



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

ORGANIZACIÓN DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA AMATEUR EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA ANTIGUA EN CHILE

Tesis para optar al grado de Magister en Gestión Cultural

Nombre Estudiante: Enrique Alejandro Vasconcelos Vargas

Profesora Guía: Marisol Facuse Muñoz

Santiago de Chile
Septiembre 2016

AGRADECIMIENTOS

A mi compañera y esposa Marcia, por su admirable paciencia y por el apoyo incondicional que en todo momento me entregó, logrando mantener en mí la confianza que esta tesis llegaría a buen puerto. Sin su permanente comprensión este trabajo no sería posible.

A mis hijos Matías, Isabel y Amanda, que supieron darme, aún sin proponérselo, las fuerzas necesarias para continuar una y otra vez hasta finalizar lo que ya había comenzado.

A la Dra. Marisol Facuse, que mediante sus consejos y conocimientos supo orientarme sistemáticamente, transformando una problemática, en ocasiones abstracta, en un tema necesario y concreto.

A todos y a cada uno de esos “músicos ocultos” que ejecutan música antigua, que mediante su entusiasmo y pasión logran enseñarnos que los sueños son completamente alcanzables.

RESUMEN

La práctica de la música antigua en Chile constituye un movimiento heterogéneo y altamente fragmentado que desde mediados del siglo pasado comienza a tener presencia en el medio artístico local. La institucionalización y profesionalización de su práctica, son etapas de un proceso de validación cultural vigente hasta hoy en día. Es a partir de la integración al mundo académico, que tanto la formación como la práctica musical se fundamentan en pertinencias musicológicas de tipo excluyente logrando instalarse como una expresión legitimada por la elite cultural. Por consiguiente, su circulación en el medio chileno se restringió, hasta hace poco tiempo, a circuitos musicales cerrados, limitada a tiempo y espacio, lo que sumado a su escasa difusión se tradujo en una discreta presencia de público en general.

Actualmente, las demandas ciudadanas por una mayor participación en cultura, es el marco de fondo que define a los nuevos exponentes de este repertorio en Chile. La incorporación de intérpretes amateurs en el panorama actual de la música antigua, organizados en agrupaciones vocales, instrumentales y mixtas, contribuye significativamente al proceso de democratización de una práctica antes postergada, y que alcanza interesantes grados de visibilidad gracias a la capacidad de organización de la actividad artística de sus miembros, constituyendo una de las principales causas de la mayor circulación y descentralización del movimiento en el contexto nacional. Precisamente, caracterizar la organización de la actividad artística amateur en el panorama actual del mundo de la música antigua en Chile será el objetivo primordial en esta investigación.

Palabras Claves: *músicos amateurs, organización de la actividad artística, democratización de la práctica de música antigua.*

Tabla de Contenidos

Agradecimientos	2
Resumen	3
I.- Introducción	7
II.- Planteamiento del problema	11
Preguntas de investigación	12
III.- Objetivos	13
IV.- Hipótesis	14
V.- Marco Teórico	15
Caracterización del trabajador cultural	15
El artista amateur	19
El interprete profesional y amateur en la música antigua	22
Música Antigua: concepto, orígenes y desarrollo en Chile	34
¿Qué es la Música Antigua?	34
Primeros antecedentes de Música Antigua en Chile	38
Institucionalización de la Música Antigua	41
Democratización de la práctica de Música Antigua en Chile	47
Aportaciones desde las Ciencias Sociales	61
El arte como sociedad	61
Los Mundos del Arte	63
La mediación musical	64
El gusto musical	66
Los músicos ocultos	68

VI.- Marco Metodológico	70
Tipos y enfoque de Investigación	70
Universo	72
Tipología y criterios utilizados para seleccionar los conjuntos de la muestra	72
Técnica de recolección de datos	80
Observación	84
Entrevista	86
Categorías y su aplicación en los instrumentos de obtención de datos	88
Conceptualización de las categorías	89
VII.- Análisis de los datos e interpretación de los resultados	92
Práctica musical	93
Cultura organizacional	120
Gestión Cultural	137
Participación y Asociatividad	152
VIII.- Conclusiones	171
Sobre la práctica musical	172
Sobre la cultura organizacional	175
Sobre la gestión cultural	178
Sobre la participación y asociatividad	180
Conclusiones respecto a la hipótesis	182
Alcances y limitaciones de la investigación	182

IX.- Referencias bibliográficas	185
X.- Anexos	189

Índice de tablas

Tabla 1 : Panorama actual de la práctica de música antigua en Chile	31
Tabla 2 : Agrupaciones que componen la muestra	73
Tabla 3 : Catastro de agrupaciones	80
Tabla 4 : Aplicación de técnicas e instrumentos	87
Tabla 5 : Relación entre las categorías y las preguntas	91

Índice de imágenes

Imagen 1 : Conjunto Liceo Experimental Artístico en FIMA 2014	46
Imagen 2 : Ensayo de Los Juglares del Orbe	54
Imagen 3 : Los Juglares del Orbe en Feria Medieval de Viña del Mar	56
Imagen 4 : Finalización II Encuentro de Música Medieval 2015	58
Imagen 5 : Taller Interescolar de Música Antigua en FEMMA 2014	59
Imagen 6 : Presentación de The Broken Consort en EIMA 2015	61
Imagen 7 : Concierto de Kammermusik en Iglesia Luterana El Redentor	75
Imagen 8 : Concierto de Coro Amicus en Papudo	77
Imagen 9 : Taller Interescolar de Música Antigua en FIMA 2016	78
Imagen 10 : Conjunto LEA formación 2016	79
Imagen 11 : Logo www.musicantiguaenchile.cl	83
Imagen 12 : Ensayo de Mira Gestorum	130
Imagen 13 : Concierto de Mira Gestorum en Biblioteca Viva	146
Imagen 14 : Concierto Coro Amicus en Ministerio de Justicia	164
Imagen 15 : Ensayo Kammermusik	178

I.- INTRODUCCIÓN

En términos generales, la llamada Música Antigua es un movimiento moderno de interpretación musical que considera tanto la actividad de investigación musicológica como la práctica musical misma, con especial énfasis en los periodos medieval, renacentista y barroco. Tiene sus comienzos en las primeras décadas del siglo pasado cuando un grupo de pioneros comenzaría el *revival* de las antiguas obras musicales preclásicas y cuya clara intención de ejecutarlas según las intenciones del compositor y en los instrumentos propios de la época en que fueron concebidas, recuperará para el auditor moderno el sonido de un pasado que se consideraba perdido. Las motivaciones de la industria discográfica por renovar el gusto en el mercado de la música docta, debido a lo dogmático y hermético que se vuelve el arte musical contemporáneo que irrumpe y se impone en la escena tradicional europea, es sin duda, uno de los antecedentes fundacionales en esta resurrección de las músicas antiguas.

Simultáneamente, la musicología y la práctica musical comenzarán a dar cuenta de una ardua labor investigativa en torno a la interpretación histórica de la música compuesta hasta mediados del siglo XVIII y que incluso puede abarcar hasta los primeros indicios del Romanticismo. Como resultado, especulaciones académicas centradas en la noción de *Autenticidad* orientarán ideológicamente gran parte de la práctica profesional del repertorio antiguo entendiéndola como el intento de traer al presente y con el máximo rigor histórico, la música de un pasado sonoro que ya no está, exactamente tal cual se cree fue interpretada en su época y con la ferviente pretensión de ser consecuente en todo momento con las intenciones que el compositor proporciona desde sus manuscritos. Sin embargo, con el transcurso de los años, los actuales intérpretes musicales respaldados por profundas reflexiones estéticas, y luego de varios debates que incluyen férreas críticas al movimiento de interpretación histórica de principios del siglo XX, han visto como el discurso autenticista pierde terreno transitando hacia una práctica más viva y

menos especulativa, conocida como *Interpretación Históricamente Informada*. En este marco de interpretaciones musicales con criterios históricos, los músicos se convierten en especialistas de alto nivel académico distinguiéndose del músico aficionado. Sus interpretaciones son realizadas en copias de instrumentos antiguos basadas fundamentalmente en las técnicas estilísticas e interpretativas adquiridas mediante el estudio de tratados u otros documentos de época.

Actualmente, el movimiento de interpretación de Música Antigua está presente en casi todo el mundo consiguiendo paulatinamente alcanzar un lugar en los gustos y preferencias musicales, aunque aún, en niveles discretos si la comparamos con otras expresiones de música docta presentes en la oferta cultural. A pesar de aquello, el creciente interés por la Música Antigua en Chile ha favorecido el proceso de democratización de su práctica permitiendo la creación de diversas agrupaciones vocales, instrumentales y mixtas conformadas por músicos no especializados, lo que ha implicado que se hayan difuminado las limitaciones que impone la academia, y en donde sólo músicos profesionales altamente capacitados pueden interpretar con propiedad y desde ciertas pertinencias historicistas obras compuestas en siglos anteriores. Es así como observamos la incorporación a la escena nacional de un entusiasta grupo de músicos amateurs poseedores de distintos grados de experiencias y cuyos niveles de organización de la actividad artística mantiene una interesante cartelera de conciertos y actividades permitiendo sostener un circuito estable e incluso dar dinamismo al movimiento chileno en su totalidad, muy pesar de las dificultades por la falta de financiamiento, y al desconocimiento de herramientas de gestión cultural sumado a la escasa asociatividad que presentan y por sobre todo a la presión constante por validar una práctica musical relegada frecuentemente sólo a especialistas.

La Música Antigua en Chile es un escenario relativamente nuevo compartido tanto por profesionales como amateurs, cantantes e instrumentistas, musicólogos, maestros y estudiantes, luthieres, organizadores de festivales, programadores de

conciertos, gestores y productores culturales, editores y críticos en revistas especializadas, productores radiales, discográficos y audiovisuales, editores web, blogueros y cibernautas, sumado a instituciones y el público en general, entre tantos otros colaboradores, que con o sin saberlo han comenzado a conformar una incipiente red de personas en torno a la práctica de la Música Antigua. Para el caso chileno, no existe una investigación en torno al tema específico que nos reúne en este estudio. Disponemos sólo de reseñas de la historia del movimiento en Chile y varios estudios musicológicos de carácter historiográficos en cuanto a las obras, contexto y praxis musical basada en documentos del pasado, como es el caso de los estudios de la música barroca hispanoamericana y de la música en las misiones jesuitas, por ejemplo. Este estudio en particular, responde a la necesidad de acercamiento hacia una investigación más empírica y sociológica cuyo objetivo es caracterizar la organización de la actividad artística amateur en el panorama actual de la práctica de música antigua en Chile, que considere fuentes de información primaria mediante entrevistas a músicos y observaciones de ensayos de conjuntos representativos. Por tanto, no pretendemos abordar la práctica actual del movimiento de interpretación de música antigua en Chile en su totalidad, sino que hemos centrado nuestro campo de acción en el contexto de su democratización representada por estos músicos no profesionales organizados en colectivos artísticos poseedores de un discurso, de prácticas y experiencias de gestión que lentamente comienzan a visibilizarse sin el debido reconocimiento artístico que merecen. En este sentido, nos interesa conocer cómo la organización de la actividad artística facilita la capacidad que tiene el artista amateur para contrarrestar formas y prácticas exclusivas.

Cabe destacar que, de ninguna manera, nuestro objetivo es proponer una rivalidad entre las prácticas artísticas amateurs con las profesionales, ni enfrascarnos en las tensiones que existen entre ellos. Pretendemos una investigación cualitativa de alcance descriptivo, con el fin de obtener una visión general del panorama actual, poniendo especial atención más en los procesos organizacionales al interior de las

agrupaciones que en las performance y la producción de obras en sí. Nuestra preocupación será el “qué hacen” por sobre el “quiénes son”, es decir pretendemos saber cómo se organizan y desarrollan dicha práctica musical a partir de sus propias formaciones y experiencias musicales. Del mismo modo, y mediante los datos obtenidos se buscarán puntos de encuentro e indagaremos en sus actividades, sus asociaciones, formas de financiamiento, espacios de circulación, modos de ensayo, en la reflexión en torno a la toma de decisiones y sus aproximaciones a criterios históricos de interpretación y cómo estos influyen en sus modos de organización, entre otros aspectos que nos permitan obtener, en la medida de lo posible, una completa caracterización de este mundo de arte específico.

II.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

De acuerdo a la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012 del CNCA, entre varios géneros de música preferidos por la población urbana mayores de 15 años y considerando el total de respuestas, sólo el 11,8 % de los encuestados se inclina por la Música Docta. No tenemos certeza si este ejercicio simple de revisar resultados cuantitativos de preferencias musicales en un universo acotado represente realmente la presencia que este tipo de expresión musical tenga en la población. No obstante, nos es útil para contextualizar y proyectar el reducido universo, conformado por la audiencia y cultores, en el que se encuentra el movimiento de interpretación de música antigua a nivel local. Ahora bien, al establecer una relación con otros géneros musicales doctos la situación de marginalidad se acrecienta aún más. De igual manera, el desplazamiento de la escena no profesional hacia la construcción de circuitos aislados y autónomos no legitimados, presentado aquí como antecedente, también permitiría comprender la marginalidad de la que hablamos, por ende, existe un ocultamiento tácito de las experiencias de participación activa presentes en los escenarios alternativos de la música antigua en Chile. Esta problemática nace de la sostenida distinción entre el ámbito profesional y amateur en la práctica de música antigua, centrada en aspectos academicistas que tienden a invisibilizar la experiencia no profesional, limitando de cierto modo la difusión y circulación del repertorio, además de acrecentar la brecha entre participación, acceso cultural y la formación de nuevas audiencias, repercutiendo que el universo de músicos aficionados actualmente activos no esté documentado, caracterizado ni sea reconocido por la comunidad artística chilena y en general. Finalmente, en esta ausencia de reconocimiento, tampoco se han valorado las implicancias que tiene la actividad amateur en el proceso de democratización de la práctica de música antigua en Chile, situación que ha llevado a este grupo creciente de músicos amateurs a buscar mecanismos para legitimar primero y visibilizar después, una práctica permanente en el tiempo, donde precisamente la forma de organización

de la actividad artística en sí misma, y no sólo el entusiasmo, ha sido el motor de dicho proceso.

Preguntas de investigación

De acuerdo a lo antes expuesto y a partir de nuestra inquietud por conocer los modos de organización de la actividad artística en agrupaciones amateurs podemos desprender las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cuáles son las principales características organizacionales de la actividad artística amateur en el panorama actual de la música antigua en Chile?
- ¿Qué relaciones se pueden establecer entre los aspectos ideológicos del movimiento de interpretación de música antigua y los modos de organización de la actividad artística amateur?
- ¿Cuáles son las principales implicancias que tienen las acciones asociativas y de participación desarrolladas por los músicos amateurs en el panorama actual de música antigua en el país?

III.- OBJETIVOS

Objetivo General

- Caracterizar las formas de organización de la actividad artística amateur en el panorama actual de la práctica de música antigua en Chile

Objetivos Específicos

- Identificar y describir la práctica amateur de música antigua en Chile a partir de la formación y experiencia musical de sus exponentes.
- Identificar y describir los modos organizacionales al interior de conjuntos chilenos que cultivan la música antigua de manera amateur.
- Identificar y describir las estrategias de gestión y difusión cultural que desarrollan los exponentes amateurs de música antigua en la escena local.
- Identificar y describir las principales implicancias que tienen las acciones asociativas y de participación desarrolladas por los músicos amateurs en el panorama actual de música antigua en el país.

IV.- HIPÓTESIS

La música antigua en Chile se ha constituido como un mundo de arte que ha sufrido transformaciones en las últimas dos décadas. A mediados del siglo pasado, un grupo de músicos amateurs en su mayoría extranjeros cimienta los inicios de una práctica musical hasta entonces desconocida en el país. Hacia 1960, se instala como una práctica institucionalizada y de elite, liderada fuertemente por la tradición académica, clausurando esta práctica musical a grupos sociales restringidos. Dicha clausura se produce a partir del establecimiento de pertinencias histórico musicales excluyentes. Con el tiempo, se desarrollaría un circuito alternativo bastante heterogéneo en su constitución, básicamente formado por músicos no profesionales que irrumpen en la escena nacional y que en el último tiempo han aumentado notoriamente tanto en número como en visibilidad, lamentablemente sin el merecido reconocimiento por parte de los medios y el mundo académico. Es así como cabe destacar que, ante la ausencia de una caracterización que proporcione aportes para una mayor comprensión del fenómeno y sus transformaciones, desconocemos aspectos fundamentales, especialmente aquellos en torno a la organización de la actividad artística.

De acuerdo a lo anterior podemos enunciar la siguiente hipótesis:

La falta de un discurso teórico estético acorde con los principios fundamentales para una interpretación con criterios históricos, por parte de los intérpretes amateurs de música antigua, no implica la inhabilitación para el ejercicio de prácticas musicales organizadas colectivamente. Antes bien, la organización de la actividad artística de las agrupaciones amateur que se incorporan al panorama actual de la música antigua en Chile, favorece significativamente el proceso de democratización de su práctica, estimulando a su vez, la mayor circulación del movimiento en el contexto nacional.

V.- MARCO TEÓRICO

Caracterización del trabajador cultural

De acuerdo al registro del Directorio Cultural 2002, citado en “Los Trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización”, realizado por el CNCA en el año 2004 se define como trabajadores culturales a “todo aquel que se integre a alguna fase de la cadena de valorización de una determinada obra artístico cultural desde su creación hasta su exhibición ante el público” (CNCA, 2004:24). Entre los que se distinguen cuatro tipos de trabajadores culturales: (1) creadores, ejecutores o intérpretes; (2) técnicos de apoyo a la producción; (3) productores y gestores culturales y; (4) profesores o maestros.

Por otra parte, el mismo estudio realiza una nueva categorización pero esta vez en relación con la fuente de ingresos del trabajador cultural definiendo tres tipos: *profesional*, *vocacional* y *semiprofesional* (CNCA, 2004:28). Se define como *profesional* “ a aquel trabajador cultural cuya única retribución económica deriva de la actividad cultural que ejecuta, lo que se expresa en un pago monetario que proporciona los recursos para su desarrollo y subsistencia”. Como contraparte se sitúa al trabajador cultural denominado como *Vocacional*, es decir “aquel que realiza su actividad cultural sin recibir remuneración por ella, probablemente con un propósito de desarrollo personal, o bien como hobby o pasatiempo”. Para el caso particular de este estudio, los conceptos “vocacional, amateur o aficionado” los entenderemos como sinónimos usándose indistintamente. Finalmente, se les ha denominado *semiprofesionales* a aquellos trabajadores culturales que emergen entre ambas situaciones, es decir que “recibiendo remuneración por su actividad, requieren de otros desempeños para asegurarse los medios de subsistencia”.

De acuerdo a lo anterior, si contextualizamos estas categorías solamente al campo de la música, en el caso de la música popular, por ejemplo, sabemos que

ser músico profesional no necesariamente pasa por cuestiones de estudios o títulos universitarios, sino que esta condición tiene relación con el pago de honorarios o remuneraciones que los músicos tienen a cambio de la prestación de servicios al dedicarse exclusivamente a la música como actividad laboral permanente. Tampoco se infiere una estricta relación entre la instrucción o capacitación musical alcanzada por el intérprete y el trabajo remunerado. Por lo cual, músicos autodidactas y sin calificación académica perfectamente pueden alcanzar un status profesional si su performance permanente alcanza niveles de calidad, aceptación, creatividad y de difusión en el circuito que le permitan vivir de lo que hace (CNCA, 2014: 189). En este sentido, en el campo de la música popular también entenderemos como “profesional”, la actitud, experiencia, dedicación y seriedad con la cual el músico enfrenta su quehacer laboral diario en el mercado de la música.

En el caso de la música docta la situación es diametralmente opuesta: “ser profesional” inmediatamente nos sitúa en la posesión de una determinada formación académica obtenida en instituciones de prestigio a nivel nacional o internacional, entendiéndose por tanto que, por la complejidad compositiva de la música y la depurada técnica instrumental que se requiere para su interpretación sólo personas poseedoras de excepcionales virtudes y conocimientos adquiridos en la academia nos podrían asegurar estándares de calidad que el medio requiere. A lo anterior, se suma también la experiencia y dedicación exclusiva que el intérprete tenga en el campo laboral y la participación en la red que construye junto a otros músicos, esto es, el nivel de conexiones que pueda tener con sus pares del circuito profesional.

Otra visión del panorama del trabajo artístico la encontramos en una reciente investigación publicada por el Proyecto Trama acerca de las problemáticas y precariedades que enfrenta el trabajador cultural profesional en Chile. El estudio para su realización, consideró las distintas etapas del proceso productivo de una

obra propuesto por la Unesco. Este proceso conocido como *ciclo cultural* incluye varias etapas que se presentan en un modelo cíclico no jerárquico comprendiendo desde la formación, creación y producción, difusión y exhibición, y consumo, como parte de la cadena productiva de una obra artística (Unesco, 2009:19). De acuerdo a este marco, el estudio da cabida a distintos trabajadores culturales clasificándolos en artista profesional, intermediario de la cultura y técnico cultural. (Brodsky, Negrón y Pössel, 2014: 14) Lamentablemente, y al igual que otros estudios en la materia, por estar orientado al mundo del trabajo y sus repercusiones en el mundo de la economía y de la industria, no consideran la actividad del trabajador vocacional o amateur que representa nuestro objeto de estudio. Por lo cual, estos informes son solo referenciales para poder tener una visión general del campo laboral de los artistas profesionales.

El informe del Proyecto Trama define al artista profesional como a la “persona que destina al menos ocho horas semanales al desarrollo y ejecución de obras de su autoría, o a la interpretación de obras de terceros. Se considera un artista una persona que logra percibir ingresos a partir de la distribución o venta de sus obras, o captación de derechos, y que expone su obra al público de manera sistemática. De igual forma, un artista profesional invierte, por sí mismo o a través de terceros, en la realización de sus obras, ya sea en materiales, instrucción u otro tipo de insumos” (Brodsky, Negrón y Pössel, 2014: 14). El estudio concluye con preocupación, en la incertidumbre y precariedad que se constata en la profesión artística a pesar de su alto grado de formación y vocación, llevándolos a la imperiosa necesidad de tener que acceder, en muchos casos, a mercados de trabajo diversificados o trabajos alternativos. Esta problemática estudiada en profundidad también por el sociólogo francés Pierre-Michel Menger, quien en búsqueda de explicaciones acerca del comportamiento de los artistas en relación con el mundo laboral analiza las especiales características del mercado de trabajo artístico y las estrategias profesionales de los artistas para la obtención de ingresos permanentes. Aunque el estudio del Proyecto TRAMA no menciona al

sociólogo francés, coincide con Menger en que el pluriempleo o la multiactividad es una estrategia a la que gran parte de los artistas profesionales actualmente, concentrados en las grandes ciudades deben recurrir para cubrir sus gastos.

Por otra parte, gran parte de nuestro estudio, se enmarca en la perspectiva teórica del sociólogo norteamericano Howard Becker (2008), quien mediante el concepto “mundos del arte” sostiene su sociología del trabajo artístico. A lo largo de su libro, el autor concebirá el trabajo artístico como una actividad cooperativa que se desarrolla mediante una red organizada de personas, quienes producen y distribuyen una serie de trabajos de acuerdo a convenciones conocidas por los miembros de dicho mundo, cuyo resultado final sería lo que llamamos “arte”. Becker, nos plantea que podemos comparar las diversas formas de trabajar un mundo de arte, entre lo que consideraremos como la *versión estándar*, es decir aquella manera sobre el cual conocemos sus formas de funcionamiento con aquellas otras formas no convencionales y del cual no sabemos cómo puede producirse arte e ignoramos cuáles serían sus resultados si las cosas se hacen de manera diferente. Además, continúa diciendo que “el trabajo que hacen las personas varía según la naturaleza de su participación en un mundo de arte”. (Becker, 2008: 264 - 265) En este sentido, el autor propone una tipología del trabajador artístico compuesta por *profesionales integrados*, *los rebeldes*, *los artistas folk* y *los artistas ingenuos*, donde cada uno de ellos dependen del apego a las convenciones propias del mundo de arte, lo cual también determinará la forma de organización del trabajo artístico en particular. Por lo cual, la diferencia entre estos tipos de artistas “no reside en su apariencia superficial o su sonido, sino en la relación entre ese trabajo y el trabajo de otros más o menos involucrados en algún mundo de arte”. (Becker, 2008: 309)

El artista amateur

Siempre que se oye la palabra amateur se piensa peyorativamente en alguien que no es tan bueno como un profesional. Pero ser amateur es simplemente otra manera de hacer las cosas, y no por esta condición, necesariamente es menos que un profesional (Taberneck, 2012). Hoy en día, debido a reivindicaciones laborales, acusaciones de competencia desleal e incluso de "intrusismo", se ha ido construyendo lamentablemente una definición del término amateur sólo en oposición a profesional, sin reparar que amateur, en su francés original, es aquel que ama, aquel que hace algo por pasión y entendiendo que el concepto se orienta más al goce de la persona que experimenta la práctica en sí misma y no directamente a los resultados como producto. No obstante, se juzga más por los resultados y por el rendimiento que por la calidad de la experiencia artística llevando a aquellos que se reconocen amateur a relegar su práctica a circuitos no oficiales para no sufrir menoscabo del medio especializado. Sostenemos que las etiquetas *profesional* y *amateur* son las que definitivamente separan a las personas que realizan una misma práctica impidiendo articular una participación social, activa y propositiva entre ambos mundos.

Para Roland Barthes, citado por el escritor chileno Pérez Villalón, la importancia del amateur se basa en la idea de que "la belleza de una civilización radica en que haya circulación natural entre las obras de los grandes hombres y la vida íntima de los individuos y sus hogares" (Pérez, 1999:26). Comprendiendo así, una noción diferente de arte, orientada más al proceso del "hacer", es decir, de la praxis y la acción del cuerpo, y no necesariamente como un producto con altos niveles de perfección realizado exclusivamente por músicos especialistas y virtuosos. Al comprenderlo de esta manera, el ejercicio artístico no solo es para una elite, sino que está al alcance de todos. Sin embargo, en una sociedad de mercado como la nuestra, es entendible primero el distanciamiento entre profesionales y amateurs y

luego entre productores de cultura y meros consumidores pasivos, característica propia de la cultura de masas.

Ahora bien, y en sintonía con la reivindicación del amateur según Barthes (Pérez, 1999), tenemos que el potencial creativo que poseen los ciudadanos, y que generalmente ha sido reprimido desde la infancia, se desbloquea e impulsa la aparición de un artista entusiasta, libre de las exigencias provenientes de la academia y el mercado del arte, representado por personas que sienten el deseo por una participación real en la producción de cultura llegando a formar parte de procesos artísticos colectivos. El amateurismo es una actividad organizada, en ocasiones considerado despectivamente como un hobby, un pasatiempo y mera entretenimiento, por tanto, desde el punto de vista de la economía de mercado no sería una actividad que se pueda considerar como “trabajo”. En este sentido, y al no percibir una retribución en dinero a cambio de la actividad artística realizada, el artista amateur se ve imposibilitado de obtener sustento económico para su subsistencia por este medio. Por tanto, el amateur, tiene otras formas de ingresos obtenidos mediante diversas profesiones, ocupaciones u oficios, por lo que dedica a la actividad artística menor tiempo de lo necesario como para alcanzar niveles de excelencia al corto plazo. En el amateurismo no existe un interés económico, por el contrario, en ocasiones sus gastos son mucho mayores que lo que puede reembolsar por sus presentaciones. Como regla general, sus actividades estarán siempre supeditadas a las condiciones que encierra la popular frase que caracteriza a esta categoría de trabajadores culturales, el conocido “por amor al arte”. El amateur actúa por gusto, por interés, por el amor y placer de hacer música u otra forma de expresión artística en donde la naturaleza de sus acciones están centradas en su afición y pasión por lo que hace. Sin embargo, actúa sin presiones, con mayor libertad y espontaneidad. Mientras en los profesionales, el pago de remuneraciones reporta un componente de obligación para ciertas actividades, tanto así que el ensayo como el concierto es visto como trabajos que deben cumplir. En cambio, los músicos amateurs, están esencialmente motivados

incluso durante el periodo de ensayos y que realizan por el solo placer, no tan sólo en los tiempos libres destinados para el ocio. Atendiendo a estas consideraciones, no todos los artistas amateurs pueden aspirar a ser profesionales si no se lo proponen pero si todos tienen derecho a una vida artística satisfactoria.

