natural. Lo mismo sucede con la anata. La anata es un instrumento que, en realidad, digamos, no necesita preparación para tocar, me refiero a una preparación académica, si no que cualquiera lo puede hacer. Aquí la anata es un instrumento que se utiliza en los carnavales [...] y en cada comparsa acá tienen su grupo de anateros pero no necesariamente son músicos, sabes, son gente del lugar que tienen trabajo, que tienen carrera... tocan simplemente por tocar.¹⁶³

Tanto la falta de atención dada a la ejecución de los instrumentos andinos, justificada por la banalización de su uso tradicional, como el poco estudio dedicado a las obras de este repertorio, nos llevan a pensar que la elección del repertorio andino, en el

¹⁶³ ESTUDIANTE 2: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación. (entrevista informal)

caso del SOJ, no se justifica por el valor estético, sino por la función extra-musical de identidad y pertenencia o por lo que la afición al espectáculo produce.

Pudimos confirmar lo narrado anteriormente por los participantes del SOJ los días previos a la participación de la orquesta en el Festival Iguazú en Concierto (mayo del 2017), en los que observamos en los ensayos generales que había integrantes de la orquesta con dificultades técnicas para tocar la Anata en el “carnavalito”. Mientras que, en las prácticas parciales y seccionales, se enfocaba el ensayar trechos de la música de concierto y trechos de los arreglos de la música popular, tampoco hubo ensayos de los trechos en los que la anata sería ejecutada. Sin embargo, una joven participante manifestó: “Actualmente en la orquesta nos dijeron que era obligación de que cada uno tenía que tocar la anata [en el repertorio correspondiente] [...] para que se vea bien [...] la orquesta porque algunos llevaban, otros no, entonces era como muy desproporcionada [...]”¹⁶⁴. Notamos, por lo tanto, que por parte de los directivos del SOJ existe también una preocupación con la estética visual del performance que tampoco propone mejorar la técnica del instrumento andino.

Esta regla adicionada a la orquesta, que tiene que ver con la estética visual de la orquesta puede ser traducida con lo que habíamos comentado sobre el espectáculo, pues lo visual, es llamativo y genera reacciones del público que no tienen nada que ver con las preocupaciones con la apreciación de la música.

Al constatar que el repertorio sirve por un lado para una identificación cultural y para generar un espectáculo llamativo y que, por otro lado, El SOJ no le preste atención a la parte técnica, es decir, no se piense en lo que ellos reconocen como excelencia con este repertorio, notamos la aplicación de un juicio de valor por parte de Jurado. En éste se denota que el repertorio canónico, de concierto, es más importante desde el punto de vista artístico que el andino. Se corrobora con el estudio de lo universal/local, en el que notamos que el repertorio andino vinculado a la cultura local no funciona para uso

¹⁶⁴ ESTUDIANTE 1: depoimento [abr. 2018]. Entrevistadora: Viviana Carolina Jaramillo Alemán. Jujuy, 2017. Entrevista concedida para esta investigación. (entrevista informal)

pedagógico, y se juzga inferior para la apreciación artística. El valor del repertorio andino está en la función extra-musical que se refiere a la identificación y/o espectáculo, pero es menos importante como arte. Esta impresión confirma lo que ya se pensaba en el Capítulo I.

Consideramos que el direccionamiento de lo estético para cumplir una función identitaria, que incluye una relación diferente con la platea resulta incompatible con la idea de orquesta sinfónica tradicional. Nos cuestionamos si es posible hablar de orquesta sinfónica fuera del principio universalista del canon europeo considerando que ésta se ha estructurado en su entorno.

CONSIDERACIONES FINALES

El proyecto del SOJ permitió ser comparado con El Sistema, ya que pertenece al modelo orquestal creado por este último. Sin embargo, con el trabajo de campo realizado con el SOJ y con el estudio de las informaciones obtenidas de diversas fuentes, notamos que existen diferencias drásticas entre ambos respecto a la propia aplicación del modelo. Además, pudimos detectar varias inconsistencias en los discursos de ambos proyectos en relación a sus prácticas.

Con el análisis del rol estético tanto del SOJ como del El Sistema, notamos que cuando se refieren a la música de concierto, existe una valorización artística y pedagógica que viene de una creencia de que dicha música sería una “música universal”. Aunque cuando abordamos, en el Capítulo III, la inclusión del repertorio de música andina vinculada a una cultura local, notamos que el SOJ, a diferencia de El Sistema, tiene una preocupación por mostrar al público ya sea un espectáculo, o su identificación con la cultura local, con *performances* que valorizan un repertorio local.

Sin embargo, aunque estos sistemas de orquestas afirmen ser forjadores de una novedosa educación musical que expone a estudiantes desde temprana edad al estudio de la música colectivamente, dándose una rápida incursión del niño/a en el estudio/descubrimiento del instrumento sinfónico, ni el SOJ ni El Sistema han procurado consultar técnicas ni métodos de las “nuevas” metodologías de estudio de la música que proponen una educación musical integral y que se encuentran en constante discusión entre educadores contemporáneos. El tipo de enseñanza de estos sistemas orquestales, de hecho, se encuadra en una educación musical cercana a la conservatorial (tradicional), dándole predominio total a la música de concierto como organizadora de la educación y de la nivelación técnica. Considerando que la orquesta sinfónica es el mayor dispositivo que ha resguardado a la música de concierto, parecería que el uso de la pedagogía tradicional de la música es conveniente. Sin embargo, ¿el uso de la orquesta como un instrumento pedagógico, sumado a la retórica social, se encuadra como una estrategia de manutención de una institución/instrumento que ha mantenido sus

convenciones durante siglos y que en esta época en donde el ambiente cultural está en constante cambio se ha tenido que flexibilizar?

A través de la revisión de la historiografía de la música de concierto, de la historia de la orquesta, del programa de concierto, y sobre todo de las teorías sobre las estéticas de la música de concierto, observamos cómo la música de concierto se ha posicionado como hegemónica frente a otros quehaceres musicales. La música de esta estética ha sido, inclusive, utilizada en los procesos civilizatorios de las colonias europeas, en donde posteriormente se fundaron conservatorios, academias y carreras universitarias que hasta la actualidad organizan el estudio de la música, como, por ejemplo, en América Latina, en donde se le da un espacio central al canon de la música de concierto.

Tanto El Sistema, como el SOJ, optaron por continuar esta tradición y mantener el canon de la música de concierto la cual proporciona un status basado en un sistema eurocéntrico, pues, se conecta con la historia de las élites de América Latina, en cuyas reivindicaciones estuvo y está presente una necesidad de igualarse a las élites escolarizadas europeas. Sin embargo, ambos Sistemas necesitaron de funciones extra-musicales que justifiquen su implementación en sus respectivas localidades y realidades. Cuando abordamos el rol de la función extra-musical, notamos la mayor discrepancia entre los proyectos orquestales estudiados, pues, portavoces de El Sistema afirman la gestión de una acción social de inclusión socioeconómica principalmente; mientras que el SOJ hace referencia a una inclusión de niños/as en algún tipo de situación de vulnerabilidad únicamente cuando se trató del concurso de Abanderados de la Argentina Solidaria y en la desactivada página oficial del SOJ, pero tanto las entrevistas como la observación participante realizadas en el trabajo de campo con el SOJ, revelan una postura que resalta la función de “convivencia social”. Así, en los discursos sobre la función social de estos sistemas predominan los de inclusión social en El Sistema y los de convivencia social en el SOJ.

En ese sentido, nos percatamos, en primer lugar, de la volatilidad de los discursos y también de la distancia de estos con las prácticas, pues, parecen ser utilizados para darle una cara humanitaria a los sistemas orquestales, en función de obtener recursos y

de ser atractivos para obtener apoyo de los gobiernos: local, en el caso del SOJ y central, en el caso de El Sistema. Por lo que nos queda la pregunta de si ¿dichas funciones sociales, que son destacadas a nivel de la retórica de ambos proyectos, están vinculadas únicamente a una realidad latinoamericana? Pues, considerando que el Sistema surgió en nuestra región y que se esparció rápidamente por el resto de América Latina, región que muestra grandes brechas socioeconómicas, sería justificable, de alguna manera, la acogida de la función de inclusión social; y que, a su vez, dicha función social viene de un cambio ideológico mayor ocurrido en los 90 en el que organismos internacionales direccionan sus discursos hacia la solución de los problemas sociales a través de la educación, nos cuestionamos ¿Qué sucede con las propuestas de las orquestas de este tipo dirigidas a niños/as y adolescentes procedidas en países desarrollados?