Para nuestro caso en particular, sería un facilismo pensar que las agrupaciones amateurs de música antigua trabajan siempre al margen de las convenciones del mundo del arte institucionalizado, sin tomar los mínimos resguardos. La formación musical del músico amateur es suficiente para no transgredir deliberadamente las convenciones tradicionales de este mundo de arte, pero insuficiente como para proponer una manera distinta de hacer las cosas limitándose a lo conocido y estandarizado. En ocasiones, el mundo amateur parece tan tradicional como sus homólogos profesionales. Sin embargo, es a partir de los modos de organización de la actividad artística misma que el amateur encuentra nuevas formas de participación. Es así como, la práctica de tocar y cantar, la división del trabajo y coordinación de actividades, el uso de herramientas de gestión cultural o el tejido de redes colaborativas, entre otros asuntos, son actividades observables en ambos tipos de trabajadores culturales. Pero es precisamente, por la baja presencia de las convenciones propias de la música antigua que veremos a continuación, que los modos de organización de la actividad artística amateur tiene elementos distintivos que lo dejan a cierta distancia del profesional y que es definitiva, lo que nos encamina a querer comprender su creciente protagonismo en la producción de bienes culturales.

El interprete profesional y amateur en la música antigua

En el apartado anterior se definió a los trabajadores de la cultura de acuerdo a sus medios de subsistencia, expresado mediante el tipo de retribución que reciben a cambio de las labores artísticas realizadas. En el caso chileno de la Música Antigua, la distinción entre los unos y los otros va mucho más allá del pago por servicios artísticos realizados.

Los intérpretes de música antigua en Chile van desde principiantes músicos escolares hasta experimentados músicos especializados en los principales centros de formación musical a nivel internacional, “coexistiendo no sin conflictos por la heterogeneidad de sus visiones, estéticas, formaciones, experiencias y compromiso frente a este universo” (Rondón, 2004: 9). Este estado en el panorama actual de cultores de música antigua da a luz dos segmentos bien diferenciados donde cada uno de ellos tiene un discurso sobre lo que hace. Para Rondón, los *aficionados* representan prácticas informales caracterizadas por el entusiasmo y la intuición, a diferencia de los *profesionales*, quienes representan “lo académico”, caracterizado por las conceptualizaciones y reflexiones. Concordamos con Rondón cuando afirma que cada agrupación o intérprete “tiene aproximaciones estéticas muy diferentes al mismo repertorio, así como diversos grados de calificación en la interpretación de la música antigua occidental”. (Rondón, 2002: 90). Por tanto, cabe preguntarse en esta fragmentación que presenta el movimiento de música antigua en Chile, qué entenderemos por profesional y amateur, cuáles son, en términos generales, los aspectos que definen su participación en el movimiento y que a su vez nos permitan distinguir a uno de otro.

Al revisar rápidamente el desarrollo del movimiento de interpretación de música antigua en Chile parece ser que este no fuera más que la historia de su institucionalización y consecuente profesionalización de sus miembros. Sin embargo, creemos que esta narración de ninguna manera le resta mérito al aporte

que las agrupaciones amateurs han hecho al desarrollo cultural del país que sin apoyo institucional organizadamente difunden el repertorio en nuevas audiencias. Es precisamente “al importante espacio de los aficionados” en la creación de una escena nacional, lo que lleva a Rondón a comentar que ese espacio no institucionalizado de práctica musical no solo es lo que originó “este proceso sino que ha constituido un elemento clave para su posicionamiento” (Rondón, 2004: 41). Es así entonces, como el interés por interpretar música antigua en Chile ha sido consecuente con este principio fundacional, observándose de vez en cuando, la aparición de nuevas agrupaciones jóvenes formadas por estudiantes y aficionados transformando la actual oferta en una escena más democrática y con más alternativas de participación.

Aunque en este estudio no indagaremos en las condiciones contractuales ni acerca de las expectativas laborales y fuentes de financiamiento para un músico profesional que interpreta música antigua en Chile, la experiencia nos indica que los músicos profesionales con patrocinio universitario e incluso los músicos profesionales independientes sin vínculos contractuales con alguna institución estarían insertos dentro de un sistema remunerado o de pago de honorarios por el trabajo artístico realizado. Sin embargo, en ocasiones y a falta de ingresos permanentes como intérpretes exclusivos de música antigua complementan renta con la participación en agrupaciones musicales de otra índole, con el financiamiento de proyectos vías fondos concursables, con la docencia en universidades o academias o bien con clases particulares, lo que demanda una gran coordinación entre trabajos formales, de estudio personal, ensayos y clases, especialmente en el caso de músicos independientes. En este caso, también sería pertinente realizar una investigación futura acerca de la organización del trabajo artístico tanto de agrupaciones universitarias profesionales como independientes con el fin de obtener un panorama completo de la escena en Chile.

Hoy en día, tocar música del pasado nos introduce en un área de no pocos conflictos producto del enfrentamiento de dos posiciones divergentes y que constituyen el telón de fondo de varias disputas entre músicos y musicólogos desde los inicios del movimiento de recuperación de la música antigua. Antoine Hennion en su obra “La Pasión Musical” pone de manifiesto la coexistencia actual de dos concepciones interpretativas rivales, una polémica encarnizada que divide en dos versiones una misma música, oponiendo a antiguos con modernos, una postura que se inclina por una interpretación de la partitura con características altamente historicistas y otra que interpreta la música “reducida así a sus solas notas, a la manera moderna en la que se podía tocar” (Henni3n, 2002: 40).

Por su parte, en la Introducci3n de “La m3sica Barroca un nuevo enfoque”, Oscar Ohlsen nos plantea que su intento es “contribuir a que la m3sica barroca, ya que la tocamos, pueda ser revivida de acuerdo a sus propios ideales est3ticos, procurando aproximarnos, todo lo que sea posible, a su verdadera esencia” (Ohlsen, 1993:12). Pero, ¿cuál es la verdadera esencia de la m3sica barroca? y ampliando un poco m3s la misma pregunta ¿cuál es la verdadera esencia de la m3sica antigua? Al respecto, Ohlsen destaca que “existen, hoy, dos claras alternativas de hacerlo: de acuerdo a concepciones musicales, t3cnicas de ejecuci3n y de sonoridad anacr3nicas – del siglo XIX o XX – o de acuerdo a las convenciones de interpretaci3n, t3cnicas de ejecuci3n y sonoridad de la propia 3poca en que la m3sica fue compuesta” (Ohlsen, 1993:24). La segunda posici3n que el autor nos plantea, es una clara alusi3n a la Interpretaci3n Hist3ricamente Informada poniendo de manifiesto nuevamente la problem3tica interpretativa en la que los m3sicos actuales pueden verse enfrentados al momento de realizar su pr3ctica musical.

La postura ideologizada con que la m3sica antigua se instala en Chile la ha transformado en un movimiento que padece de cierta marginalidad incluso dentro de la m3sica docta en general, ni hablar si la medimos con m3sicas populares o

de carácter folklórico. Curiosamente, muchos músicos profesionales en la música docta, sin estudios especializados en música antigua, son cuestionados porque no se alinean con las pertinencias musicales propias del movimiento generando no pocos conflictos por el acercamiento moderno a obras antiguas. Solo un número reducido de ellos, incluyendo a los músicos amateurs logrará cruzar la frontera de la exclusión transitando de vez en cuando de un mundo a otro con fines colaborativos o bien laborales, debido a sus conexiones sociales y a su preocupación por tener estudios musicales especializados obtenidos de manera particular en algunos casos. A modo de ejemplo, para comprender las controversias entre “antiguos y modernos” y “profesionales y amateur” citaremos una situación frecuente en nuestro medio musical que ilustra a groso modo ambas posiciones tanto estética como ideológicamente distantes. No es raro ver en ocasiones a “músicos sinfónicos” alternar su trabajo artístico habitual, como músico de orquesta, con lo que en el medio se conoce bajo el concepto de “cancheos barrocos” como fuente alternativa de financiamiento. Sin embargo, y a pesar de ser trabajadores profesionales de la música paradójicamente no son parte del movimiento de interpretación de música antigua, incluso al punto de ser considerados como amateur por sus pares especializados. Pero qué nos hace pensar aquello. En el caso de un violinista promedio, por ejemplo, éste utilizaría un violín de características modernas, es decir, tocaría un violín provisto de cuerdas metálicas que le otorgan un sonido brillante y de gran proyección muy distinto a la textura de un violín barroco con cuerdas de tripa. También usaría un arco moderno con el cual conseguiría un mayor ataque y por ende poder tocar con mayor intensidad. En lo interpretativo, de seguro incorporaría el vibrato como recurso técnico permanente para ejecutar cada nota y no como ornamento empleado “ocasionalmente para lograr un efecto expresivo especial en ciertas notas” (Ohlsen, 1993:30). Otro aspecto que integra lo técnico con lo interpretativo es la articulación, esto es la manera como se “pronuncian” los sonidos o como se une un sonido con otro y se construye el discurso melódico. En un violinista moderno, esta sintaxis notoriamente está muy lejos del ideal retórico del siglo XVII o XVIII,

ya que por lo general desconoce las convenciones de un correcto fraseo barroco. Por tanto, y a la luz de este caso frecuente en nuestro medio, cabe preguntarnos ¿Cuáles son los aspectos concretos y determinantes que separan a los músicos en profesionales y amateurs en la música antigua? ¿Es posible identificar las razones por las cuales a un grupo de músicos, cada vez más visibilizados en el circuito de la música antigua, se les considera amateur?

Según Rondón, la consideración de cuatro pertinencias “es lo que define al movimiento de música antigua” (Rondón, 2002: 90). La primera de ellas es la pertenencia *organológica*, que se refiere al uso de instrumentos originales o réplicas de instrumentos de época. En la actualidad, los músicos profesionales se asocian por lo general a un luthier especializado en música antigua, junto a quien sienten la confianza de estar desempeñándose de manera pertinente con un instrumento que se adapte mejor a la convención de “tocar en estilo” y que enfrente eficazmente las exigencias del medio. Aunque el uso de éstos no asegura necesariamente un buen resultado no son pocas las agrupaciones que incluyen en su perfil a modo de declaración de principios el uso de este tipo de instrumentos. Tanto así que, de vez en cuando, se observa el ofrecimiento, en la difusión de conciertos o en las caratulas de discos el rótulo que dice: “con instrumentos originales”. Muchas veces solo constituye un signo de distinción en la búsqueda de la anhelada autenticidad, aspecto que el público en general no alcanza a dimensionar del todo. En el libro “La interpretación histórica de la música”, Lawson y Stowell citan al musicólogo inglés Clive Brown quien señala que “son infinitamente muchas más las cosas que se necesitan en una interpretación históricamente sensible que limitarse a utilizar los instrumentos adecuados, y que el público corre el peligro de que le ofrezcan frutos atractivamente presentados pero inmaduros” (Lawson y Stowell, 2005: 29). En el mundo amateur, por cierto es mucho más frecuente encontrarse con esta situación que en el ambiente profesional y la crítica de Brown cobra cada vez más sentido. Quizás la pregunta que debieran hacerse los músicos entusiastas, con el propósito de sincerar

posturas, es qué tipo de instrumentos serían los más adecuados a utilizar en ausencia de “los originales” y de este modo, comenzar a prestar mayor atención en aspectos artísticos que en una falsa relación entre imagen o puesta en escena y los resultados finales, es decir, entre instrumentos musicales usados y la calidad interpretativa resultante al final de un proceso creativo.

La *técnica interpretativa* vendría a ser la segunda de estas pertinencias, se refiere a los modos específicos de cómo tocar los instrumentos de época y a la técnica vocal en el caso del canto, basándose para ambos casos, en fuentes escritas históricas y a falta de ellas en prácticas etnográficas. Para los instrumentos musicales, esta pertinencia hace referencia, por ejemplo, en cómo se enfrenta la articulación o al golpe de lengua de un instrumento de viento, a la manera de soplar un oboe o una flauta dulce, la forma de pulsar o tañer una guitarra, la posición correcta de cómo se toma el arco en la viola da gamba, el cómo pulsar las teclas de un clavecín, cómo conseguir un vibrato expresivo a modo de efecto en el violín y un adecuado flattement para la flauta travesera, desde cómo digitar hasta cómo sentarse o estar de pie, en fin, un sin número de detalles técnicos que cada instrumento tiene en particular y que son muy diferentes a sus homónimos modernos.

La tercera pertinencia apunta a la *técnica estilística* o modo expresivo específico que define una ejecución con características propias de los periodos históricos en cuestión. Gerhardt define la praxis interpretativa en la Interpretación Históricamente Informada como el “conjunto de prácticas y convenciones propias del entorno cultural del compositor” (Gerhardt, 2013: 13) Dicho de otro modo, una interpretación en estilo, es comprender la música desde una perspectiva histórica, es decir, es “leer” la obra desde una comprensión contextualizada de la partitura. En este proceso de realización sonora de una obra musical, como lo define Walls, “la mayoría de los intérpretes considerarán que hay que ser fiel a la obra, descubrir su contenido emocional e intentar respetar las intenciones del

compositor” (Walls, 2008:35). En este orden de ideas, la interpretación musical vendría a ser el intento de explicar o darle sentido a una partitura sin tergiversar el significado esencial que tuvo el compositor. Esta pertinencia hace referencia a aspectos interpretativos relacionados con el *tempo* y a la expresividad dinámica, al discurso retórico y a los afectos, al fraseo y a las respiraciones, a las convenciones rítmicas, a la improvisación y a la diversas posibilidades de realización del bajo cifrado, a las ornamentaciones, al pitch y al temperamento, a la instrumentación y a la cantidad de instrumentos que el grupo posea, entre tantos otros recursos interpretativos considerados propios de los periodos que comprende la música antigua.

La cuarta pertinencia en estrecha relación con la anterior se refiere a la *notación*, es decir, al sistema de escritura usado en la partitura. La partitura impresa contiene información musical que debe ser interpretada y cuya representación se realiza mediante signos que representan, entre otros eventos sonoros, las distintas alturas y duraciones de sonido. Esta información cuando se obtiene desde una copia facsimilar o bien desde una edición “Urtext” supondría, según Fabian, la versión definitiva del autor (Fabian, 2001). Por lo que el texto musical histórico, en manos de músicos capacitados, semióticamente debiera ser suficiente como para comprender las intenciones del compositor. Sobre el uso de este formato, Dinko Fabris declara que “un requisito fundamental para todo intérprete de música antigua hoy es poder leer directamente la notación original en un facsímil de la partitura”. (Fabris, 2012: 7) Cuando los músicos no tienen acceso a una edición confiable, en términos de fidelidad con lo escrito por el compositor, por lo general trabajan con ediciones modernas que han sido varias veces revisadas y sobre las cuales los editores añaden indicaciones de acuerdo a convenciones musicales y estilísticas, muchas veces anacrónicas con la época original del compositor. Un especialista en música antigua, solo por mencionar algunos ejemplos, sabe leer los antiguos neumas del canto gregoriano o la notación mensural del Ars Nova, reconocerá los accidentes musicales ausentes en la partitura de acuerdo a las

convenciones de la llamada *música ficta*, podrá tocar sin problemas las diversas disposiciones y formas de tañer un acorde de acompañamiento sugerido en el bajo cifrado, o bien, un laudista avezado podrá tocar leyendo desde la copia de una tablatura original y no necesitará de una versión transcrita a notación moderna para hacerlo.

Sobre las bases de las ideas expuestas, se hace necesario que los músicos definan su discurso, que tengan una postura con objetivos claros, además de tener resueltos los conflictos de orden estético ideológicos que repercuten en los modos de enfrentar la ejecución e interpretación de las obras, o en el tipo de compromiso que tendrán hacia las intenciones del compositor, e incluso hacia las maneras que se relacionaran con el público. Del mismo modo, identificar los límites y libertades que se encuentran en la práctica de estas pertinencias, será crucial para la formación del rol creativo de los intérpretes. De cierta manera, son estas importantes características las que definen al movimiento y a sus representantes. En este sentido Rondón es categórico y aclara que “la mayor o menor presencia de tales pertinencias aplicadas (y no sólo declaradas) por un intérprete nos da una buena idea en qué medida es un fiel representante del movimiento, pues no basta con utilizar réplicas instrumentales para catalogarlo de tal. Por otra parte, podemos escuchar a intérpretes que cumplen con todas estas pertinencias y ello no nos garantizará de modo alguno que su interpretación sea hermosa y nos conmueva”. (Rondón, 2002: 90 - 91)

En el caso de agrupaciones o intérpretes amateurs nos preguntamos entonces qué reflexión hay en torno a estas pertinencias o aproximaciones históricas, que parecen ser el único modo de validación para entrar en un circuito hegemonizado por unos pocos y que al no sostener en una interpretación histórica su línea editorial, no están adscritos al movimiento de música antigua legitimado. No obstante, la música es un arte vivo que debe ser mediada y construida como sociedad continuamente para existir. En esta afirmación anterior, creemos que no

existe sólo una manera de interpretarla y que en estas pertinencias solo encontramos referencias y no fundamentalismos. Sin embargo, es necesario preguntarnos por el rol que juegan los músicos amateurs y sobre los medios que permiten su legitimación. Surgen preguntas por conocer sus circuitos y por saber cuáles son las motivaciones para continuar con una actividad altamente excluyente, que difícilmente lograrían alcanzar por sus formaciones y experiencias musicales, siquiera unas pocas de sus pertinencias. Por tanto, ¿Cómo resuelve el músico amateur la ausencia de estas pertinencias musicales en su actividad artística cotidiana? o bien ¿De qué manera influye en la organización de la actividad artística amateur la falta de estas aproximaciones de interpretación histórica?

Paradójicamente, si consideramos que estos criterios y aproximaciones musicológicas apuntan más hacia una caracterización de músicos profesionales que aficionados en la música antigua resulta curioso que “para el común del espectador esto pasa desapercibido” (Rondón, 2002: 91), convirtiendo en un todo la diversidad de ejecuciones musicales que ofrece el medio. Dicho de otro modo, la mayor o menor aproximación con estas cuestiones interpretativas de índole histórico musical forman parte de las tomas de decisiones que los músicos deben enfrentar a la hora de dar vida a las músicas del pasado, decisiones que sólo son de interés de musicólogos como de músicos prácticos con dedicación exclusiva en este tipo de música, pero no del público en general que actúa como un receptor interesado en el fenómeno estético musical más que en ejecuciones con pretensiones históricas que no alcanzan a vislumbrar.

Finalmente, proponemos una tipología de conjuntos musicales que conforman el panorama actual de la práctica de música antigua en Chile de acuerdo con la naturaleza de la agrupación y el grado de proximidad con las pertenencias musicológicas propias del movimiento intentando caracterizar los límites entre uno y otro tipo, en donde incluimos tanto músicos profesionales como amateurs,

distinguiendo entre conjuntos con patrocinio institucional y conjuntos independientes entre los primeros y conjuntos amateurs emergentes y con trayectoria sumado a conjuntos escolares entre los segundos. Cabe destacar también, una categoría intermedia semiprofesional que clasificaremos como conjunto emergente independiente. Más adelante, en el Marco Metodológico volveremos con esta tipología con ejemplos puntuales acotados al mundo amateur.

Tabla 1: Panorama actual de la práctica de música antigua en Chile según naturaleza de la agrupación y proximidad con pertinencias musicológicas

Tipo de Conjunto	Características Generales
<p>Conjunto profesional con patrocinio institucional</p>	<p>Agrupaciones musicales que cuentan con la denominación de “grupo residente” y que son parte de los cuerpos artísticos estables de los Departamentos Extensión de universidades u otra institución cultural mediante un acuerdo contractual. Realizan investigación, ensayos y conciertos como parte de sus actividades laborales habituales. Esta Extensión es acotada a tiempo y espacio en temporadas oficiales programadas con mucho tiempo de anticipación. Se evidencia un alto grado de aproximación a las pertinencias musicológicas propias del movimiento.</p>
<p>Conjunto profesional independiente</p>	<p>Agrupaciones conformadas por músicos profesionales pero que no cuentan con el patrocinio ni están bajo el alero de alguna institución universitaria donde realizar sus actividades laborales habituales. Sus ingresos económicos se deben a la capacidad de gestionar actividades financiadas con la venta de conciertos, proyectos financiados por fondos de cultura, contratos de honorarios por actuación, entre otros. Se evidencia un alto grado de aproximación a las pertinencias musicológicas propias del movimiento.</p>

<p>Conjunto emergente independiente</p>	<p>Agrupaciones independientes formadas por estudiantes de música, y principalmente por profesionales jóvenes. En menor grado por intérpretes profesionales de trayectoria. Se establecen como grupos de estudio y práctica musical con pretensiones de generar empleabilidad. Sin embargo, realizan esporádicas presentaciones. Por su formación académica se observa aproximación con las pertinencias musicológicas que caracterizan al movimiento alcanzando resultados satisfactorios.</p>
<p>Conjunto amateur emergente</p>	<p>Agrupaciones independientes y heterogéneas, integradas por profesores y estudiantes de música, por músicos y cantantes tanto aficionados como autodidactas. Realizan una práctica musical sin pretensiones de generar empleabilidad. No cuentan con patrocinio alguno y a pesar de la falta de experiencia en gestión cultural y constante conformación, realizan una interesante labor de difusión y circulación de música antigua. Se observa preocupación en las pertinencias musicológicas propias del movimiento, pero por falta de mayor experiencia y recursos musicales presentan dificultades para concretar una mejor interpretación con criterios históricos.</p>
<p>Conjunto amateur con trayectoria</p>	<p>Agrupaciones independientes heterogéneas formadas por profesores y estudiantes de música, por músicos y cantantes aficionados y autodidactas. En menor grado por intérpretes profesionales. Se establecen como grupos de estudio y práctica musical sin pretensiones de generar empleabilidad con la actividad. Tampoco cuentan con patrocinio permanente pero al contar con una mayor consolidación realizan una interesante labor de difusión mediante la gestión de proyectos propios. Se observa una mayor aproximación con las pertinencias musicológicas que caracterizan al movimiento alcanzando resultados satisfactorios y permanentes.</p>

<p>Conjunto Escolar</p>	<p>Agrupaciones compuestas por alumnos de establecimientos educacionales como una instancia complementaria al currículum formal, a modo de taller extraescolar alterno a la jornada escolar y de libre elección. Son conjuntos creados y dirigidos frecuentemente por profesores de música con experiencia en la ejecución de música antigua. Cuentan con respaldo institucional que no siempre significa patrocinio completo. Sus presentaciones se enmarcan en actividades propias del establecimiento, conciertos internos y participaciones en encuentros interescolares. Muy pocas veces cuentan con un plan de gestión cultural. Se observan diversos grados de aproximación con las pertinencias musicológicas propias del movimiento, pero no alcanza a ser suficiente como para pretender una interpretación histórica. Lo importante en este nivel es el aprendizaje musical y la participación.</p>
--------------------------------	--

Fuente: Elaboración propia

Música Antigua: Concepto, orígenes y desarrollo en Chile

¿Qué es la Música Antigua?

Lucinda Gerhardt en su “Guía para el Intérprete de la Música Antigua” cita el Diccionario Grove Music Online. En él se recoge una interesante definición que el musicólogo Harry Haskell indica para *Early Music* o *Música Antigua* en castellano, describiéndolo como un “termino anteriormente aplicado al barroco y los periodos anteriores, pero hoy día utilizado habitualmente para denominar cualquier música para la cual un estilo de interpretación apropiado debe ser reconstruido basándose en partituras que han sobrevivido, tratados, instrumentos y otros indicios contemporáneos”. De acuerdo a esta definición, y en estricto rigor, el concepto de música antigua no sólo abarcaría desde la música medieval hasta el barroco, como es la ubicación temporal habitual del término, sino que su definición se desplazaría en la línea del tiempo de la historia de la música occidental, abarcando incluso el repertorio del Clasicismo y parte de la producción del Romanticismo.

Del mismo modo, para el musicólogo italiano Dinko Fabris, música antigua, “resulta un término muy amplio para clasificar, más allá de un género musical o una época” (Fabris, 2012:2). Fácil es hablar de música renacentista o barroca y definirla con ciertos parámetros históricos, pero hablar de “una mentalidad” para referirse a una práctica moderna y comprender el revival de la música del pasado en general, sin duda, complejiza el tema. El autor sugiere que, para interpretar esta música, “lo más importante es la actitud mental del músico que tiene que servirse de información actual sobre la música del pasado, más allá del repertorio, el compositor, el lugar de origen de una obra de música antigua o del empleo de instrumentos” (Fabris, 2012: 3). Esta mentalidad propone una mayor integralidad del músico y representa el posicionamiento que la música antigua tiene a nivel internacional, y que de acuerdo al intérprete y musicólogo chileno Víctor Rondón

explicaría “la ampliación del término desde un ámbito meramente disciplinario a uno cultural” (Rondón, 2004: 8). He ahí entonces la referencia que haremos de la música antigua como “movimiento”, y se debe fundamentalmente a que la entenderemos como un concepto extenso que desde mediados del siglo XX se ha desarrollado, abarcando desde las pertinencias y prácticas estrictamente musicales a un concepto más amplio de interés transdisciplinario. Según Rondón, el concepto de Música Antigua tiene a lo menos tres ámbitos de aplicación: como repertorio, como ideología y como práctica. (Rondón, 2004: 7) Por razones metodológicas reordenaremos estos usos del concepto, dejando para el final su aspecto ideológico.

En primer lugar, podemos hablar de música antigua como repertorio. Por lo general, se aplica principalmente a la producción musical europea preclásica. Es decir, a la inmensa cantidad de partituras conservadas aproximadamente desde el año 1200 a 1750. Para el caso chileno, y al igual que en otros países latinoamericanos, se observa en las últimas décadas una renovación en los programas de conciertos donde no sólo encontramos repertorio europeo, sino que actualmente también se incluye como elemento identitario y patrimonial, parte del repertorio encontrado de la música colonial americana: música catedralicia y misional jesuítica, por ejemplo. En segundo lugar, podemos situar a la música antigua en su dimensión específica como práctica musical y que consiste en una ejecución pertinente de acuerdo a las convenciones organológicas y notacionales, además del uso de las técnicas de ejecución y estilo interpretativo que se presumen tuvieron lugar en las épocas pasadas. Temas, que por cierto, ya hemos revisado en el capítulo anterior.

En la acepción música antigua como ideología radica la esencia del movimiento e implica la creencia en la noción de *autenticidad*. Desde Arnold Dolmetsch (1858-1940), pionero del término, a comienzos del siglo XX se ha procurado rigurosamente interpretar las obras según las intenciones del compositor

ciñéndose fielmente a la partitura, intención de la cual también se desprende la posibilidad de reconstruir las condiciones estilísticas, las prácticas de ejecución y características sonoras históricas de las obras musicales tal cual se escucharon en la época mediante el uso de instrumentos originales o réplicas de ellos. Waisman grafica el término autenticidad “como el intento de lograr versiones en las que el compositor, de oírlas, podría reconocer su obra” (Waisman, 2005:4). Este aspecto constituye el punto ideológico central del movimiento, y se desarrolla basándose fundamentalmente en diversas fuentes históricas, tratados teóricos de época, partituras, iconografía, y en algunos ejemplares de instrumentos musicales que sobrevivieron al tiempo. Por tanto, la autenticidad en la interpretación de música antigua se posiciona con el propósito de restaurar tal cual, una tradición musical del pasado que ha sido interrumpida. De esta manera, viene a ser sólo una cuestión de intenciones ideológicas que en el presente resultan completamente insostenibles, ya que una práctica musical histórica totalmente fiel a su pasado original es imposible de conseguir, e incluso, saber que estos intentos han logrado ser auténticos es completamente inviable.

En la década de los ochenta, la validez de la palabra “auténtico” fue fuertemente cuestionada desde el movimiento mismo. En su famoso artículo “Música Antigua y autenticidad”, Waisman cita que para Richard Taruskin, intérprete-musicólogo y uno de los principales detractores de la noción de autenticidad, “el afán de la ejecución auténtica o histórica son una manifestación del modernismo” y que por tanto, “el estilo de ejecución histórico que oímos hoy no es en verdad histórico” sino que “una delgada capa de historicismo recubre a un estilo de ejecución que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el más moderno de los estilos corrientes”¹. Taruskin continúa con sus tajantes formulaciones y con lenguaje fuertemente polémico refiriéndose a que el “hardware histórico” representado principalmente por el uso de los instrumentos de época, “ha ganado

¹ TARUSKIN, Richard (1988), “The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, en *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. por Nicholas Kenyon, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, págs.137-207.

su amplia aceptación y su viabilidad comercial precisamente en virtud de su novedad, no de su antigüedad” y que “la verosimilitud histórica, las intenciones del compositor, los instrumentos originales, y todo eso, en la medida que son relevantes a la cuestión, no han sido fines sino medios, y en la mayoría de las consideraciones sobre el tema han funcionado como cortinas de humo”. (Waisman, 2005: 6)

Por otra parte, al no contar con una línea continua de tradición oral o registros sonoros en cualquier medio o soporte que permitan saber y apreciar el sonido de como realmente sonaban las obras, el concepto de autenticidad tiende a transformarse en una experiencia de alto vuelo especulativo, razón por la cual esta noción hoy por hoy está en franca retirada prefiriéndose una aproximación al repertorio antiguo desde otras búsquedas menos especulativas pero manteniendo ciertos criterios históricos en su interpretación. Por esta razón, la práctica de la interpretación de música antigua hoy en día conjuga elementos tanto de la noción de autenticidad como de la tradición interpretativa clásica y de la intuición creativa de los artistas (Latham, 2008: 124). En este sentido, el músico moderno toma diversas decisiones artísticas en cuanto a qué y cómo realizar hoy música del pasado, decisión basada en una gama de aspectos históricos y estéticos que debe considerar con mesura confiando siempre en su propio criterio musical. Lo importante aquí, es que la comprensión del problema que enfrenta su interpretación musical actual, lo conduzca a tomar una decisión lo más informado posible. Esto hace que el término *Interpretación Históricamente Informada*² tenga bastante aceptación en la actualidad, evitando de este modo, cualquier referencia con el concepto de “autenticidad”. Peter Walls es categórico e incita a que nos “olvidémonos de la autenticidad, un término que ha creado más polémica de la que merece” (Walls, 2008: 52). Sin ir más lejos, en el año 2008 en una entrevista que dio a El Mercurio, William Christie, director y clavecinista del conjunto Les Arts Florissants en el marco de un concierto que ofreció en el Teatro Municipal declara

² Traducción del término inglés “Historically Informed Performance” (HIP)

que "esa es una palabra que debiera prohibirse en cualquier conversación sobre música antigua" y aun va un poco más allá cuando dice que "es estúpido hablar de autenticidad en estos momentos. Los que han usado esa palabra tienden a crear objetos de museo".³

Las aplicaciones del término *música antigua*, tanto como repertorio, ideología y práctica, no deben perderse de vista, ya que para este estudio tendrán real significado. No obstante, desde su aplicación ideológica y práctica desprenderemos mayoritariamente nuestras inquietudes, tomándolas como puntos de referencia, que permitirán identificar cómo estos usos operan y de qué manera influyen en la organización de la actividad artística amateur.

Primeros antecedentes de Música Antigua en Chile

Los primeros antecedentes del uso explícito el término "música antigua", lo encontramos en la Sociedad Bach de Chile (SBCH) liderada por Domingo Santa Cruz, activa entre 1917 y 1933. No obstante, su aporte real alcanza solamente un nivel elemental al promover una renovación de la escena chilena difundiendo obras musicales del pasado, principalmente en el ámbito coral, "pero sin pretender comprender ni la obra ni el pasado" (Rondón, 2004: 18). La labor de la SBCH se limita a la difusión de repertorio antiguo, eminentemente renacentista y barroco, pero desde una estética diferente, sistemáticamente revisado y adaptado. Es así como, al rescatar solo el repertorio y al no existir las pertinencias fundamentales de interpretación en estilo ni las técnicas vocales e instrumentales, existe un notorio distanciamiento con dos de las aplicaciones que Rondón nos menciona como pilares del movimiento, la dimensión ideológica y práctica. Por tanto, la

³ Entrevista realizada a William Cristie por Juan Antonio Muñoz para el diario El Mercurio, publicada el domingo 19 de abril de 1998.

presencia de la SBCH en la escena musical local sólo respondería a una etapa inicial en la historia de la interpretación de música antigua en Chile, legando hasta hoy la postura de interpretación atemporal desde criterios modernos de obras compuestas en siglos pasados.

Posteriormente, a mediados de la década de los cincuenta la actividad formal del movimiento en Chile se inicia fundamentalmente gracias a la presencia de músicos amateurs europeos que llegan al país luego de la Segunda Guerra Mundial y que comparten el gusto por la interpretación de obras del pasado junto a entusiastas músicos nacionales. Según consta en el N° 46 de la Revista Musical Chilena del año 1954, el conjunto estaría integrado por el ingeniero alemán Kurt Rottmann, los bailarines suizos Rolf Alexander y Noelle de Mosa, la bailarina griega Mirka Stratigopoulou y a los cuales se les unieran los chilenos Juana Subercaseaux, Claudio Naranjo y José Gutiérrez. Juntos vendrían a ser la primera agrupación de este tipo en Chile y Sudamérica que aborde el repertorio antiguo con copias de los instrumentos originales. No hay duda acerca de la influencia que sobre ellos ejercerá el movimiento de revival de música antigua que por esos días se desarrollaba en Europa y que entre los aspectos más llamativos promovía la utilización de instrumentos musicales históricos, recreando de esta manera, tanto imagen como sonido de la música hecha cientos de años atrás. De manera paralela a sus profesiones de origen realizan ensayos, audiciones privadas y organizan, bajo el nombre de Conjunto de Música Antigua, su primer concierto hacia 1954 gracias a la colaboración del Instituto Chileno – Alemán (RMCH 47, 1954: 60). Durante los últimos años de la década del cincuenta circularon por el Conjunto varios músicos y cantantes chilenos los que juntos a sus fundadores desarrollan una interesante labor de difusión del repertorio en la escena musical capitalina, hasta que a partir de 1960 y bajo la dirección de la cantante y compositora nacional Silvia Soublette ingresarían al Instituto de Música de la Universidad Católica, cambiando su nombre de Conjunto de Música Antigua a Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile (CMAUC),

constituyendo de esta manera, la primera agrupación institucionalizada de este tipo en el país bajo el alero de una casa de estudios. Esta consideración les permite alcanzar la legitimación del mundo académico, estableciendo como principio de distinción el concepto de autenticidad y la entrada a la profesionalización que les otorgará cierta estabilidad laboral. Sin embargo, este nombramiento significaría también su ingreso a la elite cultural de la sociedad chilena de los años sesenta validando así la práctica artística de la música antigua en los círculos de poder e instalándose como una actividad cultural enclasadada y enclasante, es decir como una práctica cultural distintiva de una clase social en particular. En este punto, citaremos al sociólogo francés Pierre Bourdieu quien sostiene en su obra *La Distinción* (1998), que el consumo y las prácticas culturales, producto del *habitus* de las personas, constituyen actividades sociales simbólicas ubicadas como punto de partida en la construcción de las identidades de clases, significación y distinción social. Continúa además, diciendo “que la distribución de los bienes económicos o culturales son inseparablemente luchas simbólicas por la apropiación de esos *signos distintivos*” (Bourdieu 1998: 247). Indudablemente, la música docta y específicamente este tipo puntual de música es uno de esos signos distintivos. En consecuencia, las maneras de interpretar y escuchar música antigua, así como cualquier otro tipo de música, dependen tanto del capital cultural de sus intérpretes y auditores como de los contextos y situaciones en los cuales se consume la música. Dando esto por sentado, consideremos las declaraciones de Hasbún en su artículo “En Chile, Nueva vida de la música antigua”, donde comenta que en su posicionamiento la música antigua se “instaló y despertó en la conciencia del público de concierto y en los medios culturales el aprecio y el conocimiento de la existencia de un rico y desconocido repertorio con valores estéticos y culturales innegables” (Hasbún, 2008: 13) Por cierto, no resulta difícil inferir quiénes constituyen este “público de concierto” y “medios culturales” que menciona Hasbún en su artículo y que hasta hoy en día se mantiene principalmente localizado en los sectores más acomodados y con mayor niveles educacionales.

Una vez disuelto el CMAUC en 1976, como resultado de las tensiones surgidas en su interior por los hechos de septiembre de 1973, se genera una suerte de semillero a través del cual se fundan otras agrupaciones que se convertirán en la línea de continuidad de este primer colectivo de músicos fundacionales. Posteriormente, y en plena Dictadura Militar un grupo considerable de músicos profesionales y amateurs buscará las fórmulas para socializar el repertorio e incrementar el interés hacia este tipo de música en un mayor número de público, hecho que se evidenció durante los tres breves años de vigencia de la Sociedad Chilena de Música Antigua fundada en 1977. Luego, y a falta de una organización o asociación que lograra reunir a los cultores de esta música, en las décadas siguientes instituciones académicas (universidades y en algún momento institutos binacionales) organizarán jornadas, conciertos, festivales o ciclos, por cuales pasaran más de una decena de conjuntos existentes en el país, integrado cada vez más por músicos especializados tanto en el país como en el exterior. Dichas instancias de difusión del repertorio antiguo permite apreciar y comparar, entre otros aspectos, las diversas pertinencias musicales que poseen las agrupaciones que son parte del movimiento de interpretación de música antigua, estableciendo así, nuevos parámetros de distinción vigentes hasta hoy en día.

Institucionalización de la Música Antigua

Ya hemos revisado la inclusión de la música antigua en la Universidad Católica de Chile a comienzos de los sesenta como parte estable de los cuerpos artísticos del naciente Instituto de Música UC y de la importancia que tuvo para la instalación, desarrollo y posicionamiento del movimiento en la escena cultural chilena la institucionalización de su práctica, constituyendo de esta manera un principio básico de profesionalización de las agrupaciones locales que se formaron con posterioridad. En las últimas décadas podemos apreciar que “se mantiene la

tendencia a establecer apoyo institucional universitario como garantía de su nivel artístico y académico” (Rondón, 2004: 41). Entre las agrupaciones profesionales que actualmente están bajo el alero de Universidades y que realizan una interesante labor en investigación y difusión de música antigua y en menor grado en docencia y formación musical, se pueden mencionar a los ensambles Syntagma Musicum (USACH), EstudioMusicantigua (IMUC), Calenda Maia (UMCE), Cantoría Española (UVM) y Coro de Madrigalistas (USACH). En algún momento de su trayectoria el Cuarteto Renacentista (UC), el grupo ProArte (U. de Chile), el Conjunto Ars Antiqua (UV), el Conjunto Música Antigua (UCV), el Conjunto de Música Antigua (UPLA), la Orquesta Barroca (UV), Consort Música Antigua (Educates), el Conjunto de Música Antigua y Barroca (IMS), el conjunto Capilla de Indias (UCV), Memoria de América (PUCV), In Taberna (UMCE), el Ensamble Terra Australis (UAH), y el conjunto Les Carillons (U. de Chile) fueron agrupaciones musicales residentes de alguna casa de estudios. Sin embargo, el patrocinio universitario ha generado un ambiente académico altamente especializado en ocasiones distante, alcanzando una débil presencia en la oferta cultural en general y nula en los sectores populares, acrecentando aún más la postura de enclausamiento que se observa en el movimiento chileno y como es de suponer, se ha hecho aún más notoria la separación entre músicos profesionales y amateurs. De todos modos, y al preguntarnos por la labor que las agrupaciones musicales bajo el alero universitario han realizado como parte de su extensión cultural y vinculación con el medio, a nuestro juicio sus mayores aportes se centran precisamente en la investigación musicológica principalmente del repertorio perteneciente al legado musical colonial hispanoamericano y su posterior difusión pública mediante conciertos. Por lo general cada proyecto de investigación lleva consigo, además, la grabación de las obras estudiadas, y que lamentablemente por el tiraje ínfimo de copias realizadas la circulación de estos discos no alcanza un impacto fonográfico considerable. Ahora bien, y sin que lo anterior le reste importancia, actualmente contamos con un catálogo no menor de grabaciones de música antigua europea y americana interpretadas por músicos

profesionales chilenos bajo las premisas de una interpretación históricamente informada o con criterios históricos. En lo que a nosotros respecta, no es materia de este trabajo hacer juicios sobre los alcances y el real impacto que estos estudios musicológicos, conciertos y discos han tenido en la audiencia chilena ni tampoco sus formas de financiamiento. Este podría ser un tema para un futuro trabajo de investigación. Nos limitaremos sí, a expresar nuestra opinión en relación a dos puntos básicos que nos parecen interesantes para nuestro trabajo: la formación de públicos y la inclusión de los nuevos músicos interesados en la interpretación de música antigua y de cómo esto ha influido en el proceso de democratización de este tipo de música en el panorama chileno.

En primer lugar, mencionaremos el Ciclo de Música Antigua que desde 1998 es organizado tradicionalmente en el mes de Octubre por el conjunto Estudio MusicAntigua UC perteneciente al Instituto de Música (IMUC) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, herederos directos de los pioneros y legítimos iniciadores de la profesionalización del movimiento en Chile por medio de la institucionalización. Su primera sede fue el Centro Cultural Montecarmelo de la Municipalidad de Providencia. Luego se traslada al convento franciscano de Recoleta en 2001. Desde el 2003, se realizaron varias versiones del ciclo en el Centro de Extensión de la UC siendo parte de la Temporada Oficial de conciertos del IMUC.

Entre los años 2010 al 2013 se traslada a un espacio externo pasando a ser parte de la programación anual del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) para luego retornar en el 2014 nuevamente a dependencias propias. En esta última versión, los conciertos se realizan en el Centro de Extensión en horario vespertino y novedosamente incluyen, una repetición del mismo en formato de concierto de mediodía en el Complejo Andrónico Luksic del Campus San Joaquín UC. Suponemos que el horario y lugar escogido es una clara política institucional de desarrollo de audiencias, cuyo propósito es la captación y formación de nuevos públicos, principalmente de estudiantes de su propia casa de estudios.

Así pues, y a pesar de las buenas intenciones, resulta paradójico que al ser la primera casa de estudios en el país en acoger en su seno a una agrupación de música antigua hacia 1960, poco menos que los iniciadores del movimiento profesional en Chile, presenten una eventual presencia de presentaciones en el medio, centralizada en un espacio y acotada a un tiempo específico, lo que se traduce en una escasa gestión de público en general durante el resto del año. Por otra parte, es bastante inquietante la situación respecto a la formación de intérpretes y su inclusión artística en el medio nacional si consideramos que el IMUC es la única institución de educación superior en Chile que entrega estudios certificados en el aprendizaje de instrumentos antiguos (flauta dulce, viola da gamba y clavecín) En este sentido, es sorprendente constatar que por varios años ya mantiene una bajísima matrícula de estudiantes de pregrado especializándose en música antigua. Esto resulta como es de esperar en un lento porcentaje de nuevos músicos que renuevan y fortalecen el circuito profesional chileno. No obstante, los aportes en cuanto a investigación musicológica, organización de ciclos de conciertos y producción de registros fonográficos de música antigua son innegables y avalan su prolongada experiencia en este campo específico de la música. Aportes que, sin duda, posicionan al IMUC como uno de los centros culturales de mayor importancia para el movimiento local, a pesar de las diferencias y distanciamientos que, en ocasiones, se observa con otros centros musicales y miembros del mundo profesional.

Un segundo ejemplo en la misma línea, lo encontramos en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile que desde hace un par de años viene incluyendo en su Temporada Oficial de Conciertos un ciclo con presentaciones de ensambles nacionales y extranjeros de música antigua y que hacia el año 2014 se realizó durante el mes de Agosto en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). De la misma manera que con el Ciclo organizado por el IMUC se aprecia una instancia acotada a tiempo y espacio, en las cuales no contemplan actividades didácticas de formación de audiencias e inclusión de

agrupaciones emergentes o amateurs. En ambos casos, el público mayoritariamente lo constituyen estudiantes de música, otros músicos, personas ligadas a las universidades y en general personas cercanas al repertorio y a los músicos que se presentan. En fin, el impacto de iniciativas como las antes mencionadas, si bien son de altísimo nivel interpretativo, lamentablemente resultan en eventos muy acotados, generalmente a un público casi exclusivo, legitimando de esta manera la formación de una elite cultural en torno a este tipo de expresión musical. Por otra parte, y de igual manera, los conjuntos integrados por músicos profesionales independientes sin filiación institucional cuentan con pocos espacios de difusión y conciertos, siempre supeditado a la venta de conciertos y financiamiento de proyectos, por tanto, tienden a replicar la misma dinámica de formación de públicos de sus símiles con patrocinio institucional.

Ahora bien, debemos ser justos con iniciativas que provienen desde el patrocinio universitario y que en este proceso democratizador de la práctica de la música antigua contribuyen a la inclusión de nuevos exponentes, considerándolos como un elemento aliado más que una fuerza rival de baja factura. Entre las instancias que incentivan la inclusión de nuevos intérpretes y un notorio esfuerzo en la creación de nuevos públicos para la música antigua, el conjunto Syntagma Musicum perteneciente a la Universidad de Santiago de Chile (USACH), por citar el ejemplo de mayor y mejores resultados, organizó hasta 2004 a lo menos nueve versiones de un festival anual de gran convocatoria y en el cual se incluyó la participación de conjuntos emergentes y amateurs. Posteriormente y luego de diez años de ausencia, el vacío es revertido exitosamente al retomar la organización de una décima versión bajo el nombre de Festival Internacional de Música Antigua Europea y Americana (FIMA), pero esta vez con carácter internacional y en la que incluye dentro de su programación un conjunto profesional emergente e incluso una agrupación escolar que se presentó al mismo nivel que las agrupaciones

profesionales nacionales y extranjeras invitadas⁴. Durante los años sin festival y a falta de una actividad de mayor envergadura, el Conjunto Syntagma Musicum centraliza desde el Aula Magna de la USACH su propio espacio de conciertos periódicos con diversos y atractivos programas temáticos. Se observa por tanto, la falta de una temporada itinerante que permita una mayor circulación de presentaciones en diferentes espacios culturales, de modo que la programación oficial del conjunto se sostiene sobre la base de un público estable que conoce su programa y lugar de acción. A pesar de esto, es interesante y de ninguna manera podemos restarle méritos a una Universidad que sin contar con una Facultad de Artes o carreras artísticas ligadas a la música sea poseedora de una tan exitosa temporada de conciertos de música antigua.



Imagen 1: Conjunto de Música Antigua perteneciente al Liceo Experimental Artístico ensayando para concierto efectuado en el marco del X Festival Internacional de Música Antigua Europea y Americana organizado por la USACH. En la décima versión, realizada en Mayo de 2014 se incluyó de manera especial un concierto de esta agrupación escolar como parte del programa oficial del Festival. Fotografía del Archivo personal de Enrique Vasconcelos.

⁴ Para las dos siguientes versiones del FIMA, 2015 y 2016 respectivamente, también se proyectaron bajo el formato de conciertos de mediodía diversas presentaciones de agrupaciones amateurs y escolares.

Democratización de la práctica de música antigua en Chile

No cabe dudas que el tema central que estimula este trabajo se sostiene en la necesidad de fortalecer la idea de la participación activa de personas entusiastas que reconocen en sus derechos ciudadanos la posibilidad de generar creativa y colaborativamente procesos culturales de interés colectivo y que muchas veces suele ser un privilegio solo para un segmento dominante de la sociedad. Nuestro planteamiento es representado acá por el arribo al mundo de la música antigua de un grupo de personas entusiastas que con poca o mediana preparación musical abandonan el hecho de ser meros consumidores de cultura con el propósito de transformarse en intérpretes emergentes de obras musicales doctas que solo músicos altamente calificados y legitimados por la academia solían hacerlo. John Blacking en su célebre ensayo *¿Hay música en el hombre?*, reconoce que “volverse audiencia pasiva es el precio que algunos tienen que pagar por pertenecer a una sociedad superior, cuya superioridad se apoya en la aptitud excepcional de unos pocos escogidos” (Blacking, 2006:66). El mismo autor plantea además, que todo ser humano es capaz de hacer música junto con apreciarla y que “debemos preguntarnos por qué aptitudes musicales aparentemente generales deberían verse restringidas a unos pocos elegidos”. A lo que también añade otra pregunta, ¿Debe la mayoría tornarse “amusical” para que unos pocos se vuelvan más “musicales”? (Blacking, 2006:30) En esta lógica, el contexto chileno de interpretación de Música Antigua ha sido testigo de varios ejemplos que revierten esta situación, en donde personas dejan de ser el público acostumbrado a sus hábitos de consumo y que como espectadores del hecho musical pasan a ser un grupo de personas que participan activamente del proceso creativo de la música.

El cuestionado desarrollo económico traducido en crecimiento urbano y en el mayor acceso a la educación, además del fuerte impacto y uso de las tecnologías de la comunicación han ampliado los espacios de intercambio, acrecentado el

consumo de bienes y servicios, convirtiendo lo imaginario y lo simbólico en otras formas de bienes de consumo. Al leer los datos de la última Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural del 2012 entendemos que básicamente se continúa hablando de hábitos, consumo cultural y acceso a los bienes y servicios culturales y patrimoniales, en donde participación y consumo resultan ser muchas veces sinónimos. En este escenario, las Políticas Culturales impulsadas desde el Estado, sumado a las estrategias del mundo privado y de las instituciones impulsan propuestas para que los bienes de tipo cultural lleguen al alcance de todos de manera igualitaria. No obstante, la posesión y consumo de los bienes de tipo cultural, distribuidos desigualmente, aún se mantiene como importante símbolo de distinción entre grupos sociales, generando particulares maneras de producción, organización, distribución y recepción en las diversas manifestaciones de arte. En términos generales, la *democratización de la cultura* como modelo de intervención y participación cultural centra sus acciones en la planificación y promoción de políticas públicas que fomentan el acceso igualitario de la población a las manifestaciones artísticas y culturales, extendiendo el conocimiento y consumo cultural a nuevas capas sociales, hasta entonces excluidas. Hace casi diez años, el acceso y la masividad eran los objetivos de las políticas en materia cultural y en ese contexto la pregunta que hiciera el otrora ministro José Weinstein “¿Cómo lograr una mayor equidad en el acceso a los bienes y servicios culturales?” e instalada en las Definiciones de las Políticas Culturales 2005 – 2010, es sin duda, uno de los principales hilos conductores por los cuales han transitado hasta hoy las acciones gubernamentales, desde las estrategias para garantizar un mayor acceso y consumo de cultura para todos, cruzando por temas patrimoniales hasta el fomento de las industrias culturales y creativas presentes en los actuales lineamientos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes vigentes hasta 2016. Sin embargo, hacer circular masivamente los bienes simbólicos con el objetivo de corregir la desigualdad en el acceso a la cultura tiene sus cuestionamientos, ya que lo circulante proveniente desde el Estado se basa “en concepciones discutibles de lo que es bueno o malo en cultura, de lo que es o no

un valor cultural, de lo que debe y puede o no ser consumido” (Coelho, 2009: 118). Por otra parte, la política que se estime como una propuesta legitimada y de calidad artística tenderá siempre a presentarse en desmedro de las culturas populares y emergentes. En este sentido, García Canclini plantea que “divulgar masivamente lo que algunos entendemos por ‘cultura’ no siempre es la mejor manera de fomentar la participación democrática y la sensibilización artística. Porque la divulgación masiva del arte ‘selecto’, al mismo tiempo que una acción socializadora, es un procedimiento para afianzar la distinción de quienes lo conocen” (García Canclini 1990:146 - 147). Cabe entonces preguntarnos, ¿Por qué la música antigua, siendo una expresión altamente legitimada, no está visiblemente presente en la oferta cultural proveniente de las instituciones del Estado?. No es acaso, ¿una ausencia favorable para el desarrollo de la música antigua a nivel local?. Haciendo eco de las palabras de García Canclini, la participación democrática en música antigua ha alcanzado niveles satisfactorios, sin la mediación del Estado y no siendo necesaria dicha intervención, porque tácitamente se ha confiado a los cultores mismos y a la ciudadanía interesada la divulgación de prácticas y repertorios. Como ya hemos dicho, la práctica de música antigua es tradicionalmente una expresión artística legitimada, de alta cultura, de características elitistas, acotada en espacio, en plena sintonía con las convenciones para la música docta en general. Sin embargo, la tendencia ciudadana actual de disponer de los bienes culturales por derecho y la demanda por una mayor participación activa en la vida cultural en sociedad contribuye a la creación de dos segmentos bien reconocibles de actores culturales: profesionales y amateur, formales e informales o en auténticos e ilegítimos. Los primeros, portadores de una tradición legitimada por la cultura dominante y los segundos constituidos por un grupo heterogéneo de ciudadanos reunidos por el deseo de una participación activa en la producción de contenidos propios y en la creación de obras artísticas. Es precisamente, a través de estos últimos que podremos comprender cómo la tendencia actual se inclina hacia otro horizonte, hacia un modelo de intervención cultural que entendemos como *Democracia Cultural*,

definida como una cultura de participación e inclusión que nace desde la sociedad civil que comprende el trabajo colaborativo y que concede espacios para la organización social, la diversidad, la adquisición de conocimientos y nuevos gustos, y del rescate patrimonial local, entre tantos otros elementos asociados. De acuerdo a Mariscal, el fin de las acciones de esta política de acción cultural, es la “generación de una participación activa de la ciudadanía en la toma de decisiones sobre el uso, apropiación y destino de los bienes, servicios y prácticas culturales, desde y para la comunidad a la comunidad a la que pertenecen” (Mariscal, 2007:35 - 36).

A pesar de la naturaleza y diferencias existentes entre uno y otro paradigma de participación cultural, tanto las políticas de la Democratización de la Cultura como la Democracia Cultural deben ser entendidas como modelos complementarios que se entrecruzan y colaboran, ya que ambas contribuyen desde su ámbito al desarrollo cultural de las personas y no debieran verse necesariamente como antagonistas. Es así como en *Culturas Híbridas* (1990), García Canclini define la ruptura de niveles cerrados que dividen la cultura en erudita y popular, de elite o de masas, la artesanal de la industrial, la identitaria de la globalizada o lo propio de lo ajeno. El resultado de estas hibridaciones, característica de un mundo cada vez más globalizado, son las prácticas o modos culturales que se configuran a partir de los procesos de separación de los contextos de origen y su cruce con otro modo cultural. En este sentido, “sectores amplios del arte y la literatura están experimentando la influencia de la globalización de los mercados culturales y la desterritorialización de la producción, la circulación y el consumo de los bienes simbólicos” (García Canclini, 1996: 25) que han estado por un buen tiempo en manos de la cultura dominante. La desvinculación de los modos culturales de sus espacios originales y su trasplante a otros contextos, manteniendo o no los referentes de legitimidad, es uno de las claves para comprender por ejemplo cómo la música antigua en Chile comienza a ocupar espacios no convencionales ni institucionalizados para su producción, mediación y recepción, además de la

incorporación de personas no legitimadas por la academia, pero con los méritos y el derecho a hacerlo. Del mismo modo, el gran abanico de preferencias culturales que hoy encontramos en la sociedad, por cierto muy alejada del esquema legitimista basado en la distinción y dominación de clase de Bourdieu, daría paso a una nueva realidad mucho más flexible que se caracteriza también por la democratización de los gustos musicales, y que a su vez deja entrever, que si bien el paradigma bourdiano fue óptimo en su época, hoy en día no es la única lógica para comprender los comportamientos culturales en los distintos grupos sociales.

La experiencia amateur inicial de los pioneros del movimiento en Chile, válida de cierto modo y sirve de antecedente para la aparición de una nueva generación de entusiastas intérpretes integrada por músicos profesionales no especializados, profesores de música, estudiantes de pedagogía en música, intérpretes escolares y principalmente músicos aficionados que conforman un número en constante crecimiento de agrupaciones de Música Antigua, quedando de manifiesto que la participación activa y organizada mediante un trabajo artístico serio y perseverante puede alcanzar resultados estéticos tan válidos como las producciones de los exponentes del circuito profesional. Es precisamente por estos procesos de participación que hoy podemos observar con optimismo, que el movimiento actual de Música Antigua en Chile tiende a no ser excluyente, como fue en algunos momentos de su posicionamiento, a pesar de la aún presente tradición ideológica que se mantiene en su interior. Ambas fuerzas, profesional y amateur, transitan por caminos diversos e independientes que en ocasiones se entrecruzan, una especie de doble militancia que comprende en la colaboración mutua una alianza para posicionar en la gama de posibilidades culturales una música tan poco difundida en nuestro medio, como este caso en particular. Si consideramos que el movimiento ya tiene poco más de sesenta años de presencia en el país, y que durante todo este tiempo ha estado mayoritariamente liderado por una élite en círculos cerrados, esta diversificación a la que hacemos alusión es una condición actual altamente beneficiosa que paulatinamente ha incrementado favorablemente

la oferta cultural del país independientemente de aspectos etarios y socioculturales. Por tanto, fortalece la idea de estar frente a un movimiento musical más heterogéneo que en su génesis, en constante transformación caracterizándose por distintos niveles de formalidad y organización de la actividad artística, diversidad en la instrucción y experiencia musical y por sobre todo con mayores libertades en relación a cómo se enfrentan las diferentes pertinencias musicológicas planteadas anteriormente, explicando la creciente aparición de nuevas agrupaciones amateurs, y que a nuestro juicio, es la causa de una mayor circulación del movimiento a nivel nacional en las últimas décadas. Este estado, que denominamos *Democratización de la práctica de música antigua en Chile*, ligado estrechamente al modelo de Democracia Cultural, aunque sin la masividad de otras expresiones⁵, ciertamente no es un proceso que se impulse o fomente desde la academia menos del Estado, es un proceso que se inicia desde abajo, desde los intereses personales del ciudadano común, de los gustos y las posibilidades asociativas de cada músico involucrado, casi al punto de parecer una intromisión en un mundo del cual se ha excluido a priori a todos aquellos que no cumplan con las reglas del juego.