A partir del análisis de los capítulos I y II del punto de vista artístico de El Sistema y del SOJ y de la mirada desde el punto de vista de la acción social de El Sistema y del SOJ, el repertorio del SOJ surge como un ámbito de análisis privilegiado para observar un encuentro de lo estético con los valores movilizados de identificación cultural. Sin embargo, la selección de un nuevo repertorio por parte del SOJ que no se da por formación musical, pues no le atribuyen el mismo valor estético que al repertorio erudito, podría estar poniendo en duda de si en el momento de presentación de la música andina, se apega a la idea de orquesta sinfónica.

La adición del repertorio andino para ser interpretado con orquesta, con el predominio de elementos de la música andina, como la danza, el canto, el uso de sus instrumentos resultan en otros caminos de esa función socio-musical de la orquesta que, al pertenecer al movimiento orquestal mundializado por El Sistema, busca la inclusión-convivencia social de la juventud local. Notamos un compromiso ético por parte del SOJ de mostrar música de la cultura local; y las faltas de práctica y atención técnica, puede inclusive ser considerada como parte de esa muestra cultural que no viene de academias y que, como una participante del SOJ afirmó, sería “natural”.

De esta manera, considerando el valor ético agregado por el SOJ a sus orquestas nos queda la duda de que si fueran sistemas de orquestas ubicados en Europa ¿habría

la necesidad de incluir repertorio local o esta función extra-musical sólo se justifica en América Latina?

El estudio de una institución, como el SOJ es amplio y en este trabajo, vimos la necesidad de estudiarlo en contraste con el modelo de El Sistema al cual pertenece, especialmente porque los estudios sobre los Sistemas de orquestas son incipientes. Así, la principal dificultad a la cual nos enfrentamos estuvo en darle la importancia debida a los tópicos y a los subtemas ordenadores de la investigación.

Aún considerando la amplitud del objeto de estudio, surgieron cuestiones que debido al recorte propuesto las presentaremos como recomendaciones para trabajos posteriores. Con respecto al repertorio andino, es posible ahondar en los estudios sobre identidad y/o la función de un dispositivo de presentación de la música de concierto como es la orquesta en un ámbito latinoamericano, que traería discusiones interesantes sobre la orquestación de la música no europea. Por su vez, investigaciones sobre ¿cuál es el papel actual de la orquesta sinfónica? Da otra perspectiva al estudio de los sistemas de orquestas.

Finalmente, cuando estamos en el plano de los discursos oficiales, de la página de El Sistema y del SOJ parece que eso todo es plenamente compatible: una idea de educación humanista con una formación dirigida hacia una ejecución estética impecable, combinada con una idea de inclusión social dentro de una orquesta sinfónica que está preocupada con la función estética, sin embargo, nos enfrentamos a un fenómeno de tensiones múltiples. La realización de los ideales propuestos por estos proyectos orquestales trae una serie de tensiones que no se resuelven. A lo largo la confrontación entre discursos y de estos con una realidad específica notamos que el papel estético y el ético de los proyectos son incompatibles.

REFERENCIAS

ABANDERADOS DE LA ARGENTINA SOLIDARIA. [S.I.]: 2010-2018. Disponible en: <<http://www.premioabanderados.com.ar/abanderado/93>> Acceso em: 25 de oct. 2017

ANDRADE, M. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

AHARONIÁN, C. **A propósito del sistema nacional de orquestas juveniles e infantiles música y políticas educacionales**. 2004. Disponible em: <<http://www.voltairenet.org/article122990.html>> Acceso em: 26 set 2017

_____. Música, educación y sociedad. **Clang**, v. 1, 2006.

ALEMÁN, V. C. J. **Entre La Apología Y La Crítica: Análisis de la red de orquestas pertenecientes a la corriente de "El Sistema" en Argentina, partiendo de la experiencia de su aplicación en la provincia de Misiones**. 2015. 59 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) –Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

ARAÚJO, S. A prática sinfônica e o mundo a seu redor. **Estudos Avançados**, Rio de Janeiro, v.30, nº 86, p. 311- 322, 2016.

BAKER, G. **El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2016. eBook Kindle. p. 376

BAKER, G.; FREGA, A. L. Los reportes del BID sobre El Sistema: Nuevas perspectivas sobre la historia y la historiografía del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. **Epistemus**, Argentina, v. 4, nº 2, p 54-83, 2016.

BID. Acerca del banco interamericano de desarrollo. Disponible en: <<http://www.iadb.org/es/acerca-de-nosotros/acerca-del-banco-interamericano-de-desarrollo,5995.html>>. Acceso em: 27 jan. 2017.

BANCARIBE. Disponible en: <<https://www.bancaribe.com.ve/informacion-vital/compromiso-social/comunidad>>. Acceso em: 14 mar. 2017.

BIOGRAFÍA. Gustavo Dudamel. Disponible en: <<http://gustavodudamel.com/ve-es/biografia>>. Acceso en 30 mar. 2017.

BORZACCHINI, **Venezuela the miracle of music**, Caracas: Fundación Bancaribe. 2011. p. 252

BUCH, CONTRERAS, DENIZ, **Composing for the state music in twentieth-century dictatorships**. [S.I.]: Ashgate, 2016. No prelo.

CABEDO, A. **La educación musical como modelo para una cultura de paz.**

Castellón, [2008?]. Disponible

en: <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78092/forum_2008_38.pdf?sequence=1> . Acceso en: 19 mar. 2017.

CAF. **¿Qué hacemos?** Disponible en: <<https://www.caf.com/es/sobre-caf/que-hacemos/>>. Acceso en: 27 jan. 2017.

CANELONES, M. T. La Orquesta Sinfónica de Caracas abre su temporada 2016-2017 con obras de Mendelssohn y Beethoven. **Prensa FundaMusical Bolívar.** [2016]

Disponible en: <<http://fundamusical.org.ve/prensa/la-orquesta-sinfonica-de-caracas-abre-su-temporada-2016-2017-con-obras-de-mendelssohn-y-beethoven/#.WUkNLWgrLIU>>. Acceso en: 24 mar 2017.

CARABETTA, S.; RINCÓN, C; SERRATI, Pablo Santiago. Entrevista con J. Abreu y E. Méndez, de 'El Sistema' de Orquestas (Venezuela). **Revista foro de educación musical, artes y pedagogía**, v. 2, n. 2, p. 131-146, 2017.

CARTER, T. LEVI E. **The history of the orchestra in Orchestra.** [S.l.]: Cambridge University Press, IN: The Cambridge Companion to the Orchestra 2003

COLI, J. **Música Final:** Mario de Andrade e sua coluna jornalística mundo musical (Campinas, SP: Unicamp, 1998).

CHERNAVSKY, A. 2016. IN: "Composing for the state music in twentieth-century dictatorships". [S.l.]: Ashgate, 2016. No prelo

CORREA, G.; ARANCIBIA, F. Coriún Aharonián (Montevideo, 4 de agosto de 1940 – 8 de octubre de 2017). [S.l.]: **Revista Musical Chilena.** 2017

EL SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS JUVENILES E INFANTILES DE VENEZUELA. Caracas, en: <<http://fundamusical.org.ve/actividades-artisticas/agrupaciones-actividades-artisticas/orquestas/orquesta-sinfonica-simon-bolivar-de-venezuela/#.Vln-k3YvfIV>> acceso en: 25 de julio del 2016.

EVANGELISTA, SHIROMA, Educação para o alívio da pobreza: novo tópico na agenda global. **Revista de Educação PUC-Campinas.** n. 20, p. 43-54. Campinas, 2006.

FRANÇA, C. C.; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em pauta**, v. 13, n. 21, p. 5 - 41, 2002.

GAINZA, V. H. D. La educación musical en el siglo XX. **Rev. music. chil**, v. 58, n. 201, p. 74-81, jan. 2004. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100004>. Acceso em: 15 mai. 2017.

GEORGE, G. **Grove's dictionary of music**. 1 ed. Londres: Sir George Grove, 1883.

GONZÁLEZ, J. P. **Música chilena andina 1970-1975**: Construcción de una identidad doblemente desplazada. Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 24. Santiago de Chile, 2012.

GUSTAVO DUDAMEL. Disponible en: <<http://gustavodudamel.com/ve-es/biografia>>. Acceso en 24 may 2017

GRAINGER, S. Las orquestas penitenciarias en Venezuela les devuelven la esperanza a los presos. **BBC**, Coro, Venezuela. 2011. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110807_venezuela_musica_orquestas_arceles_rg.shtml>. Acceso en: 25 mar 2017.

HANSLICK, E. **Do belo musical**: Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Covilhã: Lusso sofia press, 2011.