Pero varios han sido los factores que favorecen el interés por la práctica de música antigua en intérpretes aficionados. Creemos que un punto clave en este proceso lo podemos encontrar en el desgastado concepto de la “globalización” acompañada de su interconectividad, que en las últimas décadas estimulada por una creciente cibercultura ha provocado vertiginosas transformaciones en la comunicación y en los modos de producción, difusión, promoción, comercialización y consumo de las prácticas culturales. Para el caso de la Música Antigua, nos ha llevado a ser testigos del constante posicionamiento del

⁵ Cabe destacar, que Chile y en ninguna parte del mundo la Música Antigua alcanza niveles de participación y masividad, por lo que difícilmente puede ser comparable con fenómenos musicales recientes como lo que sucede, por ejemplo, con el boom de las Orquestas Juveniles e Infantiles, o el creciente desarrollo comunitario de los Musicales tipo Broadway, o las manifestaciones territoriales de murgas, pasacalles y batucadas o con la incorporación a la escena musical de la cueca urbana o la nueva cumbia chilena, con lo gitano y recientemente, con el swing.

movimiento a nivel planetario, proceso del cual Chile no ha estado ausente. Esto ha permitido por ejemplo, tener acceso rápido a la información vía online de facsímiles y partituras, tratados históricos, revistas especializadas y textos musicológicos que en ocasiones sólo estaban ubicables en bibliotecas universitarias con ciertas restricciones y exclusiones⁶; además, permite apreciar el desempeño musical tanto de artistas emergentes como de las grandes figuras discográficas. Encontramos facilidad para descargar audio en MP3 desde los diversos sitios y blogs especializados en la difusión de música antigua. De la misma manera, podemos disponer de imágenes en video al alcance de un click a través de algún sitio de alojamiento de material audiovisual, sean estos últimos, en formato concierto o en performance en videos clip completamente comparables con los promocionales comerciales de un artista pop. También ha facilitado a los conjuntos aficionados el intercambio, difundir y promocionar sus interpretaciones y conciertos principalmente a través de redes sociales; permite tener acceso rápido al mercado de instrumentos musicales o bien nos acerca a los luthieres de nivel internacional con el fin de conocer sus trabajos y valores comerciales. Sin lugar a dudas, la masificación de internet ha permitido conocer la circulación internacional que el movimiento tiene. Por ejemplo, el sitio español www.musicaantigua.com es un espacio cultural y divulgativo de la música antigua (un punto de encuentro obligado para conocer la escena española y europea en general). En él se puede hacer un seguimiento de la diversidad de artistas, festivales, fechas de realización de masterclass y conciertos, entre otras actividades a nivel mundial. Asimismo, los exponentes chilenos cada vez tienen mayor presencia en el ciberespacio, principalmente en la creación de sitios web personalizados y una mayor presencia en sitios con características propias de redes sociales como Facebook y YouTube. Cabe destacar, que en el sitio web www.musicantiguaenchile.cl creado especialmente para esa investigación, se encuentra gran parte de la actual escena en torno a la música antigua en Chile y en donde tienen cabida agrupaciones

⁶ Por ejemplo, el sitio International Music Score Library Project (IMSLP) es el de mayor uso entre los músicos chilenos tanto amateurs como profesionales.

profesionales y amateurs constituyendo un importante canal de difusión de agrupaciones y una interesante guía de promoción de conciertos.



Imagen 2: Ensayo del conjunto de música medieval Los Juglares del Orbe. La agrupación cuenta con la colaboración del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, donde sus miembros realizan estudios de pedagogía en música. El IMUAH facilita espacio físico permanente para la realización de ensayos periódicos. Fotografía del Archivo personal de Enrique Vasconcelos.

Otro antecedente observable en el mayor interés por la práctica de música antigua en intérpretes aficionados, es la oferta educativa universitaria orientada a carreras de Pedagogía en Música, formación musical cada vez más posicionada dentro de la gama académica disponible, donde se contempla de manera implícita la enseñanza de la música antigua mediante la incorporación a los programas de estudio instrumental y vocal un repertorio inicial representativo del género. Desde esta instancia formal, se facilita el descubrimiento o bien potencia el gusto musical personal. El estudiante aprecia cómo acrecienta su interés por la música antigua no tardando mucho tiempo en asociarse con otros estudiantes en conjuntos independientes en torno a la práctica libre y estudio extracurricular. No obstante, en casos muy puntuales, estas agrupaciones son contados como elencos estables

patrocinados por las casas de estudios donde se originan. Del mismo modo, este interés adquirido en situaciones formales de educación musical se transmite, aunque en menor grado, de profesores a alumnos en talleres extra programáticos en niños y adolescentes en etapa escolar.

Por otra parte, y fuera de las salas de concierto, la cinematografía, por su parte también ha favorecido a crear un interés especial por épocas antiguas con un catálogo no menor de films con contenidos biográficos de compositores, intérpretes y lutieres famosos o bien, películas con guiones de ficción como meros dramas de época en donde la ambientación histórica y la banda sonora son de gran atractivo para los seguidores de este género de música. Cintas como *Amadeus* (1984), *La Misión* (1986), *Todas las Mañanas del Mundo* (1991), *Farinelli, il castrato* (1994), *El violín rojo* (1998), *El Rey danza* (2000), *Mi nombre es Bach* (2003), *Vivaldi, príncipe de Venecia* (2006) son ejemplos de algunas de las películas que han contribuido a crear un interés por la música antigua, en especial barroca, entre los músicos aficionados. Además, películas y series épicas difundidas principalmente por televisión como *Excalibur* (1981), *Corazón Valiente* (1995), *Dragonheart* (1996), *El Señor de los anillos* (2001), *El Rey Arturo* (2004), *Kingdom of Heaven* (2005), *Wolfhound* (2006), *Robin Hood* (2010), *Tristan e Isolde* (2006), *Arn, el caballero templario* (2007), *En tiempo de brujas* (2011), *A Game of Thrones* (2011), entre muchas otras más, han ayudado a crear en el público chileno el ambiente propicio para generar una cultura en torno al mundo épico y fantástico de la Edad Media. Del mismo modo, los numerosos grupos de interés asociados en torno al estudio de una época en particular, organizados en grupos en busca de la recreación o reconstrucción histórica, según sean las pretensiones de cada cofradía, han logrado posicionar, mediante ferias y encuentros, cierta aproximación con los mundos sonoros de las épocas representadas. Entre las ferias de recreación histórica de mayor relevancia en Chile se encuentran la Feria Medieval y de Fantasía del Bio Bio, el Encuentro Medieval de Santiago, la Feria Medieval y Fantasía de Viña del Mar, la Feria Medieval Pirata de Coquimbo, entre otras de reciente creación también en

regiones y que cada día van gozando de mayor popularidad entre el público chileno.



Imagen 3: Presentación de Los Juglares del Orbe en la Segunda Feria Medieval y de Fantasía de Viña del Mar realizada los días 28 y 29 de marzo de 2015. Fuente: Álbum de fotos de la agrupación en Facebook.

Pero en concreto ¿Qué acciones permiten creer que estamos ante un nuevo proceso más inclusivo, participativo y descentralizado, que nos lleve a proponer un nuevo escenario caracterizado por la democratización de la práctica en torno a la música antigua a nivel nacional? A modo de respuesta, es posible constatar un creciente número de actividades artísticas permanentes que se vienen realizando en regiones, distanciándose de los centros hegemónicos de producción cultural localizados principalmente en Santiago. Esta descentralización, que se viene experimentando en los últimos años gracias a las gestiones de nuevos músicos

independientes y aficionados, profesores y estudiantes de música, organizadores de conciertos, entre otros miembros de una gran red colaborativa, es muestra de una clara tendencia a la participación y asociatividad artística generada por el entusiasmo creativo de músicos amateurs que motivados por la sonoridad de esta música conforman agrupaciones musicales de manera paralela a las agrupaciones profesionales capitalinas, constituyendo de esta manera un verdadero circuito cultural alternativo presente también en regiones, acción que sin duda, es responsable de una mayor difusión del movimiento a lo largo del país. En este sentido, son diversas las experiencias organizadas en torno a la práctica de música antigua realizadas en regiones, entre las que podemos mencionar el Festival Barroco de Iquique y la reciente formación del grupo Pampa Antigua; el Conjunto Barroco de Antofagasta, los ciclos de música antigua organizado por jóvenes estudiantes y profesores de música de la U. de La Serena y el Taller de la Academia ArteVida de la misma ciudad; los conjuntos Cantoría Española y Gustos Reunidos; el conjunto Memoria de América, el ensamble Alta Voce, Excalibur, Dúo Ayre y el consort de flautas dulces Tibia Canentium en la Región de Valparaíso; la Orquesta Nuevo Mundo en Rancagua; los conjuntos Il Festino Musicale integrado por estudiantes de la UCSC dirigido por el músico Helmut Obriest, los talleres de música antigua del violinista Ramiro Vera en la UBB y el conjunto Velut Luna Ensamble dan cuenta del interés por cultivar y difundir la música antigua en Concepción; el grupo Renacimiento de Temuco, quizás el referente en regiones más longevo de Chile: el laudista Wladimir Carrasco en Universidad Austral en Valdivia y el conjunto Sur Canoris de la Casa Azul del Arte en Punta Arenas. Todos ellos son claros ejemplos de la descentralización que ya se ha iniciado y que permiten, a la vez, apreciar en el movimiento chileno de música antigua un proceso de democratización de su práctica, alejándose de la tradicional y hermética escena santiaguina.

En el ámbito universitario en tanto, también existen ejemplos de iniciativas que se distancian de los territorios habituales de difusión de música antigua, es decir, que

se desmarcan de los ciclos o festivales organizados por el IMUC o la USACH. Ejemplo de ello, son las instancias de reciente creación donde destacan el Ciclo de Música Sacra con la participación de coros y conjuntos instrumentales dedicados a la difusión de música antigua independientes organizado por la Escuela de Diseño de la UTEM en el 2014 y el Encuentro de Música Medieval organizado por la carrera de Pedagogía en Música de la UAH que con dos versiones, 2014 y 2015 respectivamente, ya permite proyectar su continuidad en el tiempo debido al gran interés que la iniciativa ha despertado en las agrupaciones locales. Tanto es así que, para el año 2016, este encuentro se proyecta en dos jornadas con tres agrupaciones por noche.



Imagen 4: Clausura del 2do Encuentro de Música Medieval organizado por Mira Gestorum y la carrera de Pedagogía en Música de la UAH en Julio de 2015. En la foto todos los grupos participantes finalizan la actividad con una presentación espontanea con la interpretación de canciones populares medievales. Fotografía del Archivo personal de Enrique Vasconcelos.

En otro ámbito de gestión, loable también ha sido la labor realizada por el Festival Escolar Metropolitano de Música Antigua (FEMMA), iniciativa que se mantiene vigente hasta hoy desde su creación al interior del Liceo Experimental Artístico en 2009, siendo concebido bajo el concepto de *plataforma cultural*. Su principal propósito es generar actividades en torno a la música antigua a nivel escolar convirtiéndose en una experiencia pionera para la educación musical en el país. En este marco, se han realizado siete encuentros anuales, conciertos a cargo de agrupaciones escolares, actividades de divulgación académica y de formación musical. Actualmente, cuenta con la colaboración del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado.



Imagen 5: Presentación del Taller Interescolar de Música Antigua dirigido por el Prof. Alejandro Gallardo en el VI Festival Escolar Metropolitano de Música Antigua FEMMA 2014. Fotografía del Archivo personal de Enrique Vasconcelos.

Otro caso, es la creación del Encuentro Independiente de Música Antigua (EIMA) que desde el año 2011 y tomando como punto de partida la experiencia del FEMMA, sus organizadores realizan una convocatoria abierta especialmente dirigida a conjuntos emergentes. Con cinco versiones ininterrumpidas ha bastado

para dar cuenta de un emergente movimiento amateur, demostrando el gran interés que existe por la práctica de música antigua. Por último, un ejemplo importante de mencionar y que pone de manifiesto una tendencia más cercana a la democratización cultural proveniente desde el Estado. Nos referimos al Festival de Música Barroca Europea e Hispanoamericana Perpetuum Mobile organizado por el Consejo de la Cultura y las Artes Región Metropolitana, que en sus dos primeras ediciones, 2011 y 2012 respectivamente, contó solo con agrupaciones profesionales realizando los conciertos en la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago con entrada pagada e invitaciones. En la tercera versión (2013) se mantienen conciertos de conjuntos profesionales pero se incluye por primera vez un concierto de nuevos músicos. Se contó con la participación del laudista Wladimir Carrasco, músico proveniente de Valdivia y otro del Conjunto de Música Antigua del Liceo Experimental Artístico de Santiago integrado por escolares. Otro alcance significativo de este Festival en particular radica en que las actividades se desarrollan en espacios culturales de comunas donde sus habitantes no frecuentan este tipo de expresión artística dejando su sede inicial centrada en el Teatro Municipal de Santiago. Los lugares escogidos para este ciclo fueron los Centros Culturales de Colina, Cerrillos y Cerro Navia. Desafortunadamente, para los años siguientes no se contemplaron nuevas versiones quedando como un claro ejemplo de una instancia plausible en su intención por mediar entre los músicos, el repertorio y el público de las periferias.



Imagen 6: The Broken Consort, organizadores desde 2011 del Encuentro Independiente de Música Antigua (EIMA). En la foto, presentación de la agrupación en la quinta versión del EIMA realizado en Diciembre de 2015 en la Fundación Cultural de Providencia. Fuente: Álbum de fotos de la agrupación en Facebook.

Aportaciones desde las Ciencias Sociales

El arte como Sociedad

Para las agrupaciones musicales en general, la producción de un concierto es uno de los momentos de más alto compromiso y una de las acciones que genera mayores expectativas, tanto para el grupo humano que la conforma como en cada uno de los integrantes de la red de colaboradores que se forma en torno ellas. Es así entonces como, luego de un periodo de estudio y ensayos, la presentación pública de lo preparado en privado representaría entre las múltiples prácticas de participación musical el momento esperado de todo colectivo artístico. Todo esto, no es un trabajo solo de los propios músicos involucrados, de sus tiempos y

compromisos, sino que depende también del esfuerzo de mucha gente: las capacidades de quienes actúen como directores; la dedicación de sus integrantes; el apoyo de los familiares de los músicos; la buena disposición de quienes proporcionan el lugar para ensayar; de quienes colaboran con el espacio para realizar el concierto; de quienes lo promocionan, el público que asiste, solo por nombrar algunos de los agentes involucrados.

La diversidad de contextos desde donde se realiza la práctica musical genera también diferentes modos de organización del trabajo artístico, lo que nos sitúa en un escenario bastante heterogéneo resultando muy difícil definir al movimiento chileno de interpretación de música antigua como un todo indivisible en este ámbito. En este sentido, pensamos por ejemplo en las diferencias entre agrupaciones con patrocinio universitario y aquellas que son formadas por estudiantes o músicos aficionados, en el cómo las unas y las otras organizan el trabajo artístico en temas como investigación, producción de obras, mediación, financiamiento, creación de redes de colaboración o del cómo enfrentan el tema de la recepción en el público, entre otras tareas. Por otra parte, los intereses de las agrupaciones son muy diversos. Encontramos grupos motivados por el desarrollo cultural local, por la difusión de las artes, por la producción de obras, por encontrar un pasatiempo, otros con énfasis en lo educacional, o bien encontramos modelos vinculados a una visión mercantilista de la cultura, entre otros intereses. Por tanto, y a pesar de la dificultad, en esta búsqueda de respuestas que nos permitan identificar y caracterizar los principales elementos de la organización del trabajo artístico realizado específicamente al interior del mundo amateur de la música antigua en el contexto chileno, nos identificaremos con el enfoque sociológico de tercera generación planteado por Nathalie Heinich en su obra *La Sociología del Arte* (2002), que “ya no considera el arte y la sociedad, ni el arte *en* la sociedad, sino el arte *como* sociedad y se interesa por el funcionamiento del entorno del arte, sus actores, sus interacciones, su estructuración interna. Esto implica que ya no se le otorga un privilegio de principios a las obras seleccionadas

por la historia del arte. Esto no significa negar su importancia ni las diferencias de calidad artística, sino también interesarse por los, procesos - grandes o pequeños - que las provocan, la causa o el resultado” (Heinich, 2002:42). Es así como entonces, nos centraremos en la acción de la red de colaboración que participa en la creación artística y que gracias a la información obtenida a través de una investigación empírica basada en entrevistas y observaciones directas y participantes en diversos lugares y contextos podremos conocer las interacciones existentes entre los actores involucrados en este mundo de arte, además de comprender la estructura interna de los casos estudiados que nos permita sistematizar la práctica de los diferentes momentos en la organización del trabajo artístico donde la recepción, la mediación y la producción tendrán una mayor atención que las obras mismas que se elaboren.

La música antigua como Mundo de Arte

En sintonía con la caracterización de Heinich en relación con la sociología del arte y bajo el concepto de los Mundos del Arte, Howard S. Becker concibe al arte (en todas sus formas de expresión) como una experiencia socialmente construida basada en la creación de una red de personas vinculadas entre sí y que a través de la actividad cooperativa y organizada colaboran en la producción de la obra. Su noción de arte como fenómeno social contradice la tradición dominante que toma al artista y la obra de arte en particular, y no la red de cooperación como aspecto central del análisis (Becker, 2008:11). En este contexto constructivista de los *Mundos del Arte*, ligado a la sociología de las profesiones, Becker diferencia entre aquellos que hacen las actividades centrales o “artísticas” y aquellas personas que realizan actividades técnicas específicas que no requieren habilidades artísticas propiamente tales, a ellos les denomina *personal de apoyo* (Becker, 2008:34). Bajo esta premisa, la división del trabajo o distribución de las tareas entre las personas que producen una obra de arte resulta completamente necesaria con tal

de prevenir y evitar los conflictos. Como vemos, Becker dedica especial atención a los procesos de trabajo y agrupamiento más que a las obras mismas, en el cual no considera la singularidad de los creadores excepcionales sino los acuerdos generados entre muchos participantes de la creación de obras de arte. En este sentido, el autor introduce el concepto de *convenciones* que regulan y limitan las acciones de los participantes de la red. Estas convenciones se basan en acuerdos y decisiones previas que gracias a la práctica habitual pasan a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en el arte (Becker, 2008:48). Por tanto, ayudan a coordinar la actividad colectiva optimizando tiempo, energías y otros recursos, facilitando de esta manera la producción de la obra de arte. De acuerdo a lo planteado por Becker, cabe preguntarnos entonces: ¿Quiénes componen el mundo de arte de la música antigua en Chile específicamente en el ámbito amateur? ¿Es posible distinguir formas de colaboración habituales que tienden a crear patrones de actividad colectiva al interior de este mundo de arte? ¿De qué manera se distribuyen los trabajos? ¿Quiénes constituyen el personal de apoyo? ¿Cuáles son los acuerdos habituales o convenciones en la organización del trabajo artístico amateur de música antigua en Chile?

La mediación musical

Otro importante sociólogo del arte, Antoine Hennion, comparte y se relaciona con la construcción social de la obra de arte mediante el trabajo cooperativo de personas en red que plantea Becker. Hennion a través de su “sociología de la mediación” entiende la música como un fenómeno en constante movimiento producto de una infinidad de acciones sociales y no como un objeto estético sin variación alguna, reconociendo a su vez, las conexiones de diversos elementos heterogéneos asociados, objetos o personas, que están presentes en la experiencia musical. La música a diferencia de las artes visuales, es por definición algo que siempre debe ser ejecutada o reproducida para tenerla presente, y no

tiene otra forma de ser sino gracias a numerosas mediaciones, esto es instrumentos, músicos, partituras, escenarios, aparatos reproductores y discos, etc. A lo cual Hennion agrega que la música es “imposible de fijar materialmente. Obligada una y otra vez a hacer que aparezca, acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos y soportes, necesarios para su presencia en medio de músicos y oyentes. Continuamente se reforma, vasta teoría de mediaciones en acto”. (Hennion, 2002:15)

Esta mediación la entenderemos como aquella acción de continuidad que en una larga red especializada y coordinada establece los vínculos entre los objetos y lo social, entre el arte y su público. Para este fin, Hennion nos remite a dos preguntas según las cuales se organiza la representación social del arte. La primera de ellas ¿Cuáles son los mediadores del arte? nos orienta hacia un enfoque lineal y externo, de énfasis técnico en la producción del objeto y sus intermediarios. Se encuentra entre ellos a los músicos, compositores, profesores y teóricos, musicólogos, críticos, productores, técnico de sonido, organizadores de concierto, medios de comunicación e instituciones de enseñanza, instrumentos musicales, partituras, grabaciones, dispositivos de almacenamiento y melómanos, solo por nombrar algunos ejemplos. Un segundo enfoque, responde a la interrogante ¿De qué es mediador el arte? cuyo carácter circular ligado a lo social y simbólico también permite dar cuenta de las aproximaciones entre el propósito del arte en la sociedad en general mediante la acción de las innumerables mediaciones. De acuerdo al despliegue de estas mediaciones se pueden originar diversos niveles en la experiencia musical, no sólo de quienes ejecutan las obras sino también de quienes son receptores de ellos, el público. A lo que cabe preguntarse, ¿Cómo relacionar esta teoría de las mediaciones de Hennion con la organización del trabajo artístico amateurs de la música antigua? o ¿Cuáles son los mediadores que entran en juego en este contexto?

El gusto musical

Por otra parte, el surgimiento de las preferencias musicales personales o la noción del *gusto musical* también resulta un aspecto importante a considerar en este estudio. En este sentido, y a partir de observaciones objetivas que atienden a los momentos y espacios donde se desarrolla la música, sus prácticas y los mediadores que se articulan entre sí, Antoine Hennion sitúa al gusto musical como un comportamiento que nace y se comprende desde la práctica de una serie de actividades reflexivas y de las *vinculaciones* que el individuo experimenta en lo cotidiano en lugar de reducirlo a un juego de identidad y diferenciación social como en el caso de Bourdieu. Por ello es necesario, según Hennion “concebir una sociología más pragmática, más próxima a lo que hacen y piensan los actores, en lugar de la concepción crítica a la que nos tiene habituados la sociología de la cultura” (Hennion, 2010: 26). A diferencia de este autor, Pierre Bourdieu asume que el gusto se manifiesta desde una manera estructurada e inconsciente (*habitus*) de producción de prácticas culturales, como una forma oculta de herencia, desde una identidad innata producto del *capital cultural*, es decir, del conjunto de disposiciones permanentes que el individuo porta y que le son heredados y transmitidos por la educación formal e informal, desde la familia o una institución y que desde la niñez incorpora proyectándose hasta su vida adulta, y que por cierto, se relaciona directamente con el consumo de bienes culturales, al uso y apropiación que de ellos se haga. De aquí desprendemos que la relación entre *habitus* y clase, es indispensable para crear las bases sociales del gusto y las prácticas culturales. De acuerdo a Bourdieu, ello ocurre porque “el *habitus* es a la vez, en efecto, el *principio generador* de prácticas objetivamente enclasables y el *sistema de enclasamiento* de esas prácticas” (Bourdieu, 1998: 169). A su vez, el gusto “es la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas” (Bourdieu, 1998: 173). En este sentido, las reflexiones de Bourdieu facilitan la comprensión del contexto social en el que está inmersa la música antigua y que explicaría su marcada elitización

desde el gusto y consumo de ella hasta su práctica directa en la ejecución musical. Sin embargo, el surgimiento de nuevos intérpretes de música antigua provenientes de segmentos sociales con menor capital cultural y por ende, con menor consumo y menor posesión de credenciales educativas nos es incongruente con las reflexiones de Bourdieu, lo que nos motiva a buscar comprender con mayor cabalidad este fenómeno.

De acuerdo a lo anterior, sostenemos que los seres humanos difícilmente viven en sociedades homogéneas en donde se les encuentre en un solo contexto o a partir de una sola dimensión en su desarrollo como personas. Lo natural es encontrar que viven simultáneamente en una diversidad de sociedades, de modo tal que se desarrollan en una diversidad de roles en un abanico de experiencias sociales. En otras palabras, cada persona tiene su acción en la vida en una diversidad de escenarios que inevitablemente lo convierte en portador de una pluralidad de disposiciones, de maneras de ver, de sentir, de actuar, etc. A través de esta "heterogeneidad de experiencias socializadoras" planteada por Bernard Lahire (2004) es que nos podemos explicar, por ejemplo, la presencia de integrantes de distintos grupos sociales en una misma agrupación musical con características tan específicas como las aquí descritas. El "Hombre Plural" de Lahire, sugiere que todo individuo "inmerso en una pluralidad de mundos sociales está sometido a principios de socialización heterogéneos y, a veces, incluso contradictorios, que él incorpora" (Lahire 2004:47) De lo cual desprendemos que, cada sujeto construye su gusto musical, por una parte, por la trayectoria histórica personal, y por otra, por la sucesión de momentos de convivencia que en las diversas dimensiones de la experiencia social le corresponde vivir, lo que explicaría - contrariamente a la noción determinista de Bourdieu - por qué poseemos tantos "yoes", tan múltiples como nuestras relaciones sociales.

Los músicos ocultos

A lo planteado por los sociólogos anteriores, en cuanto a la noción de arte como sociedad y en este caso representado por la práctica colectiva de la música, esto es la red colaborativa en torno a ella y a sus múltiples mediaciones. Sumamos también, los aportes de la antropóloga inglesa Ruth Finnegan expuestos en su libro *Los Músicos Ocultos* (1989), y que son de gran relevancia para nuestro estudio específico, ya que precisamente a partir de una mirada etnomusicológica estudiará a los músicos amateurs o como ella misma le llama “músicos ocultos” provenientes de diversos contextos o “mundos musicales” de su natal Milton Keynes, una ciudad en el centro sur de Inglaterra. Para Ruth Finnegan los distintos “mundos musicales” son caminos a través de los cuales las personas negocian sus vidas, formulan su realidad social y mantienen vivas las instituciones de la cultura moderna y entre los cuales cuenta, la música clásica, el jazz, el rock, las bandas de metales, folk y country, por mencionar la gran diversidad de géneros y estilos musicales. Todos ellos con sus interesantes y diversas convenciones sobre composición, actuación y apoyo del público, incluso sobre la propia naturaleza de la música (Finnegan, 2003). Los resultados de las reflexiones de Finnegan se alejan del clásico paradigma teórico de la «sociedad de masas» que deja poco o ningún espacio para la creatividad local y personal, según planteaba el filósofo alemán Theodor Adorno. Las conclusiones de Finnegan “están totalmente en desacuerdo con el punto de vista común de que participar activamente en hacer música es algo del pasado, y que ahora la gente simplemente se sienta de forma pasiva ante el televisor o “consume” discos hechos por otros, manipulados por los medios de masas o los mercados globales” (Finnegan, 2003). Se concentra en los procesos activos al igual que Becker, esto es “en las prácticas y convenciones a través de las cuales las personas producen y experimentan colectivamente la música” (Finnegan, 2002). Poniendo especial atención en lo que las personas hacen de manera conjunta antes que en los productos u obras mismas. Es evidente que, para esta autora, el principal foco de su trabajo consiste en reunir información de la organización de la práctica musical,

es decir, cómo se forman los grupos musicales, cómo reclutan nuevos integrantes, cómo ensayan, cómo anuncian y llevan a cabo sus conciertos y presentaciones, su relación con el público, las modalidades de financiamiento, entre otros aspectos de tipo antropológico.