HERNANDEZ, Sinfónica Juvenil de Vargas sonará antes de enero de 2009: Del basurero a la Academia. **Aporrea**. 2008. Disponible en: <<https://www.aporrea.org/actualidad/a67067.html>>. Acceso en: 16 may. 2017.

IGUAZÚ en concierto 2015 - 26/5 - Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy. Producción: **Iguazu Noticia**. Puerto Iguazú. 2015. 14,20 mins. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GHSKgRUq1n4> Acceso en: 06 ago 2018.

KORNBLITH, M. **Crisis y transformación del sistema político venezolano**: nuevas y viejas reglas de juego. IN: ALVAREZ, A. El sistema político venezolano: Crisis y transformaciones, Caracas, 1996. IEP-UCV, pp. 1-31.

LOPEZ, I.; VARGAS, G. La música popular y el modelo hegemónico de enseñanza instrumental: Tensiones y resoluciones. **Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música**. 2010

MEDINA, T. Manos Blancas cautivan en Salzburgo. **El Universal**. 2013. Disponible en: <<http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/130809/manos-blancas-cautivan-en-salzburg>>. Acceso en: 18 may 2017.

MONROY, M. La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. **El Artista**, Pamplona n. 3. 2006. p. 6-23

OSSIO, J. La cultura andina. In: ceremonia académica realizada en el paraninfo de la Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales. **Discurso del Dr. Juan Ossio Acuña al ser incorporado como Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Trujillo**. Trujillo, 2011.

PIÑA, B, Los jóvenes de barrios pobres que vemos como un problema, en realidad son la solución. Cultur. **Público**. São Paulo, 2016 Disponible en: <<http://www.publico.es/culturas/jovenes-barrios-pobres-vemos-problema.html>>. Acceso en: 13 may. 2017.

PRENSA, FundaMusical Bolívar. **El coro de Manos Blancas demostró que el alma no tiene discapacidad**. destacados- internacionales- noticias. 2013. Disponible en: <<https://www.venezuelasinfonica.com/el-coro-de-manos-blancas-demostro-que-el-alma-no-tiene-discapacidad>>. Acceso en: 10 abr 2017.

JUJUY. **Proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy**. Jujuy: Bloque de Diputados Justicialistas, 2014. Disponible en: <<http://www.legislaturajujuy.gov.ar/img/sesiones/ftp/162-DP-15/162-DP-15.pdf>> Acceso en: 14 ago 2018

SAMPER, A. Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. **El Artista**. N. 8. 2011. p. 297-316. ISSN: 1794-8614

SÁNCHEZ, Freddy. El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles: la nueva educación musical de Venezuela. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 18, p. 63-69, 2007.

SISTEMA DE ORQUESTAS INFANTILES Y JUVENILES DE JUJUY - SOJ OFICIAL. San Salvador de Jujuy, 2016-2017 Disponible en: <<http://sistemadeorquestasdejujuy.com/>> acceso en: 15 mar 2017.

SOIJAR, Pagina web oficial del Sistema en Argentina. Disponible en: <<http://www.sistemadeorquestas.org.ar/>> acceso en: 26 mar 2017.

VENEZUELA: **Reconocen al Coro de Manos Blancas como artistas y embajadores de la UNESCO por la Paz**. 2009. Disponible <<http://www.caribbeannewsdigital.com/noticia/venezuela-reconocen-al-coro-de-manos-blancas-como-artistas-y-embajadores-de-la-unesco-por-la>>. Acceso en: 18 may 2017.

VENEZUELA Documental Tocar y Luchar Fenomeno de las orquestas en Venezuela. Director: Alberto Arvelo. Producción: César Mora Contreras. [S.I.] 2004. 71,50 mins. Disponible en: <https://youtu.be/olGUXapsl-I> Acceso en: 23 jun 2017.

VERHAGEN, F.; PANIGADA, L.; MORALES, R. El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical. **Revista Internacional de Educación Musical**, n. 4, p. 35-46, 2016.

WALD, G. Los usos de los programas sociales y culturales: el caso de dos orquestas juveniles de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. **Questión**. v. 1, n. 29, [2011].

_____. Proyectos de orquestas juveniles y procesos de transformación colectiva: dos estudios de caso en Buenos Aires, Argentina Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 51, N. 1, p. 19-31, jan/abr 2015.