VI.- MARCO METODOLOGICO

Sobre la base de las ideas expuestas anteriormente, en este capítulo atenderemos aspectos relacionados particularmente con los modos de organización en las agrupaciones musicales amateurs de música antigua representativas de la muestra. Reconocemos que cada agrupación musical es una unidad compleja en sí misma, poseedora de una cultura organizacional propia que podremos describir a partir de la información obtenida mediante la observación de ensayos, entrevistas realizadas a sus representantes y desde la experiencia personal del investigador. Cabe destacar que estos datos cobran especial significado gracias a la doble postura que adquiere el autor de esta tesis al participar activamente del movimiento amateur, tanto en su rol como investigador y como músico de una de las agrupaciones y director de otra.

A partir de los datos, se establecerán patrones del cómo hacen las cosas los músicos que participan en los diferentes conjuntos de la muestra, siempre en torno a cuatro pilares que orientan la recolección de información, lo que finalmente facilitará la posibilidad de proponer una caracterización de la organización del trabajo artístico amateur en el panorama actual del mundo de la música antigua en Chile.

Tipo y enfoque de investigación

La creciente visibilización que ha alcanzado en el último tiempo la escena nacional de interpretación amateur de música antigua, a pesar de lo marginal que aparece en el contexto de la música docta en general, se caracteriza por la heterogeneidad de su universo, reflejado por ejemplo, en la diversidad de las visiones estéticas con que se enfrentan los repertorios, por la formación musical de sus miembros, por los diversos grados de participación, por sus modos de organización y por el

compromiso que tienen las agrupaciones con ciertos criterios historicistas de interpretación musical. Consideramos que la condición de marginalidad sumado a lo invisibilizado que se encuentra el circuito amateur chileno nos sitúa en un escenario estadísticamente poco atractivo como para generar a partir de una muestra aún más reducida, resultados cuantitativos significativos que conduzcan a conclusiones útiles para generalizar y caracterizar a un movimiento artístico emergente. No pretendemos cuantificar comportamientos ni prácticas medibles de consumo cultural de los individuos estudiados, sino que buscamos fundamentar nuestra investigación desde un enfoque comprensivo del fenómeno de la práctica amateur de la música antigua en Chile mediante la recolección de datos cualitativos que, como dice Hernández “consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos)” (Hernández, 2006: 8). Por tanto, el significado que se le atribuye a las conductas que vinculan y dan sentido a los sujetos estudiados es útil para elaborar las conclusiones finales que los definen, valorando más las capacidades analíticas del investigador que aspectos numéricos otorgados por el tamaño de la muestra. Es así entonces, que hemos optado por una Investigación de carácter descriptivo de enfoque cualitativo por ser una de las estrategias metodológicas más usada en investigación artística. López-Cano y San Cristóbal expresan que los métodos cualitativos “ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas”. (López-Cano y San Cristóbal, 2014: 108). Desde el punto de vista del investigador, Canales comenta además, que “si el investigador cuantitativo puede asignar números, el investigador cualitativo se mueve en el orden de los significados y sus reglas de significación” (Canales, 2006: 19).

Universo

El universo total de nuestra investigación corresponde a las agrupaciones musicales amateurs chilenas - activas actualmente - que cultivan repertorio medieval, renacentista o barroco europeo o hispanoamericano tanto instrumentales, vocales o mixtas dentro del territorio nacional que provengan tanto del mundo escolar, estudiantil universitario como del ámbito independiente en general.

Tipología y criterios utilizados para seleccionar los conjuntos de la muestra

Para el diseño de la muestra hemos considerado diversos elementos presentes en las agrupaciones que nos permitan reconocer y seleccionar los ejemplos de mayor representatividad en nuestro ámbito de trabajo, con el propósito de aplicar las técnicas e instrumentos de recolección de datos de manera óptima. Debíamos decidir qué tipo de formación buscaríamos, ya que puede ser desde grupos de cámara, pequeños consorts instrumentales, vocales y/o mixtos, coros e incluso orquestas. También fue importante saber la composición de los grupos, es decir, si los conjuntos cuentan con miembros habituales, solistas invitados, participación rotativa de intérpretes, etc. Aspecto no menor, también significó tener claridad en relación con el tipo de funcionamiento, si es un conjunto esporádico o estable. El tipo de localización, esto es, si son agrupaciones de fácil ubicación en la ciudad como para establecer el contacto y la aplicación de las técnicas de obtención de datos, también fue un aspecto que se consideró importante para elaborar los perfiles de selección de las agrupaciones que necesitábamos para la muestra.

Por otra parte, es importante tener presente que para construir estos perfiles de selección no se consideró rango etario, lugar de residencia ni el nivel de educación musical de los músicos como elemento de distinción. Sin embargo, consideramos

dos criterios comunes que debían estar presente obligatoriamente en las agrupaciones consultadas. Primero, que fueran agrupaciones en las que pudiéramos constatar una clara organización interna, y segundo, que no percibieran honorarios por sus presentaciones para reafirmar el carácter amateur de la práctica. Es decir, debíamos estar ante una agrupación organizada que no tuviera fines laborales ni prácticas profesionalizantes.

Por tanto, considerando las especiales particularidades de los tipos de conjuntos descritos en la Tabla 1 (Ver Pág. 31) y los criterios recientemente mencionados, hemos podido seleccionar a cada uno de las agrupaciones que conforman la muestra:

Tabla 2: Agrupaciones que conforman la muestra

Tipo de Conjunto	Nombre de Conjunto
Conjunto amateur emergente	1.- Kammermusik
Conjunto amateur con trayectoria	1.-Los Juglares del Orbe 2.- Coro Amicus 3.- Mira Gestorum
Conjunto Escolar	1.- Taller Interescolar de Música Antigua 2.- Conjunto de Música Antigua Liceo Experimental Artístico (LEA)

1.- Conjunto amateur emergente

Este tipo de conjunto responde a una dinámica frecuente en el mundo de la música antigua a nivel amateur siendo practicada por músicos que se reúnen con la pretensión de formar un nueva agrupación musical. Por invitación personal o convocatoria abierta se logra reunir un grupo de músicos interesados en participar de un proyecto que en el mediano plazo esté en condiciones de hacer circular su propuesta en el medio. Es así como se preparan uno o más conciertos intentando generar el compromiso de mantener, en la medida de lo posible, una actividad estable en el tiempo. Sin embargo, se observa una constante conformación y rotación de músicos e incluso su disolución al cabo de un tiempo. Bajo este principio, y a pesar de las dificultades, los músicos que permanecen y que mantienen el interés en una participación constante, posibilitan la proyección de acciones futuras. Para conocer este tipo de agrupaciones, tomamos contacto para una entrevista con Octavio Tenorio, profesor de Educación Diferencial pero que en la actualidad se desempeña como ejecutivo de ventas de Isapre, 34 años, quien ha sido fundador de varios proyectos, pero que al momento de esta investigación está al frente de la conformación de la agrupación musical **Kammermusik**, a quienes visitamos en dos ocasiones en sus ensayos. Cabe destacar que este músico comparte liderazgo junto a Moisés Bittner, profesor de inglés, 34 años, en **The Broken Consort**, conjunto que sin duda, es el más representativo de este modelo, permaneciendo por varios años en la escena, pese a la natural rotación de músicos que constantemente sufre.



Imagen 7: Único concierto realizado por Kammermusik el domingo 16 de Noviembre de 2014 en la Iglesia Luterana El Redentor. El conjunto fue integrado por cuatro estudiantes de música, dos músicos profesionales colaboradores ad honorem en clavecín y viola da gamba respectivamente. Se puede observar a Octavio Tenorio, prof. de Educación Diferencial, en flauta dulce, además de gestor e impulsor de la agrupación. Fotografía del Archivo personal de Enrique Vasconcelos.

2.- Conjuntos Amateur con trayectoria

Este tipo de conjuntos representa una mayor consolidación del proyecto, con baja rotación de músicos, y en general mantiene una continuidad en los ensayos y en las actividades artísticas que de la práctica misma emanen. De acuerdo a este criterio nos hemos contactado con dos conjuntos que cultivan la música medieval. En primer lugar, visitamos ensayos y conversamos con Josué Rojas, estudiante de pedagogía en música y representante del conjunto **Los Juglares del Orbe** y que desde su formación cuentan con una nutrida participación en diversas actividades culturales y musicales. Para el conjunto fundado en 2014 por estudiantes de pedagogía en música y canto del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado su principal motivación es la fascinación por la Edad Media y el desafío de intentar recrearlo musicalmente desde sus posibilidades. Se han presentado en

dos ocasiones en el Encuentro de Música Medieval, en las Primeras Jornadas Estudiantiles Medievales UAH , en distintas Ferias Medievales e invitaciones de instituciones.

Por otra parte, se realizaron observaciones participantes en ensayos y entrevistó a Eduardo Díaz, profesor de música, 32 años, que actúa como director del grupo **Mira Gestorum**, una de las agrupaciones más longevas dentro del ámbito amateur que cuenta con más de ocho años de ininterrumpida trayectoria en el ambiente. Entre sus integrantes tienen dos profesores de música, una cantante lírica profesional, un estudiante de música y una profesora de filosofía. Se han presentado en diversos escenarios culturales, destacando Ferias Medievales de Valdivia, Valparaíso, Concepción, Viña del Mar y Santiago, conciertos de producción propia e invitaciones a Encuentros de Música Antigua. Desde 2014 a la fecha han organizado el Encuentro de Música Medieval. Como proyecto reciente lanzan su segundo registro fonográfico.

Asimismo, nos contactamos con el organista y director musical del **Coro Amicus**, Juan Pablo Cárdenas, contador auditor, 34 años. Con casi una década de trayectoria, el coro han sabido mantener una nutrida agenda de actividades cultivando repertorio de música coral renacentista, aunque en su recorrido han incorporado a algunos instrumentistas de acuerdo a las necesidades de las obras a interpretar. Se han presentado con éxito en varios escenarios, entre establecimientos educacionales e iglesias de Santiago, entre los que destacan la Catedral de Valparaíso, Catedral de Lampa, Catedral Metropolitana, y en el Museo de Artes Decorativas Centro Patrimonial Dominico, Museo Benjamín Vicuña Mackenna, en la Biblioteca Nacional, en el Monasterio de las Benedictinas de Rengo y en el Museo Colonial San Francisco. Se han presentado, además en el Encuentro Independiente de Música Antigua y en Ferias Medievales.



Imagen 8: Coro Amicus. Concierto realizado en la Parroquia Nuestra Señora de Las Mercedes en Papudo, Diciembre 2015. Fuente: Álbum de fotos de la agrupación en Facebook.

3.- Conjunto escolar

Se procuró contacto con conjuntos escolares que tuvieran permanencia en el tiempo y que contaran con una constante agenda de actividades de extensión, especialmente fuera de sus establecimientos educacionales. Bajo esta premisa se han seleccionado dos agrupaciones.

En primer lugar, se ha seleccionado al conjunto dirigido por el profesor de música, Alejandro Gallardo Gómez, 42 años, quien cuenta con casi una década formando y dirigiendo conjuntos escolares, con él realizamos una entrevista en su casa. Actualmente está a cargo de tres talleres instrumentales pertenecientes a establecimientos educacionales en la Región Metropolitana: En el Centro

Educacional Didascalio Santa María en La Pintana, en el Colegio New Heinrich High School en Ñuñoa y en la Escuela La Frontera en Cerro Navia. Cabe destacar que cada uno de estos talleres frecuentemente se desarrollan de manera independiente uno de otro. Sin embargo, el Prof. Gómez ha sabido gestionar actividades en donde logra reunir en una sola gran agrupación a todos sus talleres presentándose bajo la denominación de **Taller Interescolar de Música Antigua**. Destacan dentro sus presentaciones las realizadas en varias versiones del Festival Escolar Metropolitano de Música Antigua y en las últimas ediciones del Festival Internacional de Música Antigua Europea y Americana USACH (2015 - 2016).



Imagen 9: Taller Interescolar de Música Antigua dirigido por el Prof. Alejandro Gallardo. Presentación en el marco del XII Festival Internacional de Música Antigua Europea y Americana (FIMA) organizado por la Universidad de Santiago de Chile. Fotografía del Archivo personal de Enrique Vasconcelos.

Como segundo ejemplo, y mediante la técnica de observación participante, consideraremos también la trayectoria del **Conjunto de Música Antigua del Liceo Experimental Artístico** que con 16 años de experiencia mantiene una

interesante labor de extensión cultural dentro y fuera del establecimiento educacional. Desde su fundación en 1999 reúne a jóvenes intérpretes en torno a la práctica de música instrumental renacentista y barroca constituyendo un espacio constante de formación musical y orientación vocacional de sus integrantes. Sin embargo, en esta actual formación compuesta también por ex alumnos se encuentran estudiantes universitarios de biología, obstetricia e ingeniería. A lo largo de su trayectoria ha realizado conciertos y presentaciones en diversas salas y espacios, siendo los de mayor importancia todas las versiones del Festival Escolar Metropolitano de Música Antigua, el Tercer Festival de Música Barroca Perpetum Mobile del CNCA Región Metropolitana (2013), en varias versiones del Encuentro Independiente de Música Antigua y las dos últimas ediciones del Festival Internacional de Música Antigua Europea y Americana USACH (2014 - 2015).



Imagen 10: Conjunto de Música Antigua Liceo Experimental Artístico formación 2016, integrado por alumnos y ex alumnos. Actualmente es formado por dos jóvenes violinistas estudiantes de enseñanza media, una estudiante de Biología en clavecín, una estudiante de obstetricia en flauta dulce y un estudiante de ingeniería en órgano. En la fotografía, junto a Enrique Vasconcelos en viola da gamba y dirección, autor de esta investigación. Fotografía captada por Javiera Aguayo

Técnicas de recolección de datos

Debido a la ausencia de estudios sobre el estado en la que se encuentra la práctica de música antigua a niveles no profesionales en Chile, nos hemos visto en la necesidad de generar insumos que permitan el levantamiento de datos preliminares a nuestra investigación con el propósito de visibilizar nuestro objeto de estudio. Esto, ha sido posible gracias a la elaboración de un catastro de agrupaciones musicales vigentes a la fecha y que hemos clasificado de acuerdo con la naturaleza de su actividad, vale decir, con el grado de cercanía con el mundo del trabajo artístico remunerado y la proximidad con las pertinencias musicológicas propias del movimiento. En este contexto, se incluyen desde conjuntos profesionales con patrocinio universitario, conjuntos profesionales independientes, conjuntos emergentes independientes, conjuntos amateurs emergentes y con trayectoria hasta conjuntos escolares.

Tabla 3: Catastro de agrupaciones música antigua chilenas vigentes entre el periodo 2014 - 2015

Tipo	Conjuntos	Ciudad
Conjuntos profesionales con patrocinio universitario o con respaldo institucional	Cantoría Española (UVM) EstudioMusicantigua (PUC) Compañía de Céfiro (PUC) Syntagma Musicum (USACH) Coro Madrigalista (USACH) Calenda Maia (UMCE) Orquesta Nuevo Mundo (TRR)	Viña del Mar Santiago Santiago Santiago Santiago Santiago Rancagua
Conjuntos profesionales independientes	Ensamble Alta Voce Memoria de América Terra Australis Le Carillons Vox Hispana Il Telescopio di Galileo La Pulsata La Consonancia Conjunto Bellas Artes La Hermenéutica Armónica	Valparaíso Valparaíso Santiago Santiago Santiago Santiago Santiago Santiago Santiago

Conjuntos Escolares	Colegio San Gabriel	Santiago
	Colegio San Rafael	Santiago
	Colegio Giordano Bruno	Santiago
	Colegio Francisco de Asís	Santiago
	Colegio Heinrich High School	Santiago
	Col. Sra. Patrona de Lourdes	Santiago
	Taller LEA Sede Barroso	Santiago
	Escuela La Frontera	Santiago
	C. Educ. Didascalio Sta. María	Santiago
	Colegio Micael	Santiago
	Agrupación Cuerdas Pulsadas	Santiago
	Weston Academy	Santiago
	Dunalastair Ensemble	Santiago
	Coro SIP	Santiago
Ensamble Sur Canoris	Punta Arenas	

Fuente: Elaboración propia

En segundo lugar, hemos creado el sitio web **musicantiguaenchile.cl**, con características de blog divulgativo e informativo de las actividades en torno a la práctica de música antigua en Chile en todos sus ámbitos, logrando posicionar y reunir en una sola plataforma online gran parte de la información que permanecía dispersa en diversos soportes. Como fuentes de información frecuentemente son usadas publicaciones en redes sociales, diarios online y principalmente contacto directo con los músicos involucrados. La información compartida se ha clasificado en diferentes temas que facilitan la búsqueda al visitante, entre los cuales encontramos: Concierto, Convocatoria, Crowdfunding, Discografía, Festival, Formación, Histórico, Músicos emergentes, Noticia, Prensa, Radio, Venta y Video. De ninguna manera, esta estrategia se ha implementado con la pretensión de convertirse en un instrumento de medición cuantitativa con el cual se establezcan referencias estadísticas para esta investigación, sino que sólo se desarrolló con el objetivo de dimensionar y visibilizar el universo de agrupaciones amateurs y su presencia en la escena nacional. Es así como, en el periodo comprendido entre Julio de 2014 a Diciembre de 2015 hemos podido constatar la realización de 190 conciertos, de los cuales a lo menos 80 fueron conciertos que estuvieron a cargo de agrupaciones amateurs, tanto en la Región Metropolitana como en regiones.



Imagen 11: Logo en la portada del sitio web www.musicantiguaenchile.cl

Una vez evidenciada la presencia en el medio nacional de agrupaciones musicales amateurs que cultivan la música antigua mediante estas dos estrategias, hemos determinado que la información formal que usaremos para esta investigación la obtendremos mediante métodos de recolección de datos no estandarizados, es decir, se utilizarán técnicas propias para una investigación cualitativa. Para los autores de Metodología de la Investigación “los principales métodos para recabar datos cualitativos son la observación, la entrevista, los grupos de enfoque, la recolección de documentos y materiales, y las historias de vida”. (Hernández et al, 2006: 581). En esta investigación usaremos principalmente como métodos de recolección de datos tanto la observación como la entrevista. En algunos casos, sólo cuando fue posible, se triangularon datos aplicando ambas técnicas a un misma agrupación. Finalmente, los datos obtenidos se interpretaron y vincularon a categorías relacionadas con la práctica musical, con la cultura organizacional, con gestión cultural, y con participación y asociatividad. Más adelante, explicaremos en detalle cada una de estas categorías relacionadas con los objetivos de esta investigación.

a.- Observación

De acuerdo a López-Cano y San Cristóbal la observación se define como “la percepción no mediada por instrumentos (como la encuesta o los experimentos) donde destaca la relación directa entre el investigador y el fenómeno estudiado”. (López-Cano y San Cristóbal, 2014: 111). Al percibir el entorno utilizando nuestros sentidos de manera sistemática, básicamente encontramos dos formas de acceso a la información, una externa y otra interna. En la observación externa distinguiremos entre una manera indirecta y directa de observar. En nuestro caso, hemos usado la *observación directa*, aquella en donde se está ahí, presencialmente, en el tiempo y espacio donde se produce el evento que queremos estudiar pero sin participar de ella.

La *observación participante*, en cambio, es la técnica interna de recopilación de datos que “consiste principalmente en dos actividades: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias de las actividades de la población”. (Guber, 2011: 52). Dicho de otra forma, es el modo de observar donde “el propio investigador toma parte en la acción que desea observar”. (López-Cano y San Cristóbal, 2014: 112). Sin embargo, Guber advierte cierta paradoja entre la observación y la participación, y que se relaciona con el rol de investigador, ya que “cuanto más participa menos observa y cuanto más observa menos participa” (Guber, 2011: 53). Por lo que hemos de procurar mantener cierto equilibrio en nuestro doble rol de observador y observado.

Tal como dice Hernández, “la recolección de datos ocurre en los ambientes naturales y cotidianos de los participantes o unidades de análisis” (Hernández et al, 2006: 583). Por lo cual, en ambos modos de observación, es decir en las observaciones directas (observación externa) y las observaciones participantes (observación interna) se realizaron principalmente en ensayos. Aunque también,

se llevaron a cabo varias observaciones directas no estructuradas en conciertos pero no se registran notas, debido a que no queremos anteponer o hacer un estudio de la performance por sobre el de la organización del trabajo artístico en sí. Por otra parte, los modos de organización se aprecian mejor en los ensayos previos a toda presentación en público y no siempre tuvimos la oportunidad de llegar antes de la hora de comienzo de los conciertos como para observar lo que sucedía. Por lo que solo nos dedicamos a observar ensayos.

Entre octubre y noviembre de 2014 se realizan observaciones directas no estructuradas en ensayos de dos conjuntos: Los Juglares del Orbe de música medieval y Kammermusik de música de cámara barroca. Del mismo modo, se recurre también a dos agrupaciones y entre marzo y abril de 2015 se realizan observaciones participantes completas en ensayos de los grupos Mira Gestorum de música medieval y del Conjunto de Música Antigua LEA que cultiva principalmente música del barroco temprano italiano. En estos casos, el investigador participa activamente como músico en la primera y como director en la segunda.

Como instrumento de recolección de información tanto para la técnica de la observación directa como participante, se utilizaron principalmente notas de campo, con el fin de identificar y describir aspectos relacionados con los objetivos de la investigación⁷. Este instrumento para el registro de datos se llevó a cabo sobre la base del criterio de flexibilidad en las anotaciones, con el propósito de no estandarizar los datos entre una y otra observación, reconociendo de esta manera, la diversidad de funcionamiento presente en los conjuntos del circuito emergente de música antigua en Chile. Si bien es cierto, cada una de nuestras observaciones representan aspectos parciales que no se predeterminaron, “ya que surgen de la misma inmersión y observación”. (Hernández, 2006: 588). Sin embargo, en cada observación realizada se procuró prestar atención en generalidades relacionadas

⁷ VER ANEXO 1

con los músicos participantes; en aspectos organológicos y en técnicas instrumentales; en describir el espacio donde se desarrolla el ensayo; en las prácticas que se convierten en habituales; en aspectos organizacionales; en tomas de decisiones; en conversaciones que pueden dar luces de ciertos significados o ideologías que maneja el grupo y en cada uno de los hechos cronológicos relevantes que nos puedan ser útiles para nuestra investigación. También se escribieron impresiones personales al término de cada observación con el propósito de esbozar ideas que orienten las conclusiones finales.

b.- Entrevista

Al igual que la Observación, la entrevista es una técnica común en la investigación cualitativa y altamente usada en la investigación artística. Podemos encontrar las entrevistas estructuradas, semiestructuradas y las entrevistas en profundidad. En nuestro caso, *la entrevista semiestructurada* nos entrega una visión panorámica de temas que queremos tratar con el entrevistado a partir de un guion básico predefinido que se va modificando a lo largo del encuentro, es decir no todas las preguntas están predeterminadas. En ningún caso, la idea de tener una pauta previa tiene como objeto anular lo íntimo, flexible y abierta que son las entrevistas en el enfoque cualitativo. (Hernández, 2006: 597).

La información obtenida a través de esta técnica suele referirse a datos biográficos y en cierta medida anecdótica. Los informantes entregan datos puntuales sobre situaciones y cosas que las personas han experimentado, conocen y saben, creen y piensan sobre los temas consultados. Si bien, una de las desventajas de la entrevista es la verosimilitud de la información entregada, en nuestro caso y por el conocimiento que tenemos del mundo de arte de la música antigua, podremos identificar las respuestas de baja calidad, ambiguas e incompletas debido a la falta de datos que posee nuestro informante. Sin embargo, mayor será el esfuerzo para la interpretación de significados en los datos entregados, en relación tanto con

situaciones, acciones y conductas como a opiniones y sentimientos del entrevistado.

Entre enero y febrero de 2015 se aplicó una pauta de preguntas abiertas ordenadas en cuatro categorías a representantes o a quienes manifiestan cierto liderazgo en los conjuntos seleccionados⁸. La muestra está constituida por el Taller Interescolar de Música Antigua, Mira Gestorum, Los Juglares del Orbe, KammerMusik y Coro Amicus.

Tabla 4: Aplicación de Técnicas e Instrumentos

Conjunto	Técnicas utilizada	Instrumento aplicado
Taller Interescolar de Música Antigua	Entrevista semiestructurada	Pauta de preguntas abiertas
Coro Amicus	Entrevista semiestructurada	Pauta de preguntas abiertas
Mira Gestorum	Entrevista semiestructurada Observación participante	Pauta de preguntas abiertas Notas de Campo
Los Juglares del Orbe	Entrevista semiestructurada Observación Directa	Pauta de preguntas abiertas Notas de campo
KammerMusik	Entrevista semiestructurada Observación Directa	Pauta de preguntas abiertas Notas de campo
Conjunto de Música Antigua LEA	Observación participante	Notas de campo

⁸ VER ANEXO 2

Categorías y su aplicación en los instrumentos de obtención de datos.

En una investigación de enfoque cualitativo el investigador es quien otorga significado a los resultados de su investigación. Es importante considerar, por tanto, cuáles son los temas que orientan el presente estudio y sobre cuáles se desea obtener información. Además, esto permite la posterior organización e interpretación de los datos obtenidos. En el Marco Teórico de esta investigación hemos incluido algunos conceptos y nociones que estarán intrínsecamente relacionados con cada una de las categorías propuestas.

Por otra parte, también hemos considerado pertinente vincular las etapas que forman parte del ciclo cultural de la música propuesta por la UNESCO: formación, creación, producción, difusión y consumo, con los diferentes momentos de la actividad artística mencionados por Nathalie Heinich en su libro *Sociología del Arte*: recepción, mediación, producción y obras. Del mismo modo, se ha considerado el Mundo de Arte de la música antigua, vale decir: productores, personal de apoyo, distribuidores y público. Se ha sintetizando los elementos anteriores en categorías, con el objetivo de obtener organizadamente los datos, facilitando del mismo modo, la posterior organización de la información y resultados. Hemos considerado cuatro categorías apriorísticas, con sus respectivas subcategorías, definidas con anterioridad a la observación y entrevistas. Cabe destacar, y como ya hemos anunciado para el caso de las observaciones, se realizan anotaciones libres de carácter descriptivo que posteriormente se interpretarán de acuerdo a las categorías propuestas. Estas categorías son acciones observables en las agrupaciones musicales, que orientarán la investigación con el propósito de describir y caracterizar la organización del trabajo artístico amateur en el panorama actual del mundo de la música antigua en Chile de manera clara y objetiva. Por lo cual, tanto la pauta de observación como las preguntas de la entrevista recabaran datos en relación con

la *práctica musical*; *cultura organizacional*; *gestión cultural* y *participación y asociatividad*.

Conceptualización de las Categorías

I.- Práctica musical: Esta categoría se relaciona con la formación teórico y práctico de la música y su vinculación con lo ideológico del movimiento de música antigua manifestado en el discurso individual y colectivo de los músicos. Además, se busca relacionar cómo los conocimientos que los músicos tienen en particular se aplican en lo creativo expresado en las técnicas de ejecución instrumental y en el estilo interpretativo establecido en el ensamble, elección, adaptación e instrumentación de las obras. En términos generales, con la obtención de estos antecedentes nos interesa saber cómo esta relación entre los conocimientos teóricos y la experiencia práctica de hacer música se puede vincular con la organización de la actividad artística propiamente tal. Como subcategorías se han considerado: Formación; Interpretación Históricamente Informada; y repertorio y obras.

II.- Cultura Organizacional: Esta dimensión tiene relación con el tipo de organización que se observa en los conjuntos musicales consultados, según sus fines, formalidad y el grado de centralización de la autoridad. A modo general, nos interesa indagar en los objetivos y motivaciones de cada conjunto, en su estructura, en los modos en la toma de decisiones, la división del trabajo y coordinación de las tareas o cómo se definen los canales de comunicación, por ejemplo. Asimismo, la información obtenida permitirá además, conocer qué tipo de relaciones se establecen entre los integrantes de la agrupación, cómo se distribuye el poder, los roles y responsabilidades que asume cada uno al interior de la organización. Las sub categorías son: Organización y división del trabajo; Coordinación y toma de decisiones.

III.- Gestión Cultural: Dimensión que tiene relación con la capacidad de crear estrategias para generar actividades permanentes de participación, de circulación y difusión de iniciativas propias. En este contexto, la elaboración y evaluación de proyectos, la producción de conciertos o las estrategias para la producción de registros en audio y video, o bien la creación de espacios virtuales de difusión, son ejemplos de aquellas acciones que los conjuntos realizan como actividades frecuentemente y que tendremos en cuenta. Por otra parte, esta dimensión también se refiere a la capacidad de los músicos para generar vínculos con personas o instituciones, a modo de estrategia de obtención de recursos y aportes tanto económicos, como en bienes o servicios que permitan el financiamiento y continuidad de iniciativas culturales. Las subcategorías para este ítem son: Planificación y ejecución de proyectos; circulación y difusión, y modos de financiamiento

IV.- Participación y Asociatividad: Esta dimensión la entenderemos como un recurso organizativo al interior de las agrupaciones musicales, sin perder de vista “lo que somos y lo que queremos representar”. Tiene relación con la capacidad de gestionar la participación en y con el entorno, mediante relaciones que se establecen con el entramado social y la red de apoyo conformado por agentes externos a las agrupaciones.

Este punto comprende, por ejemplo, los vínculos cooperativos que se establecen con otras agrupaciones musicales, las alianzas estratégicas con otras organizaciones artísticas, sociales y culturales e incluso la relación que tienen con músicos profesionales presentes en el circuito chileno, con organizadores de conciertos y los medios de comunicación, sólo por nombrar alguno de los diferentes grupos de personas con los cuales pueden establecer acciones colaborativas. Cabe destacar que, en materia de consumo o contacto directo con el público, sólo tendrá un carácter meramente referencial, puesto que este solo aspecto merece un estudio en particular, por lo cual, nuestra investigación no

desarrolla este punto de manera profunda. La construcción identitaria; la vinculación con el medio y el público; y redes y trabajo colaborativo corresponden a las subcategorías de este ítem.

Tabla 5: Relación entre las categorías y las preguntas de la Entrevista

Categorías	Subcategorías	Preguntas
I.- Práctica musical	a.- Formación	a1, a2
	b.- Interpretación Históricamente Informada	b3, b4, b5, b6, b7
	c.- Repertorio y obras	c8, c9, c10
II.- Cultura Organizacional	a.- Organización y división del trabajo	a1, a2, a3, a4, a5
	b.- Coordinación y toma de decisiones	b6, b7, b8, b9, b10, b11, b12
III.- Gestión Cultural	a.- Planificación y ejecución de proyectos	a1, a2, a3, a4, a5, a6, a7
	b.- Circulación y difusión	b8, b9
	c.- Modos de financiamiento	c10, c11, c12
IV.- Participación y Asociatividad	a.- Construcción Identitaria	a1, a2, a3, a4
	b.- Vinculación con el medio y el público	b5, b6, b7
	c.- Redes y trabajo colaborativo	c8, c9, c10

VII.- ANÁLISIS DE LOS DATOS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

En un estudio cualitativo, los datos recolectados luego de su análisis e interpretación se convierten en la información cuyo propósito final fue responder a las preguntas y objetivos planteados desde el comienzo de la investigación. En relación al procedimiento utilizado, se consideró lo expuesto por Hernández cuando dice que “el proceso esencial del análisis consiste en que recibimos datos no estructurados y los estructuramos”. (Hernández et al, 2006: 624). En este sentido, el análisis y la interpretación de los resultados se estructuraron sobre la base de las categorías enunciadas anteriormente coincidiendo finalmente con los objetivos que orientaron la investigación.

A partir de las observaciones no estructuradas y de cada una de las entrevistas se identifican patrones de conductas comunes y habituales, además de comentarios significativos que nos proporcionaron datos nuevos. Además, se identifican las ideas o conceptos sugeridos infiriendo significados con los que intentamos nuestra propia interpretación de los datos. En relación a las notas de campo registradas en las observaciones de cada uno de los ensayos a los que tuvimos oportunidad de asistir, los datos obtenidos se cotejan sin perder de vista las categorías que guiaron la entrevista, se interpretan en relación con alguna de ellas. Por lo cual, los resultados propuestos para esta investigación son producto del análisis y reflexión de la información recibida mediante ambas técnicas de obtención de datos

Objetivo 1: Identificar y describir la práctica amateur de música antigua en Chile a partir de la formación y experiencia musical de sus exponentes.

I.- Práctica musical

Como se ha expuesto en capítulos anteriores, este estudio en particular hace referencia al músico amateur como aquella persona que dentro de sus actividades frecuentes y de manera organizada cultiva y difunde la música antigua en su entorno, pero sin que esto constituya dedicación exclusiva a modo de trabajo y fuente de ingresos económicos. A pesar de no haber establecido un mecanismo para obtener datos de tipo sociodemográfico, es interesante hacer notar que ninguno de los entrevistados es de clase social alta o es parte de una sociedad cultural de elite, son personas que provienen de la clase trabajadora y media de nuestro país, de comunas periféricas y de regiones inclusive. Esta condición en la trama social de los entrevistados se replica al interior de los conjuntos que representan, contraviniendo la postura bourdiana, coincidiendo por tanto, con la noción de “hombre plural” que sustenta Lahire cuando expresa que todo individuo está inmerso en una pluralidad de mundos sociales y que en esta heterogeneidad de experiencias socializadoras formamos y desarrollamos nuestras vidas y que a su vez está completamente en sintonía con la noción de gusto musical que expone Antoine Henniön. Cabe destacar que, entre los músicos que fueron observados en sus respectivos ensayos, se encuentran profesores de música, estudiantes de pedagogía, de interpretación musical, uno o dos músicos profesionales, mientras otros tantos han tenido cierta formación musical complementaria a sus estudios en otras materias y profesiones. Por lo cual, tienen una experiencia musical inicial previa al integrarse a un conjunto.

Este apartado contempla temas en relación con los modos de formación musical de los músicos entrevistados, la relación que tienen con la noción de

Interpretación Históricamente Informada y con los criterios de selección, recopilación y modos de ensamble del repertorio y las obras.

1.- Formación musical

Los datos entregados por los músicos entrevistados indicarían que son tres los modos mediante el cual se establece la formación musical. Datos que no se distancian de la situación que presentan otros géneros musicales en donde también son distinguibles las prácticas profesionales de las amateurs. Estas tres modalidades serían:

a.- Educación formal: Llamaremos educación formal al tipo de formación sistemática que se obtiene en instituciones tradicionales, dotadas de planes y programas conducentes a la obtención de una certificación de estudios luego de un periodo determinado de instrucción. En caso de nuestros entrevistados las vías de formación musical ha sido principalmente la Carrera de Pedagogía en Música e incluso otras carreras universitarias ligadas a la disciplina:

“Mis inicios fueron en el IMS, donde estudié guitarra clásica. Luego de eso, estuve en el Bachiller en Música en la UMCE y luego estudié pedagogía en Música. Mi formación básicamente es de profesor de música”

“Estudié varias carreras de música, sin terminar nada, pretendo terminar esta (risas)”

“Estudié pedagogía en Música en la UMCE y antes de eso hice un Bachillerato en Música ahí mismo. En total, son 7 años de estudio”

“Hice seis años de piano y solfeo en la Corporación Arrau. Como no me alcanzaba tanto el tiempo cuando entré a la universidad, ahí tomé unos cinco años de canto. Entendiéndolo como que era un hobby, así como una afición, que no iba a hacer carrera de piano. Me permitió ser más flexible”

b.- Clases particulares: Bajo esta modalidad de educación no formal entenderemos como clase particular a aquella instancia educativa obtenida principalmente con profesores privados, talleres o cursillos realizados por músicos independientes que no están habilitados para entregar un tipo de certificación o título. Cabe destacar, que esta ha sido una alternativa de formación cuando los intereses vocacionales y profesionales están orientados hacia otro ámbito o bien cuando por razones de tiempo y personales no se continúan con estudios formales en alguna institución, optando por esta modalidad con el propósito de seguir el camino del rigor pero con flexibilidad:

“Al igual que estudiaba en la universidad comencé las clases particulares de Viola da Gamba, después de la carrera seguí con Miguel Ángel Aliaga y estuve un semestre estudiando con Gina Allende”

“Mi formación como músico partió bien casera, en Purranque, tuve de vecina muchos años a Renata Mattich, que fue una persona que hizo música en Santiago como parte del primer Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica. Entonces ella me formó musicalmente, bien así a la alemana. Luego empecé a tomar clases particulares en Santiago con Víctor Rondón, por ejemplo, venía una vez al mes, estaba ya

en esa época en el liceo. Víctor me ayudó en la parte interpretativa de la flauta”

“Bueno, yo de profesión soy contador auditor. La música siempre estuvo ligada en mi vida, desde chico yo empecé con clases de piano”

c.- Formación autodidacta: Este tipo de formación considerada como educación informal se caracteriza por el autoaprendizaje y la obtención del conocimiento mediante el estudio realizado por cuenta propia. En este sentido, tanto el estudio de instrumentos musicales como el trabajo de investigación es producto del interés personal y de la lectura presente en los músicos entrevistados:

“Vengo de una familia de músicos amateurs, mi papa mecánico, canta y toca guitarra y mi mamá también, participaban en festivales y me crié en un ambiente musical. En la adolescencia como a los 13 años empecé a tocar guitarra, empecé hacer mis canciones, formé mis primeras bandas. Siempre me he ido formando como autodidacta”

“Hasta el momento esto ha sido absolutamente autodidacta. He tomado de referencia por ejemplo de acá en la universidad, en Historia de la Música se aborda la Edad Media como periodo, algo saqué en claro de ahí. Todo lo demás, ha sido investigación hasta el momento principalmente por internet y de biblioteca he leído unos cuantos libros”

1.2.- El acercamiento a la música antigua

En el contexto de nuestra investigación, la condición de amateur puede hacernos creer que este tipo de músico vocacional, y sujeto de nuestro estudio, preferentemente sea autodidacta o de plano carezca de formación musical. Sin embargo, muchas veces posee vastos conocimientos y el dominio técnico elemental de algún instrumento musical adquirido mediante diversas modalidades de formación, permitiéndole un desempeño óptimo y satisfactorio tanto individual como colectivamente. Independiente de la modalidad de formación musical (formal, no formal e informal) que los músicos posean, existen elementos claves que generan en unos más que otros, un mayor interés o atracción por esta sonoridad y práctica musical.

a.- Repertorio inicial propio de los instrumentos musicales: De acuerdo a los datos obtenidos en la entrevista, el acercamiento a la música antigua se genera a través del repertorio de estudio propio de los instrumentos musicales aprendidos . En este sentido, es sabido que en el aprendizaje de los instrumentos musicales clásicos se recurre habitualmente a composiciones anónimas o de compositores de renombre de los periodos que abarca tradicionalmente la música antigua. El estudio inicial de la guitarra clásica, por ejemplo, se relaciona estrechamente con obras de los periodos renacentista y barroco.

“Mi interés por la música antigua parte cuando estudiaba guitarra clásica, el repertorio que por alguna razón que más me gustaba era el repertorio barroco. Barroco y Renacimiento. Ahí fue mi primer acercamiento”

Por su parte, la flauta dulce es un instrumento eminentemente antiguo y su repertorio por tanto es principalmente medieval, renacentista o barroco. Además,

goza de gran popularidad en el ámbito escolar al ser considerado como un instrumento apropiado para la iniciación musical de los niños. Es precisamente la experiencia que nos relata unos de los entrevistados.

“Es que es la única música que yo conozco desde chico. Yo no pasé por instrumentos clásicos, siempre era con la flauta tocar obras de música antigua. Me acerco a la música antigua por el estudio de la flauta dulce porque era el único instrumento que yo tenía asequible en mis manos, yo no decidí estudiar tal estilo de música si no que seguí sobre lo mismo”

En el caso del piano, este tiene relación directa con obras del periodo barroco, escritas originalmente para espineta, clavecín e incluso clavicordio.

“Yo creo que partió con Bach, él fue mi móvil en el piano. Toqué mucho Bach y nada de Chopin, por ejemplo. Después empecé a descubrir música vocal, al principio solo escuchaba música instrumental”

En el ámbito vocal, las obras corales representan una excepción, ya que no siempre es el camino inicial que los directores de coro a nivel escolar o aficionado utilizan para acercar a sus alumnos en la práctica vocal colectiva, pero sin duda, es un referente que es posible encontrar en algunas realidades educativas.

“Una vez que entré a la universidad empecé a investigar sobre la música renacentista pero ligada a lo que es vocal que es lo que yo cantaba en coro antes. Paralelo a eso, en el ramo de Historia de la música recuerdo, cuando ya estaba en la pedagogía, las audiciones que hacíamos con el profesor

reconocía esta música antigua que yo cantaba antes cuando estaba en el colegio”

“Yo cantaba en coro del colegio y siempre me llamó la atención el repertorio de música renacentista. Siempre tuve un gusto por ese sonido, sin saber de qué época era pero ya podía reconocer y me gustaba ese tipo de música y bueno, después empecé a averiguar”

b.- La audición de Música Antigua

Otros de los aspectos interesantes a destacar en el acercamiento a la música antigua y que en definitiva también facilitará la formación del gusto musical específico por este tipo de música, tiene que ver con el contacto directo que el músico haya tenido con el repertorio mediante diversas formas de audiciones. En este sentido, hacemos referencia directa a la cautivante experiencia de presenciar conciertos de música antigua como público y la oportunidad de tener acceso a escuchar grabaciones de obras seleccionadas como parte de una actividad académica.

“El año 2002 yo vi el grupo de música renacentista y medieval del colegio San Rafael. Yo dije: ‘dentro de mis múltiples intereses en la música, yo quiero hacer esa música’. Me gustó eso, me llamó la atención la sencillez de la música, me llamaron la atención los instrumentos y que tuviera directa relación con la Edad Media. En el camino conocí a los Calenda Maia, que es como el referente de música medieval en Chile.. he escuchado otros grupos de música antigua de la Católica, al Syntagma Musicum, pero me quedé con lo del

Calenda Maia, toda esa forma de llevarlo a escena que no era el formato concierto y eso fue lo que a mí me enganchó”

2.- Interpretación Históricamente Informada (IHI)

Otro de los puntos claves tiene relación con el aspecto ideológico inherente que el movimiento de interpretación de música antigua lleva consigo y de las conexiones que los músicos amateurs establecen con esta área. Las respuestas obtenidas nos dan información sobre cuál es el grado de conciencia y postura que tienen los músicos amateurs frente a la interpretación con criterios históricos. Sin duda, el aspecto que mayormente sobresale tiene relación con la precariedad en el discurso de base que define su práctica musical.

Esta carencia de fundamentos se representan en el bajo dominio del contenido que el concepto de IHI propone en sí mismo. De ninguna manera, esto significa que exista incoherencia en la elaboración de repertorio de época, solo deducimos que esta situación se origina al no estar familiarizado con la noción desde una perspectiva académica. Si bien es cierto, en las respuestas se observa una aproximación mas empírica que conceptual con el término, no existe unanimidad en la definición de los entrevistados que permita la elaboración de un significado transversal en todos los músicos aficionados. En ninguna de las respuestas de observa seguridad y completo convencimiento a lo que apunta el concepto IHI, en cambio, pareciera ser que no es un tema que se aborde con exhaustiva profundidad por parte del músico y del grupo que representa o por lo menos no es algo relevante por el momento privilegiando la práctica ante la teoría. En este contexto, notamos la existencia de una notoria flexibilidad musicológica. Mientras unos apuntan directamente al estudio musicológico o a la investigación que realiza una tercera persona y que se concreta en un texto guía para la interpretación musical en estilo y sobre el cual se pueden basar para realizar sus propias

versiones, otros con la misma incertidumbre, reconocen cierta conexión con lo histórico haciendo mención a las fuentes del texto musical, es decir, al origen y naturaleza de las partituras, pudiendo ser estas facsímiles, originales o ediciones críticas. Esta aproximación con la noción IHI, aunque vaga, les permite transparentar y tener plena conciencia de los resultados sonoros de una práctica musical a penas profunda y el reconocimiento superficial de los elementos históricos intrínsecos en este tipo de música da luces suficientes sobre lo que esta práctica musical debiese tener presente:

“Lo que yo entiendo es de informarme de cómo se ejecutaba o qué registros hay, de cómo se ejecutaba tal estilo en tal época. Claro, de que cómo yo tengo que abordar esa pieza respetando los estudios que hay sobre eso, libros o algo que ha pasado de generación en generación”

“Para que esa interpretación fuera correctamente histórica se tiene que cantar en lenguas que ya no se ocupan, mandar a construir instrumentos que emulen a los de la época y tratar con las referencias escritas que existen, que podemos nosotros por el momento, obtener desde internet o por datos y de trabajos que han hecho otras agrupaciones que pretenden recrear históricamente, tratar de hacer una interpretación lo más ajustada a la historia”

“Yo me imagino que como cuando uno escucha un disco o cuando lee algo en un facsímil que tiene que ver formalmente con la música antigua, porque es de lo que estudió antes otra persona. Por ejemplo, leer de un facsímil original que no es la música editada, la fotocopia o el manuscrito de tal compositor,

eso pienso yo que es históricamente informado y que utilices una copia de un instrumento, una viola o una flauta”

“Como una cosa historicista como científicamente informado, ¿algo así? Yo creo que interpretar la música antigua ciñéndose a ciertos cánones que se han dado, que están en los tratados, etc.”

Con el propósito de ilustrar la precariedad sustancial en el relato de los conjuntos está la situación que se vincula con los modos de afinación. En casi todas las agrupaciones las afinaciones de sus instrumentos son realizadas, desde una concepción moderna apoyada en ocasiones por afinadores electrónicos con un diapasón o pitch ubicado en A440hz⁹ y “temperamento igual”¹⁰. A nuestro juicio, este punto no reviste mayor problema para instrumentos considerados como “modernos”. Nuestra inquietud surge en el caso puntual, cuando existe la confusión en el uso de los conceptos “temperamento” y “pitch” o se le utilizan como sinónimos. Curioso fue observar por ejemplo, un conjunto que utiliza instrumentos con diapasón en A415hz pero afinados en temperamento igual. En este caso se esperaba que, por convención o por simple moda, ya que se está

⁹ Diapasón o Pitch se refiere a la frecuencia, es decir, al número de vibraciones por segundo (HZ) que determinará la altura de un sonido o nota musical en particular y que se usa como referencia para la afinación. Según el Oxford Diccionario Enciclopédico de la Música “durante muchos años no hubo un consenso general que determinara la altura exacta de la música escrita, pero en 1939 se estableció la norma internacional de la altura (International Standard Pitch) con una frecuencia la=415 HZ

¹⁰ El “temperamento igual” hoy en día es ampliamente considerado la afinación estándar de la escala cromática occidental a diferencia de los numerosos sistemas de temperamentos irregulares que fueron propuestos y usados durante el Barroco como Kirnberger, Corrette, Werckmeister, d’Alembert, Valloti, Young, entre otros. Este tipo de “afinaciones históricas” hace que cada tonalidad tenga un color o características emocionales particulares debido a las diferentes relaciones entre sus intervalos dentro de la octava. En cambio, en el “temperamento igual” la octava se divide en doce intervalos de semitonos exactamente iguales, lo que explicaría por ejemplo, porque notas que difieren en nombre coinciden en altura (*do#/reb*). En el temperamento igual, no existe diferencia de color entre una tonalidad y otra.

usando un pitch considerado como el más adecuado para tocar música barroca también se use un temperamento histórico para afinar los instrumentos y al conjunto en general. Por otra parte, y siguiendo con este caso en particular, pareciera ser que la decisión de usar instrumentos en un diapason más bajo que el actual, tampoco nos asegura una interpretación en estilo ni una mejor performance musical, inclinándonos a pensar que, esto último, es más un capricho snob que una evidencia concreta de una interpretación informada o bien una desesperada forma de legitimación que permita alienarse con las pretensiones de estar bajo el rotulo de “música antigua”. Lamentablemente, al excederse en unas pertinencias más que en otras, se corre el riesgo de descuidar otros aspectos a considerar y que pueden ser tanto o más relevantes que el mismo pitch que se esté usando.

En concreto, el grado de conciencia y postura que tienen los músicos amateurs frente a la interpretación con criterios históricos podemos comprenderlo a través de tres orientaciones generales presentes en los conjuntos consultados:

a.- Flexibilidad musicológica: En ausencia de una reflexión histórico - estética que oriente la interpretación musical, nos encontramos con un principio interpretativo transversal a todos los músicos consultados y que da pie a incursionar creativamente en la música de una época, basados principalmente en sus propias experiencias creativas y expresivas con la música en general. Es así entonces, al ser músicos que no cuentan con una alta especialización en este tipo de repertorio, la práctica musical se centra en la recreación de un imaginario sonoro de lo antiguo e idealizado desde diversos referentes modernos más que por una búsqueda de una interpretación histórica fundamentada en el estudio y la investigación. Por tanto, confieren a los temas musicológicos un carácter flexible, y por ello, adaptable a las circunstancias de cada grupo. En resumen, se hace música desde lo que hay a mano tanto en los recursos organológicos como de personas y capacidades.

“No puedo ceñirme tan fielmente a lo que me enseñaron mis maestros en el tipo de interpretación porque cuentas con intérpretes que no tienen un desarrollo muchas veces técnico o interpretativo, entonces hay que ir adaptándolo a las personas que uno tiene”

“Yo estoy en Santiago hace como cinco años, (el término IHI) lo he escuchado más acá. Por ejemplo, los músicos hablan de temperamento, temperamento igual, temperamento Valotti, esas cosas yo las desconocía antes, en el Sur no importaba porque no estaba toda esa información.”

Muchos músicos relacionan el término IHI directamente con lo organológico, es decir, a la utilización de copias de instrumentos musicales de época dentro de su agrupación, sin hacer mucha alusión a las técnicas interpretativas y modos de ejecución de dichos instrumentos, lo que podría llevarnos a pensar que la incorporación por sí misma de estas replicas de instrumentos antiguos es suficiente para pretender una interpretación histórica. Sin embargo, lo organológico no representa un tema que complique demasiado ni censure las pretensiones musicales de nuestros sujetos de estudio, ya que al no poseer dichos recursos se adaptan a lo que tienen a mano y flexibilizan los criterios idealizados por el mercado y la academia.

“Tú puedes en cualquier tipo de instrumento hacer música antigua no necesariamente con un instrumento antiguo... hay muchas cosas que se dicen de las flautas, que las flautas de plástico o que las flautas de madera, por ejemplo.”

“En lo organológico se ha enfrentado como se puede. Cuando hemos tenido a mano instrumentos o recreaciones de instrumentos se han ocupado con las referencias de lutieres o la ayuda de profesores con respecto a las afinaciones. En el caso nuestro, lo único que tenemos antiguo es un rabel. Me hice una guitarra buscando emular las afinaciones medievales que los mismos lutieres me han dado referencias de cómo se afinaban, referencias que he encontrado en internet y cosas intuitivas de cómo se afinaban, así lo hemos enfrentado”

“[los instrumentos] brillan mucho, tenemos dos cuerdas... son instrumentos modernos y el brillo de los instrumentos modernos se alejan a la estética antigua... o sea se trata de hacer lo que se puede con los recursos”

Por tanto, y de acuerdo a los datos obtenidos podemos entender que la preocupación de los músicos amateurs no está excesivamente centrada en los aspectos ideológicos del movimiento de interpretación de música antigua, apreciándose una mayor aproximación con aspectos más de forma que de fondo acomodando las normas, según lo precario del discurso que sostienen, a sus propias posibilidades. Podemos inferir entonces que, ante una postura fundada en cierta flexibilidad y tolerancia musicológica por sobre los fundamentos que constituyen una performance con criterios históricos, no se esté exento de dificultades y a las que los músicos amateurs deben enfrentar con tal de continuar con sus pretensiones artísticas. Estos problemas se originan al no contar con una formación musical sólida y especializada lo que se proyecta entre otros aspectos, en el manejo de la información obtenida muchas veces de manera informal, en menor grado a la falta de instrumentos musicales apropiados y en la ausencia de recursos técnicos interpretativos y estilísticos para ensamblar las obras correctamente:

“En un inicio la dificultad era tener instrumentos. Con mucho esfuerzo nos compramos la primera fídula y la primera cítola que mandamos hacer al Tata Barahona. Pero al principio nosotros partimos con una flauta contralto Aulos y... sería.. y un tambor hecho de un tarro de leche Nido”

“Bueno, pese a todo el caudal de información que otorga el internet precisamente la información y la fuente es un problema serio porque hay mucha información pero cuál de esa fuente está realmente legitimada o validada académicamente”

“[La mayor dificultad es poder] estudiar más horas y como tocar correctamente una pieza o quizás... estilísticamente más correcta”

b.- Evocación Sonora : En esta flexibilidad musicológica con la que realizan sus interpretaciones, los músicos amateurs reconocen que sus resultados interpretativos principalmente se orientan hacia la recreación sonora de una época en particular. No pareciera existir en ellos, por lo menos es la impresión que tenemos de sus respuestas y de acuerdo a lo observado en sus ensayos, pretensiones puristas hacia a una reconstrucción sonora fidedigna e ideológicamente alienada con el movimiento de interpretación de música antigua. En este aspecto, se denota honestidad, vocación y una clara conciencia en los resultados de la practica musical llevada a cabo, reforzando la idea en objetivos artísticos que trascienden lo meramente técnico.

“En mi parecer, tampoco es el lograr como imitar exactamente lo que está señalado cómo se debe hacer, sino que también yo creo debe tener una recreación. Pero sí, si voy a hacer algo como histórico tengo que basarme en cierta información que hay, para lograr una interpretación que puede estar un poco más, eh como se llama, documentada me refiero”

“Lo más probable que ninguno de los que lo que está haciendo, ni siquiera nosotros, ni siquiera nuestros referentes logre esa exactitud histórica porque aún no estaba la notación musical exacta en la época y no sobrevivieron instrumentos tampoco. El espacio para la especulación, tratar de aprovecharlo en un sentido que nos otorgue un margen de libertad, tenemos un grado de libertad. Es una recreación, porque creemos que no vamos a poder nunca reconstruir o sea tendríamos que ser muy...(expresión de duda). Encontramos que es poco aterrizado pretender hacer una reconstrucción exacta, creemos que nos podemos acercar pero... mmm”

c.- Dominio de principios histórico musicales elementales: Aunque suene paradójico, a pesar de la flexibilidad musicológica con que enfrentan la ejecución y ensamble del repertorio en cada una de las interpretaciones de música antigua que realizan los conjuntos amateurs, no se advierte una conducta arbitraria y antojadiza. Existe, de acuerdo a la experiencia y conocimiento particular de cada músico cierto grado de reconocimiento de elementos históricos básicos y que estarían presentes en cada una de sus recreaciones, mas sin el énfasis excesivo que los músicos especializados ponen en las pertinencias musicológicas propias del ideal estético interpretativo. Esta idea se contrapone a la visión general sobre

el mundo amateur que supone falta de conocimiento y rigurosidad en la práctica que realizan. Precisamente, este “saber que existen” aspectos a considerar, a modo de reglas generales que se deben respetar, es suficiente filtro como para no cometer riesgos artísticos que los expongan al ridículo ante el público y los referentes profesionales.

“Cuidamos la estética, tratamos de ocupar ropa similar a la época relativamente acorde. Musicalmente, cantamos en ciertos idiomas, tratamos de informarnos de la fonética de esos idiomas”

“En relación a los instrumentos en eso me he interiorizado más y tratamos de seguir los modelos de instrumentos, las afinaciones tipo por quintas generalmente y tratando de averiguar harto sobre las técnicas de construcción”

“Cuando buscamos partituras buscamos a veces el original y cuando no lo encontramos recurrimos a las versiones más actuales. Porque las versiones actuales siempre son como arreglos, arreglos de coro para cuatro voces y pierden de repente líneas melódicas o le agregan más para completar la armonía”

“Cuando nos empezamos a dedicar más a la música antigua nos preocupamos de escuchar más versiones que tuvieran que ver más con el periodo, que fueran más auténticas. Porque el Barroco y Renacimiento acá en Chile estuvo medio perdido y lo que llegaba de música para escuchar era muy poca y la referencia de lo que se hacía, por ejemplo, en el Teatro Municipal y U. de Chile también distaban mucho de la

realidad de época, incluso hasta el día de hoy uno va a escuchar una Pasión según San Mateo y te llenan un coro de unas 200 personas, una orquesta gigante, no se entiende bien el contrapunto”

3.- Repertorio y obras

Sin perder de vista los niveles de formación musical con la que cuentan los exponentes amateurs de música antigua y el grado de aproximación con las pertinencias musicológicas fundamentales para una IHI, continuamos con los criterios que priman al momento de seleccionar las obras que se ensamblan en conjunto y que dan contenido al repertorio que posteriormente se presenta en público en diversos programas y conciertos. No deja de ser un tema complicado, que responde a varias aristas. En este ámbito, cada conjunto en particular establece su modo de recopilación y establecimiento del repertorio considerando diversos factores de viabilidad que se discuten al interior de la agrupación y que van desde el gusto personal de sus miembros, la dificultad técnica de las obras hasta la elaboración de programas temáticos. Dichas variables, suponemos, están presentes cuando se buscan las partituras de cada una de las obras que se han seleccionado en los diversos sitios web especializados en música antigua, se multicopian libros o incluso, aunque en menor medida, se adquieren textos originales. Luego, en el proceso de ensamble surgirían nuevas dificultades debido obviamente a los vacíos en la formación específica en música antigua y que se manifestarían en la valoración que se tiene de la grabación por sobre la partitura o por lo menos la acción complementaria de ambos elementos. Asimismo, la adaptación y la realización de arreglos simplificados de obras complejas pone de manifiesto estas carencias.

3.1.- Criterios que facilitan la selección del repertorio y obras

De acuerdo a los datos obtenidos, los criterios más usados entre los músicos amateurs que facilitan la selección del repertorio y obras se resumen en tres principales tópicos:

a.- Gusto personal: Este es uno de los criterios más comunes ante la toma de decisión por un repertorio en particular y que no necesariamente responde a la opinión de una sola persona. Sentirse inclinado por una obra por sobre otra, por cuestiones rítmicas, melódicas, por textura, por lo que representa, etc. es una opción validada entre los músicos de una agrupación amateur.

“En la historia del grupo se ha hecho que: escuché esto... me gusta esto, toquémoslo. En sí ese es el criterio, de hecho, inclusive hay cosas que no están las partituras. En YouTube, por ejemplo: oye escuché esta canción, buscamos el texto y transcribimos y se hace partitura, es como eso. A gusto de cada uno de los integrantes”

“Esto es como una democracia, no es un coro profesional, entonces no venimos como a imponer, entre todos elegimos el repertorio que nos gusta y cuando alguien ha escuchado algo que le gusta lo trae”

b.- Dificultad técnica: Los músicos amateurs no se arriesgarán a tocar obras que no conozcan o que sean poco viables de ensamblaje. Por lo general, las obras se seleccionan en relación con sus propios niveles técnicos de ejecución y de acuerdo con los niveles de dificultad técnica que la obra presenta.

“Hay que jugar con la motivación, hay que buscar cosas muy simples, obvio, para los niños más pequeños y para los que llevan un poco más de tiempo puedo empezar a trabajar con un repertorio más complicado, tengo que buscar algo que sea atractivo pero a la vez que sea acorde a la formación técnica que tengan ellos”

“Pienso en la calidad del músico que me está acompañando y a lo que yo también puedo dar, lo que yo no sé tendría que estudiarlo muy bien y luego tocarlo”

c.- Repertorio temático: Se encuentra también el criterio del enfoque temático en el cual se agrupan las obras seleccionadas. La tendencia es generar programas atractivos ligados a un tema en particular como hilo conductor que recorra la totalidad del concierto.

“Primero echamos manos a los dos códices que hay más información que son las Cantigas de Alfonso El Sabio y el códice de Monserrat del Libro de Vermell, desde donde nos podemos agarrar para hacer cuadros escénicos que ayuden en la interpretación musical... está el criterio de cosas como más íntimas más reflexivas que está más ligada a algo sacro que a lo popular”

“Por lo general cuando tratamos de armar un programa buscamos algo que sea relacionado, por cosas de amor, algo que tenga que ver. Si es música sacra, por ejemplo ahora estamos preparando un repertorio para Semana Santa. Tratamos de buscar, pero que sea en la misma línea...”

buscamos repertorio temático en el mismo periodo más o menos”

3.2 Modos frecuentes para obtener las partituras

Tan interesante como los criterios de selección de las obras resulta el modo para obtener las partituras de las mismas. Para esta tarea los músicos optan por variadas opciones al alcance de sus posibilidades. Entre los mecanismos de mayor frecuencia usados por los entrevistados se mencionan:

a.- Sitios Web y libros fotocopiados: Ciertamente esta modalidad de obtención de partituras es la más frecuente entre los músicos, que sin duda alguna, vino a reemplazar la tradicional fotocopia de textos originales que en ocasiones solo se podían obtener en bibliotecas universitarias o prestamos de músicos particulares. Hoy en día, en internet existe un sinnúmero de sitios web que almacenan y comparten partituras descargables de manera gratuita. Si bien, no todas son de música antigua específicamente, existen las que son verdaderas bibliotecas virtuales con grandes volúmenes de obras antiguas escaneadas desde ediciones facsimilares y ediciones Urtext digitalizadas en formato PDF.

“De todo un poco, busco desde internet hasta lo que yo estudié y con amigos que hacen música antigua”

“Bueno, internet, una fuente inagotable. Una vez llegó a mis manos una transcripción de las Cantigas de Santa María que eran del profesor (Jorge) Matamala del Calenda Maia pero no recuerdo el título del libro, pero era un libro grande, eran fotocopias y que eran de transcripciones de un musicólogo, pero que era uno de los más respetados, no recuerdo el

nombre del musicólogo, de ese libro sacamos hartas copias me recuerdo. Ha sido ese libro e Internet principalmente”

“Intrusiando. Tenemos como base internet especialmente la página IMSLP que tiene escaneada las versiones originales y versiones más modernas, arreglos”

b.- Compra de Partituras: Aunque esta modalidad es la menos frecuente por la incorporación de un costo que no siempre se está dispuesto a cubrir, de todas maneras forma parte de los mecanismos para obtener partituras.

“Las partituras que yo tengo, bueno, no son facsímiles son de editoras. Las he comprado afuera, las he encargado, tengo muy pocas cosas de internet la mayoría son originales, del libro, no en fotocopias, las compro”

3.3 Metodología inicial para los procesos de ensamble del repertorio

Una vez seleccionadas las obras con sus respectivas partituras cabe preguntarse por la metodología utilizada por las agrupaciones no profesionales en el proceso inicial para ensamblaje del repertorio. Las respuestas entregadas nos remiten a los siguientes datos:

a.- La partitura y la grabación de la obra: Tanto la partitura misma como el registro de audio que se tenga de la obra son las principales guías a considerar para comenzar el ensamble de obras en conjunto. Por su parte, la partitura entrega la información gráfica necesaria para conocer los elementos musicales que abordan las piezas y por otro lado, en muchas ocasiones se concibe la idea

de “cómo debe sonar” una obra en particular, al estudiarla desde referentes profesionales tomados de grabaciones o videos, proporcionándoles a aquellos músicos menos dotados la información que la lectura de la notación musical no les entrega tan fluidamente. De ninguna manera se trata de “tocar de oído”, sino que es un recurso que se usa solo como mera referencia para estudiar fuera del tiempo de ensayo. Esta práctica ampliamente legitimada en el ámbito amateur constituye frecuentemente el punto de partida para la comprensión y posterior interpretación con sello propio de las obras seleccionadas. Asimismo, el registro de audio de los ensayos, ayudará a no olvidar la estructura definida y demás detalles acordados. Posteriormente, es la base para continuar el proceso de montaje y es vital para realizar, si se tienen los conocimientos apropiados, la partitura que contenga el arreglo final de la pieza.

“Alguien llega con la partitura, con la transcripción u oralmente con la pieza que quiere sacar, se propone y se acepta y se comienza a trabajar primero en base a referencia de interpretaciones del Calenda Maia, de Rene Clemencic Consort o de Jordi Savall, los referentes que tenemos auditivos y luego tratamos de escapar de esos referentes e intentar darle un sello propio y también tomamos el contexto de lo que se supone es la pieza”

“Bueno, nos conseguimos la partitura, buscamos una versión para que la escuchen todos y si le gusta a todo el mundo la aprendemos. Algunos están aprendiendo a leer y otros de oído, retrasa un poco porque los que no leen música tienen buen oído y se llevan grabadas las melodía pero se las aprenden, las traen de memoria”

b.- Únicamente a través de la partitura: Cuando los integrantes de los conjuntos poseen mayor experiencia en el repertorio que se pretende ejecutar, la sola referencia de la música escrita es suficiente como para comenzar el ensamble de conjunto. En este tipo de práctica, que se fundamentan desde lo escrito, los músicos reconocen y comprenden lo que el resto del conjunto también ejecuta. Precisamente, es a partir de esta modalidad, en torno a la partitura, que se construye la música como una práctica colectiva.

“Con las obras vocales siempre me fijo donde va el cantus firmus, donde están las líneas de las melodías, donde se repiten las frases y todo eso lo hago como un solfeo antes de tocar cualquier instrumento. Luego, como eso lo tengo en el cuerpo, yo lo voy como tocando pero además voy fijándome lo que hacen las otras voces y eso es lo que quiero crear con los otros músicos. No quiero que la flauta soprano lea su línea y no tenga idea de lo que está pasando abajo. Yo creo que deben saber lo que es un bajo continuo y qué es lo que va haciendo el bajo. Por ejemplo, eso me interesa mucho, en música barroca es exactamente lo mismo, hay que conocer todas las partes de la música independiente si la tocan o no”

Del mismo modo, la práctica basada en la lectura musical a primera vista también es recurrente en los conjuntos. Solo dos de los conjuntos que se observan en los ensayos, ensamblan nuevas obras del repertorio mediante esta técnica. Podemos inferir que los procesos y la resolución de problemas de ejecución son más rápidos, y que esta capacidad de desarrollo musical alcanzado por los músicos permite incrementar el repertorio de manera más fluida comparado con aquellos grupos que tienen como debilidad precisamente la baja lectura musical en donde el progreso es débil e inseguro y notoriamente más lento.

“Primero, así bien técnicamente, es la lectura de la línea melódica completa, texto si es que lo tiene, un par de pasadas hasta que todos los integrantes tengan la melodía y el texto claro. En la época que habían varios cantantes se hacía la parte de las voces primero, más que nada la partitura de principio a fin, luego de eso era como que cada integrante iba aportando. Los arreglos bien colectivos, es creación colectiva, hagamos solo música, esta parte solo voces, solamente percusión, creación colectiva principalmente, así se llega al arreglo final”

c.- La adaptación y el arreglo simplificado de obras: Muchas obras que los conjuntos seleccionan pueden llegar a ser muy difíciles de ensamblar debido a varios factores anteriormente descritos, por falta de conocimientos de lectoescritura musical; por no contar con los instrumentos adecuados o bajo dominio de técnicas instrumentales, por ejemplo. Sin embargo, y bajo ciertas premisas generales que se adecuen al estilo, en la práctica de música antigua existe un espacio de libertad para la creatividad y la especulación. Es así como los integrantes de los conjuntos proponen continuamente distintas estructuras, instrumentaciones, líneas melódicas complementarias, patrones rítmicos de acompañamiento, entre tantos otros elementos que se deben conciliar para recrear las músicas que se ejecutan. Esta característica permite a los directores y al resto de los músicos adaptar y simplificar las obras con el fin de elaborar una versión propia y consensuada, de acuerdo a las posibilidades de cada agrupación.

“Es complicado el ensamble de una pieza . Cuando uno trabaja con niños de diferentes edades yo tengo que darme

cuenta rápidamente qué es lo que puede tocar y qué es lo que no puede tocar y tengo que empezar a simplificar, muchas obras simplifico, muchas veces lo que yo tenía pautado no me sirve, lo que voy haciendo es ahí en el minuto, voy cambiándola y quitando notas, transformando la melodía para que el muchacho pueda tocar”

3.4.- Evaluación del desempeño musical

La práctica regular de la actividad artística en los conjuntos observados se centra principalmente en ensayos colectivos periódicos y en presentaciones públicas que de manera frecuente llevan a cabo. Ambas instancias implican tiempo para el aprendizaje y la retroalimentación, y de dedicación para la corrección y el perfeccionamiento, aspectos que conllevan como es de esperar el necesario análisis del proceso. A modo de descripción general de lo observado podemos esbozar una pequeña síntesis de nuestra propia evaluación al respecto, sin el perjuicio de la autoevaluación que los mismos músicos hagan de su propio desempeño musical. En primer lugar, no se aprecian técnicas de ensayo estandarizadas comunes a todos los conjuntos, por lo que cada agrupación desarrolla libremente sus propias formas de hacer música. En varios ensayos observados no hay claridad de qué repertorio se ensayará y cuanto tiempo se destinará a ello. Los ensayos son encuentros distendidos, programados pero no planificados, en donde no se repara en falencias individuales sino colectivas. Esto en ocasiones se traduce en cierta informalidad e improvisación presente en la estructura del ensayo y en la falta de rigor que repercute en la ausencia de autocritica que evalúe todo el proceso y no solamente la presentación final en público. En relación con la disposición espacial que los músicos toman en los ensayos la ubicación en círculo es recurrente en todos los conjuntos. Convencionalmente quizás la más usada en todas las practicas musicales, ya que al ser funcional mantiene la comunicación tanto visual como auditiva entre todos

los integrantes. Curiosamente, rara vez o nunca se ensaya en la posición real ante público.

Por otra parte, en lo estrictamente musical, no es costumbre que los conjuntos realicen ensayos por planos sonoros, esto es, sólo las líneas melódicas, sólo acompañamiento armónicos, solo bajos o bien sólo percusión. Se observa, en cambio, la pretensión de querer tocar todos siempre juntos y toda la pieza de inmediato. Lo que nos hace suponer que los ensayos parciales es aún una práctica musical poco valorada a diferencia de cuando participan todos los músicos involucrados. En relación con esto último, entendemos también que por las variadas actividades que los músicos realizan, es lógico que exista la posibilidad de ausencia de alguno de ellos en los ensayos programados y que el poco tiempo que se reúnen es de vital importancia como para suspender, teniendo obligatoriamente que adaptarse a las circunstancias del momento. A pesar de esta observación, creemos que poco a poco los conjuntos han ido comprendiendo que de ninguna manera estos ensayos parciales retrasa o desestima el trabajo realizado. Por el contrario, fortalece las capacidades individuales de cada miembro presente que siempre necesitará mejorar técnica e interpretativamente. Para el caso de conjuntos escolares, la falta de tiempo y la necesidad de tener productos rápidos imposibilita aún más prácticas de mayor calidad.

“Yo me he sentido muy conforme con varios de mis trabajos, lo que siento, lo que siempre me he cuestionado, es que por los que logran un oído más desarrollado, los que tocan las cosas más rápido, se me van quedando atrás los niños, que a lo mejor necesitan un refuerzo, a lo mejor yo ir más lento y podría incentivar a muchos más niños, pero yo tengo que ir con la masa que tengo en esas dos horas y de ahí en cierto tiempo formar un conjunto. Los colegios trabajan la forma que

tiene que haber un resultado, tengo que tener en seis meses a los niños tocando para que se justifique el taller”

A pesar de nuestras impresiones generales acerca de lo observado en los ensayos, en relación al cómo se aborda la práctica musical, queda la clara sensación que más allá de nuestra visión crítica, la opinión que los músicos tienen de su propio desempeño musical y de los conjuntos que representan es positiva y satisfactoria. Sin temor a caer en la autocomplacencia, se aprecia conformidad, reconocimiento de las debilidades y limitaciones sumado a un alto sentido de superación.

“Nos gusta y ha gustado. Estamos como conformes, queremos mucho más. Creemos que con mayor posibilidad de instrumentos antiguos, de inversión toda esta pretensión de recreación histórica va a... porque ahí puede estar la clave no es interpretación histórica sino recreación histórica, que nos da un poquito más de libertad, creemos que vamos a mejorar aún más. Nosotros estamos conformes con lo que estamos haciendo sabiendo por supuesto todas nuestras debilidades y en las presentaciones que hemos estado hemos tenido una muy buena respuesta del público”

“Yo lo evalúo bueno para ser un grupo amateur y tomando en cuenta todos los problemas que tiene no leer música. Porque podríamos aprender muchas cosas, hacer cosas mucho más desafiantes sobre todo rítmicamente pero no se puede avanzar tanto tampoco”

Objetivo 2: Identificar y describir los modos organizacionales al interior de conjuntos chilenos que cultivan la música antigua de manera amateur.

II.- Cultura Organizacional:

La finalidad de este ítem en particular, fue pensado con el propósito de conocer la organización interna de las agrupaciones musicales consultadas. Entendiendo la organización de la actividad artística en agrupaciones amateur como un proceso dinámico que se adquiere a la par con el “hacer música” y no como una situación estática que trivializa la conducción. Es así entonces, como aspectos relacionados con la estructura y la división del trabajo, los modos en la toma de decisiones, coordinación de las tareas y vías de comunicación, entre otros elementos relacionados con la cultura organizacional de los conjuntos son analizados en este punto. Del mismo modo, establecemos la relación entre la IHI y la organización del trabajo artístico en los conjuntos consultados.

1.- Organización y división del trabajo

La organización y división del trabajo en una agrupación de músicos no profesionales es un proceso social que lleva tiempo para su implementación. La naturaleza de las agrupaciones musicales que hemos observado no es el resultado de una experiencia colectiva que espontáneamente reúne a personas interesadas en hacer música antigua. Frecuentemente, el origen de una agrupación musical amateur responde al “proyecto personal” de un músico entusiasta que plantea a potenciales integrantes la posibilidad de conformar un conjunto de estas características y realiza una convocatoria o invita directamente a personas que reúnan ciertas características acorde con los objetivos que tiene en mente.

1.1.- Identificación de funciones

De acuerdo a los datos, el modo de cómo las agrupaciones se organizan internamente e identifican las funciones de cada cual, tendrán a lo menos tres características que van desarrollándose en la medida que consolidan sus trayectorias artísticas en el tiempo.

a.- Polivalencia: Si bien se entrevistaron a “representantes” de cada agrupación, cada uno de ellos también representa una forma de liderazgo al interior del conjunto. Por lo general, la persona que convoca a otros músicos en su calidad de fundador sea quien actúe como “director general” y no necesariamente es el músico con mayor experiencia o dominio en el repertorio específico. Frecuentemente, la responsabilidad de gran parte de las tareas que van surgiendo en el proceso de la organización de la actividad artística está centralizada en una sola persona, en este “fundador director” que hacemos alusión, quien ejerce el control general de la dinámica interna de la agrupación mediante una pluralidad de roles autoimpuestos, debido no exclusivamente por un exceso de protagonismo, sino que asumimos, es producto de la falta de compromiso inicial de los otros miembros. No obstante, entenderemos esto como una etapa fundacional del proceso organizacional del colectivo artístico y rara vez como una constante permanente, a pesar de la siempre latente tendencia a centralizar el liderazgo en una sola persona.

“En un taller uno cumple todos los roles que son de organizador, desde la persona que enseña, la persona que motiva, el que hace la propaganda, que planifica .. en realidad todos los roles”

“Mi función específica a través de los años ha sido de director musical, de luthier, creador de las ideas, tirador de la carreta

cuando ya no hay muchas ganas. Yo he cumplido todos los roles en el grupo solo me falta ser solista. He querido siempre delegar cosas, ha funcionado pero hasta cierto punto. Nunca, como que se ha llevado a cabo en lo absoluto la delegación de una función, se ha tratado pero no sé, al final siempre termino haciéndome cargo yo de las cosas”.

“A mí me nombraron el director artístico, hay un director de coro que hace la practica musical, yo hago la gestión, me consigo los lugares para hacer las presentaciones, yo traigo las partituras y organizo el repertorio”.

b.- Liderazgo y delegación de funciones: A medida que la agrupación musical consolida una formación estable esta multiplicidad de funciones desempeñada por una sola persona sumado al natural agotamiento y posibles conflictos que esto conlleva, provoca en el resto de los integrantes cierta inquietud por la falta de participación en las tareas que a todos competen, estableciendo mediante dos procedimientos básicos la necesaria división del trabajo. Primero, se aprecia un liderazgo de tipo transversal o supervisor, que confía en que las tareas delegadas se realizarán aspirando a crear una especie de equipo multidisciplinar de personas donde cada una se responsabilice de una labor en particular.

“Delego algunas responsabilidades. Por ejemplo, que una persona recolecte las partituras, que pegue las partituras. Yo se los pido antes. Que alguien se preocupe de preparar un café, organizar un almuerzo o juntar el dinero cuando vamos a algún lugar, que se preocupe que todo esté disponible”.

“Si sacamos un promedio en estos nueve años, yo creo que el resto de los integrantes solo se dedican al rol de músico. Se ha intentado hacer un organigrama o una organización, delegar funciones, pero a través del tiempo no ha funcionado”.

En segundo lugar, comienzan a aparecer las iniciativas personales que de manera espontánea se ofrecen para colaborar en la pronta obtención de un objetivo común.

“Yo soy como un coordinador general, no sé si soy el director artístico o musical propiamente tal, porque hay varias decisiones estético musicales que se toman en conjunto y no prevalece un criterio sobre el otro. Mi idea, como soy medio obseso con lo medieval, en la Edad Media no prevalecía mucho lo individual, había mucho trabajo comunitario de gremio y mi idea es que el conjunto funcione así y de a poco se ha ido soltando eso”.

“Lo primero que yo hago es pensar, visualizar en la persona que quiero que trabaje conmigo y lo convoco. Le presento la idea, pero no idea cerrada si no que esa persona además aporte. Entonces cada aporte de la persona va formando ese círculo de personas. Así es como yo trabajo organizacionalmente, yo doy como una base de lo que quiero trabajar y la persona aporta a esa base formando la pirámide, como que yo trabajo en una colmena. En la cumbre de la pirámide nunca estoy yo, están todos. Yo los convoco pero todos participan”.

Como podemos establecer, este es un juego de negociaciones internas, entre director y músicos integrantes, que demanda un mayor compromiso y un mejor nivel de responsabilidad de todos quienes conforman la agrupación, convirtiéndose en un proceso de aprendizaje, no exento de conflictos, donde los grupos amateurs tienen que aprender a organizar no solo las labores de índole artístico sino que también las tareas administrativas y extramusicales.

c.- Baja participación de personas externas a la agrupación: Aún cuando las agrupaciones musicales en cuestión no son grupos herméticos o de características excluyentes y de estructuras cerradas, no se observa una amplia participación de personas externas al conjunto. Por el contrario, existe una baja interacción con personas que desarrollen tareas colaborativas en la producción artística, en labores técnicas o de difusión. No indagamos más allá en las razones pero suponemos que se podría tratar por las mismas causas de ajuste entre las partes, anteriormente descritas.

“En el caso particular del colegio hay una persona de coordinación con la que yo tengo el nexo que me ayuda a llevar y traer la información. En realidad, yo soy el gestor de todo. No he sentido que alguien te quiera como ayudar, uno es como bien solitario”.

“Aun no, pero está en proyecto una persona. Esa persona es una actriz que nos vio en una presentación y le encantó lo juglaresco y quisiera ella asesorarnos en lo escénico y eso está en veremos estaría con nosotros en los ensayos e hilar todo lo extra musical, lo escénico”.

“A veces, cuando los conciertos son en la iglesia, la secretaria y el conserje ayuda a que la sala esté dispuesta para ensayar,

las sillas y todos eso. Bueno yo creo que ellos ayudan porque yo soy parte de esa comunidad. No sé si pasará con todas las personas”

“No, no se ha dado. Porque tenemos todo adentro, porque incluso tenemos un diseñador gráfico que se preocupa de subir fotos a Facebook, de hacer videos, las cosas se dan solas y en el caso del encargado de los diseños, él se ofreció. Pero en realidad no hay otros”

1.2.- Medición del desempeño organizacional

Continuando con este análisis de los datos obtenidos y considerando la trayectoria de cada agrupación, se invita a los entrevistados a autoevaluar el nivel de desempeño organizacional que han tenido en el tiempo. De esta manera, reconocen las principales fortalezas y debilidades que sus agrupaciones presentan. En términos generales, independientemente de los resultados musicales, las fortalezas que mencionan suscriben más a aspectos sociales que artísticos y de organización propiamente tal.

a.- Autoestima y sentido de pertenencia: Consideran que el participar de una agrupación en donde todos o la gran mayoría están en procesos de aprendizaje favorece el desarrollo integral de sus integrantes, se sienten parte de un grupo de personas y refuerzan los lazos de amistad que puede existir entre ellos más allá del mero ejercicio de hacer música juntos.

“El autoestima de muchos de los alumnos que están acá se refuerza mucho .. he visto niños que se creían malo para todo y descubren que en la música son felices... trato que salgan

del colegio, que lo poco que han logrado que se les reconozca, todo ese esfuerzo que han hecho”.

“Lo que nos ha mantenido es la buena onda... no te miento diciendo que no ha habido roces y que ha habido peleas grandes, pero como es gente que ya lleva años todo el mundo se quiere un poco, más que venir a cantar por querer ser estrellita como pasa en muchos grupos, nosotros nos juntamos porque somos amigos”

b.- Carencias técnico musicales: La principal debilidad que observan los entrevistados es precisamente lo concerniente a lo estrictamente musical. Las falencias técnico musicales que repercuten en las destrezas instrumentales y vocales sumado al escaso tiempo de ensayo son vistas como grandes obstáculos que impiden un mejor rendimiento artístico.

“El tiempo, dos horas a la semana, eso es muy poco. Tenemos que enseñar a tocar y hacer música al mismo tiempo, es como el que no sabe tocar música y está dentro de una orquesta. El tiempo es demasiado reducido y no se puede ver una profundidad por que cada persona necesita su tiempo específico para explicarles tal y tal forma de ejecución, dominar el instrumento”.

“Las debilidades son en la parte técnica, en lo musical. Retrasa, es más lento el proceso, uno quisiera algo más desafiante”.

“La debilidad podría ser que estamos tocando un movimiento y que se corte y no se siga, eso algo no trabajado”

c.- Falta de concreción, compromiso y lentitud en las comunicaciones: A lo anterior, debemos agregar las dificultades para concretar iniciativas por la falta del compromiso existente y la falta de una mayor fluidez en las comunicaciones aspectos que repercuten según los entrevistados en una débil organización interna.

“La debilidad puede ser el sellar los compromisos, más concreto, más puntual con el grupo. Que vaya más allá de cumplir con los ensayos. En esa falta de compromiso también está la impuntualidad, el no tocar en una presentación habiendo acordado hacerlo. Falta compromiso aún, para que funcione más como grupo”

“Con todo esto que yo he hecho no hemos podido, por ejemplo, ganar un proyecto o nadie ha sabido cómo organizarse bien y armar un proyecto para presentarlo a alguna institución, como que falta cerrar esa parte”

“La parte de las comunicaciones no es fluida, la poca comunicación ha perjudicado a una mejor organización. No de poca comunicación que no nos entendemos si no que no responden los mensajes cuando queremos hacer algo rápido”

2.- Coordinación y Toma de decisiones

En medio del proceso de aprendizaje permanente, de carácter colectivo que permite a un conjunto musical poder establecer una estructura organizacional dinámica y proactiva, temas como la coordinación de las actividades y la toma de decisiones son de vital importancia. En este sentido, tener resuelto el ejercicio que demandan estas conductas harán de cada conjunto una organización competente y operativamente dispuesta a atender las necesidades o conflictos según se vayan generando, con suficiente asertividad como para fortalecer el desarrollo personal, cultural y social de cada uno de sus integrantes. En esta área, es quizás donde la diversidad de caracteres hacen peligrar la cohesión del grupo, producto de enfrentamientos internos que a menudo se observan en la organización de personas. Ahora bien, cuando en esta diversidad de opiniones que deben llegar necesariamente a acuerdos para seguir avanzando, se cruzan con elementos de tipo ideológico, sin duda, se pueden originar conflictos mayores. En tal caso, también nos ha interesado la relación que se puede llegar a establecer entre el nivel de compromiso o aproximación con las pertinencias musicológicas ideales de una interpretación con criterios históricos con el funcionamiento y las decisiones internas que toman los conjuntos amateurs de música antigua. En términos generales, y según lo obtenido este ítem específico arroja los siguientes datos:

a.- Ensayo – reunión: Por diversas circunstancias, la coordinación, la toma de decisiones y los modos de resolver colectivamente situaciones puntuales al interior de las agrupaciones no se realiza en reuniones de carácter administrativo propiamente tal. La razón fundamental que explicaría esta conducta se centra en las malas experiencias convocando a reuniones extra ensayos y sumado a la baja asistencia a cada una de ellas, esto debido a la falta de tiempo que arguyen los músicos.

“Una vez intenté hacerlo pero no me resultó, no vienen y yo estaba perdiendo tiempo personal y no me dio un buen resultado”.

En este ámbito, la dinámica lógica que han practicado los grupos es a enfrentar las situaciones solo cuando se reúnen a ensayar, viéndose obligados en muchas ocasiones a postergar la dedicación exclusiva a temas de índole musical y tener que conversar o coordinar aspectos de carácter organizacional que por teléfono u otra vía pueden ser menos fluidos y fructíferos.

“Es la idea pero no hemos podido concretar eso. Porque el tiempo de ensayo es muy poco.. y se habla sobre la marcha o apurado. Es por eso que muchas cosas se discuten por internet y sería lo ideal poder discutir las en este tipo de reuniones porque hay muchas cosas administrativas y domésticas que resolver”

“Este año lo quiero hacer así... juntarse solo a tocar es como muy frío, creo yo. Entonces, como si antes tú haces una reunión previa ya sabes cómo son las personas, lo he planteado y si no se puede con todos lo hago personalmente con el que pueda antes, en un café”

“No, solo ensayos y ahí se conversa de todo. Porque hay poco tiempo en realidad, porque todos tienen sus profesiones por fuera, hemos tenido que hacer un esfuerzo para elegir un solo día de ensayo aunque hayan algunos que no puedan venir igual hacemos el esfuerzo, entonces ahí decidimos todo”



Imagen 12: Ensayo de Mira Gestorum realizado en el departamento de su director, Eduardo Díaz. La ocasión, además, sirvió de reunión para planificar el lanzamiento del segundo disco de la agrupación. Fuente: Fotografía del Archivo personal de Enrique Vasconcelos.

b.- Establecimiento de canales de comunicación: Aunque se privilegia el contacto personal que se genera en los ensayos por sobre las reuniones administrativas extraordinarias que se puedan programar, la falta de tiempo y las diversas complicaciones para juntarse son, sin duda, factores relevantes que llevan a los conjuntos a buscar medios alternativos de comunicación permanente y fluida que suplan la falta de instancias más formales de reunión. Por ejemplo, los canales habitualmente usados para el contacto directo y grupal de personas son desde la clásica llamada telefónica a las listas de correo electrónico, grupos de conversación en Facebook y Whatsapp respectivamente.

c.- Decisión grupal o colectiva: Si bien el “fundador director” es una figura fuerte al interior de la agrupaciones consultadas, que intenta imponer su impronta, la

mayor parte de las decisiones se discuten y se toman por consenso entre todos los miembros del conjunto. Así como, en la división del trabajo se tiende a ejercer una labor colaborativa, espontánea, comprometida y responsable, la manera de llegar a acuerdos sobre temas internos que competen a los miembros, también responderá a una actitud participativa de parte de ellos. Se aprecian decisiones y acuerdos grupales en diversas materias y rara vez se observa una imposición sobre un tema en particular. Por lo general, el dialogo prima en todo sentido.

“Muchas cosas tácitamente a veces recaen en mí, pero las cosas se resuelven poniéndonos de acuerdo y mayoría manda incluido yo mismo que soy como el líder. Yo también acato”.

“Conversando en cada ensayo, más que nada consenso, todo el mundo opina. Claro, hay opiniones mucho más fundadas que otras y uno la toma más en cuenta pero en realidad todos opinan sobre las cosas. Nunca resolvemos las cosas por mail siempre nos juntamos y conversamos lo que hay que conversar”

Parte fundamental de la organización de las agrupaciones serán estas decisiones, de ellas dependerán cuestiones estrictamente musicales y otras convenciones de tipo artísticas en las que se busca estar de acuerdo o por lo menos tener una postura más menos convergente. En ocasiones, no solo se deben discutir proyectos artísticos, detalles de futuras actividades del conjunto o el repertorio que se interpretará, sino que también, temas que pueden resultar ser asuntos tan cotidianos como el horario y el lugar de ensayos, por ejemplo.

“Cuando son invitaciones a participar con repertorio acotado la discusión más habitual es sobre qué repertorio tocar de lo que ya tenemos. Qué día ensayar, cuándo ensayar, dónde

ensayar. Qué temas o repertorio elegir, como interpretarlo. Ah, y cuando nos invitan a tocar si tocamos o no, esa es una decisión. No se avisa que vamos a tocar en tal lado, sino que, nos ofrecieron tocar en tal lado, ¿quieren, pueden?”

“Los acuerdos, por ejemplo de los horarios de los ensayos, son como muy importante esa parte. Si hay una parte más débil en el concierto ellos van antes, siempre lo que está más débil va antes de comenzar el ensayo. Generalmente los mismos músicos lo han decidido o yo lo he propuesto para que no vengan otro día extra”

“Sobre repertorio más que nada... en realidad cantamos siempre lo que nos gusta. Por ejemplo, si falta uno de los integrantes tratamos de ver que se puede cantar sin ese integrante”

d.- Coordinación dinámica y flexibles: Por lo general, los conjuntos amateurs no protocolizan los procedimientos que rigen su organización y cada vez que se presentan situaciones extramusicales específicas desarrollan un modo propio para enfrentarlas. A modo de ejemplo, hemos seleccionado solo un caso entre tantos otras situaciones en donde deben tomar acuerdos colectivos que favorezcan el buen funcionamiento interno y en los cuales exploran procedimientos sencillos y flexibles. Nos referimos específicamente bajo qué criterios de selección se realiza el ingreso de nuevos integrantes. Como veremos, principalmente no responden a especificaciones de competencias musicales ni siquiera demasiado técnicas. Por lo general siempre prima el entusiasmo y el deseo de tocar y participar.

“No tengo ningún criterio, el que quiera ir va. Nunca le pongo música antigua , porque no conocen lo que es música antigua, le pongo taller instrumental. A mis alumnos los invito directamente. No hay selección”.

“La primera vez fue bajo el criterio fue que era música medieval y que tenía que ser mujer que esa fue la convocatoria que se hizo porque el resto de los músicos llegó por contacto, dateados y se integraron, no hubo audición ni nada”.

“Primero, que yo lo haya visto antes hacer música. Por ejemplo, cómo canta, me lo imagino hacer la música que quiero, si es muy nervioso, por ejemplo, con gente muy nerviosa yo no puedo trabajar, no me siento bien, gente que es demasiado cerrada tampoco, que tenga la capacidad de ser muy creativo. Me cercioro que la gente sea bien puntual, que no sea, por ejemplo, egoísta y que sea una persona de una muy buena disponibilidad”.

“Se han utilizado muchos criterios, al principio era ¿Quién quiere ser del grupo? No había mucho filtro. Después, que teníamos el grupo necesitamos un integrante que cumpla esta función, antes era el que llegase y luego fuimos viendo cual era la pieza que faltaba para completar la idea que teníamos del grupo”

“El coro siempre ha estado abierto a gente amateur. De todas maneras hemos hecho audiciones para seleccionar pero no ha sido como definitorio. Por ejemplo, ahora entró una última

contralto que canta muy bien pero que tampoco lee música, ella nos escuchó y quiso participar. Somos casi puros amigos y conocidos”.

La Interpretación Históricamente informada y la organización del trabajo artístico

En este “supuesto” estado de ausencia de mecanismos reglamentados de coordinación en la toma de decisiones, y que de ninguna manera significa caos o desorden interno, cuando se trata de temas estrictamente musicales ligado a criterios de interpretación, la actitud grupal ciertamente es otra. Desde una perspectiva netamente artística los músicos consultados coinciden que conocer los rudimentos de la Interpretación Históricamente Informada puede influir positiva y considerablemente en el modo de organización artística que tiene el conjunto, favoreciendo sin duda, a tomar mejores decisiones artísticas.

a.- Favorece la búsqueda, organización y presentación del repertorio: Según podemos interpretar. Los criterios de búsqueda de material musical mejorarán dependiendo de la aproximación que se tenga con las convenciones académicas en torno a la música antigua. Del mismo modo, favorece la organización del repertorio en un programa y su forma de presentarlo frente a público tendrán una mas “aceptada” manera de ser.

“Influye mucho, porque es en base a ese trabajo en el cual se elige repertorio o se arma escénicamente lo que vamos hacer. Lo que se intenta siempre es no tocar algo por que sí. Queremos contextualizarlo, saber cómo se tocaba, por qué se hacía y para eso siempre hay un trabajo detrás...si no tuviéramos esta información la organización sería distinta porque podríamos ser, por ejemplo, solo un ensamble que se

dedicara a tocar esta música sin más o podrían dedicarse solamente a tocar o repetir repertorio del Calenda Maia o de otro grupo, casi como un cover del cover”.

“Es como (tener) un pensamiento igual, que todos piensen así... es como llegar a acuerdo de qué manera se va a tocar... con esto uno puede armar un repertorio, con esos criterios o cánones tu vas a tocar tantos estilos de sonata que tengan el mismo año, bajo el mismo tipo de interpretación y que se toque con esos mismos tipos de instrumentos... para armar un repertorio tu pones esos puntos antes de formar el concierto”.

b.- Criterios para abordar el ensamble e interpretación de las obras: Del mismo modo, la organización del trabajo artístico se verá directamente afectada según los criterios históricos que tengan los miembros del conjunto. Es así como, que de acuerdo a los conocimientos y a las posibilidades técnicas y estilísticas tanto instrumentales como vocales que posean sus integrantes será el modo de abordar el ensamble en conjunto y las intenciones interpretativas que tenga cada una de las obras que se seleccionen para el programa. En definitiva, estas cercanías con las pertinencias ideales de la música antigua determinarán, siempre de acuerdo a cada situación en particular, cuál será el modo de proceder en la organización de la actividad y que repercutirá finalmente en la práctica musical misma.

“Cuando uno tiene los conocimientos teóricos puedes tener como un hilo conductor, que a lo mejor no vas a lograr llegar allí, pero si vas a poder rodearlo, buscando de una forma... aquí hay cierto conocimiento donde yo quiero llegar a una forma de interpretación, que a lo mejor, no lo voy a lograr en

niños que no tienen técnica, entonces me acerca a lo que yo busco”.

“En realidad se puede decir que se hacía de tal o cual manera pero no tenemos más instrumentos, no hay más técnica vocal como para hacerlo. Porque el objetivo del grupo es tocar y cantar. Tratamos de hacerlo lo más real posible de acuerdo a nuestras condiciones no más”.

Objetivo 3: Identificar y describir las estrategias de gestión y difusión cultural que desarrollan los exponentes amateurs de música antigua en la escena local.

III.- Gestión Cultural:

El desarrollo de áreas como la de gestión cultural, representada por la realización de diversos planes, programas o proyectos que los conjuntos musicales pueden elaborar, responderá siempre según las habilidades de organización y administración interna que manifieste a lo largo de su trayectoria, obviamente, también a las posibilidades creativas que se autoimpongan, a la capacidad de descubrir las oportunidades existentes en el entorno y como es de esperar, a los recursos disponibles. En este contexto, la visión que tenga de sí misma una agrupación con fines creativos será determinante para su continuidad y trascendencia en el medio cultural. Es así como, en el ejercicio de autoevaluar el desempeño de estas agrupaciones en el ámbito de la gestión cultural, nos percatamos que, un elemento en común, es la ausencia de una planificación estratégica que contenga planes y programas concretos y de los cuales se desprendan diversos proyectos e iniciativas de mediano a largo plazo. No obstante, este aspecto no constituye impedimento para encontrarnos con modos particulares más o menos organizados y que los conjuntos usan para realizar proyectos al corto plazo, hacer circular y difundir lo que hacen y plantearse las formas de financiamiento, sin dar la impresión de estar ante una actividad artística improvisada o despreocupada.

1.- Planificación y ejecución de proyectos

En esta subcategoría expondremos algunos modos de planificación del trabajo artístico que las agrupaciones desarrollan, que pese a la precariedad en materias de gestión cultural y a todas las dificultades imaginables, aún así cuentan con la

capacidad de ejecución de iniciativas culturales por básicas que parezcan. Por otro lado, se analizan respuestas en torno a la autoevaluación que los mismos músicos hacen de su desempeño en el área.

1.1.- Modos de la planificación de la actividad artística

Cada agrupación actúa siempre de manera independiente y sus actividades estarán sometidas a particulares formas de acciones. Sin embargo, encontramos algunos rasgos que podemos presentar probablemente como las principales modalidades de planificación y ejecución de proyectos:

a.- Producción de eventos esporádicos: Son iniciativas puntuales, que sin mayores experiencias en la elaboración de proyectos culturales, permiten a los conjuntos concretar acciones significativas en torno a la música antigua. Esta producción de actividades acotadas responde a iniciativas inmediatas, de corto plazo y con marcada orientación a la producción de eventos más que a la generación de un hábito cultural permanente. No obstante, representan una efectiva realización de apuestas artísticas para el entorno próximo de las agrupaciones y que no dependen del grado de profesionalización del equipo que las lleva a cabo, sino que exclusivamente son fruto del entusiasmo de los propios músicos por “hacer cosas”:

“Nuestros proyectos han sido dejar un registro, una grabación de un CD. La idea es dejar plasmada la música que los muchachos hicieron. Otros proyectos han sido las presentaciones que nosotros realizamos en el colegio mismo y en otros lugares que hemos organizado muestras. Hay cosas planificadas y otras se arreglan en el camino, no tengo una forma de planificación de proyecto de cosas que se van a

hacer. Se van dando las oportunidades que voy teniendo en el tiempo, se tienen que ir dando las instancias”.

“Surge la idea, luego buscar el lugar. Conseguirse el local y luego la difusión, pero lo que nunca hemos hecho, por ejemplo: “vamos a hacer este programa, este concierto, con este repertorio”. Siempre a través de los nueve años que llevamos, los conciertos se han hecho con el repertorio que venimos tocando, nunca se ha preparado el repertorio para un concierto específico. También se grabó un demo, costó harto organizarse para grabarlo pero quedó bastante bien”.

b.- Tendencia a crear referentes propios: Independiente de los conflictos organizacionales que los grupos puedan manifestar tanto en la entrevista como en las observaciones, y de la escasa experiencia en la elaboración de proyectos formales, es posible encontrar, a pesar de aquello, en el ejercicio de la Gestión Cultural, una actividad creciente que comienza a manifestarse paulatinamente al interior de la escena amateur de música antigua en Chile, que podría considerarse como la génesis de un modelo de planificación desde el cual las agrupaciones musicales comienzan a proyectar un trabajo artístico de mayor alcance, distinguiéndose así del modelo anterior que se desarrolla mediante la realización del simple concierto esporádico, por ejemplo. Si bien es cierto, algunas son actividades de índole interno que involucran sólo a las agrupaciones que las organizan, otras tienden a convocar a otros conjuntos prometiendo de alguna manera convertirse en los nuevos referentes culturales permanentes para el circuito amateur de música antigua.

“Hemos hecho conciertos de música sacra en Semana Santa en varias iglesias. En la Catedral ya nos conocían el año

pasado y nos pidieron que volviéramos a cantar para navidad. Lo último que hemos hecho fue el Ciclo de Conciertos de Navidad en varias iglesias”.

“Una de las cosas fijas que yo tengo en el año es hacer un ciclo de conciertos en la Liga Chileno Alemana y en la Iglesia Luterana, desde que llegué a Santiago hace 5 años atrás, donde han participado diferentes músicos. Además, del Encuentro Independiente de Música Antigua que hace cuatro años estamos organizando.”

“Hicimos el Encuentro de Música Medieval en conjunto con la (Universidad) Alberto Hurtado en Julio del año pasado. Fue bonito compartir con más grupos, se genera como una cuestión rica, saber que hay más gente interesada en la música y es enriquecedor el contacto entre los grupos”

1.2.- Evaluación del desempeño en Gestión Cultural

Al autoevaluar el desempeño en el ámbito de la gestión cultural, las agrupaciones reconocen abiertamente el desconocimiento de las herramientas de Gestión Cultural que, traducido en acciones concretas, genera una de las grandes debilidades al interior del grupo impidiéndoles en ocasiones poder sostener de manera permanente la elaboración y ejecución de proyectos culturales.

a.- Desconocimiento de las herramientas de Gestión Cultural: A pesar de los logros y concreciones de actividades eventuales específicas, mediante una perseverante metodología basada principalmente en el ensayo y error, los entrevistados reconocen tener desconocimiento de las herramientas de gestión cultural, evaluando deficientemente sus desempeños respecto al tema

constituyendo su principal debilidad. La falta de una mayor visión estratégica que esta condición genera dificulta el desarrollo organizacional de las agrupaciones, impidiendo, de este modo, garantizar iniciativas culturales permanentes en el tiempo.

“Yo no tengo conocimiento de cómo hacer proyectos, son experiencias que uno va viviendo, que va buscando. Mi formación es de profesor no de gestor cultural. Esas cosas requieren tiempo y el colegio requiere mucho trabajo, los profesores trabajamos mínimo 40 horas y son 40 horas en el aula. No hay tiempo para planificar”.

“No sé muy bien cómo se hacen (los proyectos), porque falta más visión. Pero, por lo que ya se hace, lo evaluó positivamente, porque ya existe, es algo positivo.”

“Yo creo que ahí estamos muy débiles, el año pasado nos enteramos que habían fondos concursables de la municipalidad y entre una y otra cosa se nos fue pasando el tiempo entonces como que nos fuimos quedando atrás”.

De acuerdo a lo anterior, creemos que el presente artístico de las agrupaciones musicales amateurs se construye improvisadamente según el caminar del día a día y no en la planificación de acciones culturales concretas mediante las cuales puedan proyectarse musicalmente más allá del simple concierto esporádico. Si bien es cierto, la falta de experiencia en materia de gestión cultural imposibilita la planificación a largo plazo, ésta no ha sido impedimento para generar espacios que comienzan a convertirse en referentes para el medio local representada por la creación de Festivales y Encuentros organizados por conjuntos específicos y que son, sin duda, una excepción a la regla. Sin embargo, la falta de dominio en

materias de Gestión Cultural finalmente convierten esta baja concreción de iniciativas producto de los deficientes niveles de compromiso, el escaso financiamiento y las frecuentes indecisiones al interior de los conjuntos, en una serie de proyectos trancos e inconclusos que nunca han visto la luz, siendo en gran medida proyectos personales de los directores que desean proyectarlos a través del conjunto.

“Hay dos proyectos bien concretos. Uno, tener un equipamiento básico de instrumentos antiguos que vayan más allá del rabel y ojalá sean propios, para eso pensamos o intentar postular a algún fondo concursable. El segundo objetivo bien concreto, poder montar un espectáculo más redondo que conjugue muy bien lo escénico con lo musical. Está la intención de elaborar programas que combinen algo más pedagógico y que pudieran venderse como show, como presentaciones artísticas a colegios, universidades o municipalidades”.

“He estado pensando en salir a regiones y hacer grabaciones. Debo ver dónde se puede hacer una grabación, cuáles son los costos y si se puede presentar a través de un proyecto. También, no tan a largo plazo me gustaría hacer ciclos en el sur de Chile, como yo soy del sur, volver al sur y hacer un ciclo en Valdivia, Osorno, Puerto Varas, Frutillar”

“No te sabría decir, o sea te podría decir qué proyecto tengo yo, tratar de tocar más seguido y de hacer un concierto pero preparar el repertorio para ese concierto. La idea es poder tocar obras de algún códice o manuscrito específico, ese es como mi anhelo”.

“Una idea mía, quiero hacer una parte del Gentilhombre de Lully. El año pasado hicimos una votación de qué haríamos con relación a la música antigua, era hacer el Quijote, o algo relacionado con Cristóbal Colón o con San Ignacio que iban a ser los cuatrocientos años de su muerte o algo así, eran esas tres cosas y votamos por el Quijote, ojalá este año lo tengamos”

2.- Circulación y difusión.

Consultados por las estrategias utilizadas en la circulación de las propuestas artísticas y sobre los modos de difusión para el medio local, los principales recursos coinciden con las estrategias habituales para el mundo musical emergente:

a.- Difusión de audio y video en Redes Sociales en internet: Sin una mayor estrategia o plan de difusión ni recursos asociados a esta área, los principales medios que los grupos amateurs utilizan para difundir actividades de organización propia e incluso iniciativas externas, donde tengan algún tipo de participación, son las diversas redes sociales en internet que ofrecen múltiples posibilidades y puertas de acceso a un público masivo, a distancia y sobre todo, gratuitas. En ellas comparten audio de grabaciones domésticas del repertorio que ejecutan y ante la posibilidad de mayores recursos, graban un ensayo en un estudio de grabación lo suficientemente económico y accesible. En relación con lo visual, “cuelgan” sus webflyer o volantes virtuales de conciertos. Además, resulta muy atractivo para los músicos emergentes en general, que todos estos sitios de socialización online permitan la publicación de fotografía y videos, recurso muy bien aprovechado para difundir imágenes de ensayos y de presentaciones.

“Con el fin de difundirnos grabamos unos demos y los colgamos de internet, siempre ocupando las plataformas gratuitas y colgamos esos demos en un Soundcloud y nos hicimos una página de Facebook. Eso es lo concreto que hemos hecho. Un plan de difusión a través de redes , algo muy básico”

“Redes sociales y la difusión en los medios de internet, ha ayudado harto.”

“Internet y afiches impresos en lugares cercanos. No hay una estrategia de difusión desarrollada”

b.- Conciertos en espacios alternativos autogestionados: El modo más utilizado por todas las agrupaciones musicales, independiente de su género, es sin duda el concierto o la presentación en vivo. Esta acción permite hacer circular la propuesta musical entre el público interesado más allá de los ensayos y estudios privados. Sin embargo, la producción de conciertos propios conlleva en la mayoría de los casos la búsqueda de lugares adecuados para su realización, lo puede llegar a resultar ser una labor que demande un esfuerzo extra. No siempre hay recursos para arrendar teatros o salas de conciertos ni los contactos suficientes como para ser incorporados en la cartelera de alguna institución cultural de prestigio. Por tal razón, los grupos han tenido que adaptar sus requerimientos a nuevos espacios de circulación cultural que se abren en su entorno inmediato. En este sentido, las presentaciones suelen ser en espacios diversos desde un escenario al aire libre con amplificación, una capilla, una sala de clases, el salón de algún centro cultural, una biblioteca, una sala de museo o cualquier otro espacio no convencional para la música antigua.

“La manera que nosotros teníamos en un inicio y fueron como un par de años, tocábamos en muchas iglesias, tocábamos después de la misa los días sábado. Justo en esa época, habíamos grabado nuestro primer disco con 10 canciones y vendíamos el disco... esos eran nuestros primeros espacios para difundir nuestro trabajo y de ahí salían los eventos para matrimonios y cosas así.”

“Habitualmente en puras iglesias en realidad. También en la municipalidad de Providencia, que siempre o nos han llamado o nosotros les hemos pedido lugares y siempre nos han prestado”.



Imagen 13: Mira Gestorum. Concierto realizado en una pequeña sala de la Biblioteca Viva ubicada en Mall Plaza Tobalaba el 24 de mayo de 2014. Fuente: Álbum de fotos de la agrupación en Facebook.

c.- Invitaciones de terceros: Como ya hemos dicho en otras ocasiones, la frecuencia con que los músicos amateurs de música antigua realicen sus actividades propias dependerá del nivel de gestión, cohesión y organización que posea el grupo. No siempre resulta fácil producir sus propias actividades autogestionadas como parte de las actividades frecuentes de circulación y difusión, por lo que en ocasiones, la participación del grupo en iniciativas producidas por otros agentes viene a suplir la falta de gestión y capacidad para generar proyectos propios.

“Primero local, el colegio diversas actividades, luego pequeñas presentaciones interescolares. Como yo tengo tres talleres hago itinerancia entre estos colegios y se van mostrando lo que hicieron. Luego instancias de las universidades que hay para tocar. En invitaciones en general”

“Cuando se hace más conocido el movimiento amateur nos invitaron a los Encuentros de Música Antigua y también cuando se empieza a masificar esto de las ferias medievales también, hemos tocado en Valpo, en la Playa Ancha, en el Campus San Joaquín dos veces , en Concepción tres veces, en Valdivia fuimos a tocar una vez también, aquí en Santiago, en la Católica Campus Oriente también”

3.- Financiamiento

Pretender comprender la actividad amateur en torno a la música antigua como parte de la “industria cultural”, puede resultar ser un ejercicio desalentador. Por la naturaleza misma del amateur, resulta difícil que esta forma de participación cultural constituya o pueda ser considerada un “emprendimiento” que asegure ciertos márgenes de solvencia financiera. En cambio, es frecuente encontrarnos con músicos que, al conformar un colectivo artístico de características no profesionales, asuman, casi siempre, esta participación como una actividad que no persigue una finalidad lucrativa y remunerada. Por tanto, las estrategias para captar fondos y financiar las iniciativas culturales que emprenden como agrupaciones vocacionales e independientes dependerá de cuan dispuestos estén también de aportar con sus propios recursos económicos y de la colaboración que puedan obtener de terceras personas, de instituciones, de la empresa privada e incluso de recursos públicos provenientes desde el Estado.

a.- Autogestión o financiamiento con recursos propios: Muchas veces entendida también como Autofinanciamiento, no es otra cosa que una estrategia colaborativa que los colectivos artísticos independientes deben optar como modelo de organización y sustentabilidad. Esta modalidad de financiamiento, es la respuesta habitual que caracteriza a los grupos de personas reunidos en torno a un proyecto en común que sin ninguna red de apoyo formal se ven obligados a gestionar recursos para poder desarrollar las prácticas artísticas propias y los proyectos que de éstas surjan. El autofinanciamiento o el aporte personal en dinero es una dinámica que denota mayor compromiso con el grupo, donde todos asumen responsabilidad, con tal de asegurar un buen funcionamiento. Como beneficio directo de esta acción, se permiten tomar sus propias decisiones tanto en los procesos de creación como en los de circulación y difusión artística, sobre todo si los colaboradores externos escasean o sencillamente no existen..

“He tenido la suerte este año que la Liga (Chilena Alemana), ellos también han decidido financiar estos conciertos: entonces yo he podido convocar a músicos completamente profesionales que se dedican a esto y reciben un honorario. En la Iglesia ha sido a través de donaciones voluntarias, pero también he querido pagar a las personas y ha salido de mi bolsillo, pero la satisfacción es mayor que lo que he gastado, eso me impulsa a seguir haciendo más cosas. Uno lo hace porque le gusta mucho.”

“Cada uno invierte en transporte, cada uno llega por sus propios medios a los conciertos e invierte en vestuario. Hay instrumentos que ya tenían los integrantes, como el arpa, las flautas, la darbuka y la guitarra que yo me hice es una adaptación de una guitarra que tenía, invertí un poco de plata invertí más bien tiempo. Cada músico tiene sus propios

instrumentos, básicamente autogestión. Financiar el conjunto con conciertos pagados, han habido acciones pero se han caído por estas fallas estructurales internas organizacionales”

En el caso puntual de nuestro estudio, la práctica de autogestión se aprecia también en los diversos mecanismos usados por los conjuntos para financiar las actividades y proyectos que van no sólo desde aportes personales sino en la donación de bienes o pago por servicios que se reinvierten en el conjunto hasta la venta de un “producto” elaborado entre todos y que les permita cubrir en parte los gastos que la misma práctica musical genera.

“Se me paga la hora de clase, las dos horas que hago. Todo lo demás es iniciativa de uno. Mis talleres son bien particulares, la mayoría de los instrumentos son míos. En el caso del taller La frontera, el CD es una inversión propia, me compré ciertos elementos.”

“Absolutamente autogestionado, evento que hay, mitad para el grupo mitad para los integrantes y así se han ido comprando los instrumentos. Algo que ha sido de gran ayuda ha sido el grabar el disco, sacamos harto financiamiento de ahí, ropa también, instrumentos.”

“Siempre sale alguna actividad pagada y de ahí sacamos algunas cosas, por ejemplo, la última vez que compramos trajes de coro fue para una presentación en la Biblioteca Nacional, que esa fue bien pagada.”

b.- Fuentes externas de financiamiento: Al no contar con un plan de financiamiento muy elaborado debido a la falta de experiencia en el área, la captación de recursos de terceros es una alternativa que los conjuntos amateurs aún no exploran del todo. Si bien, no han desarrollado estrategias como el crowdfunding o micromecenazgo, la sponsorización, u otra forma de patrocinios públicos o privados, en las respuestas entregadas dejan entrever que no descartan la posibilidad y siempre son bienvenidos los aportes externos. En este sentido, y siempre acorde con el nivel de envergadura de las iniciativas que emprenden, el pago de cuotas o donaciones voluntarias anónimas también han servido como fuente de financiamiento de los proyectos.

“En uno de los talleres, el colegio puso el pago de una cuota y logramos un autofinanciamiento con los CD que fue una donación de una persona anónima.”

“Ahora estamos elaborando cartas de solicitud de financiamiento a la municipalidad y a una empresa con cartas patrocinadas por la Liga Alemana, yo creo que eso va a dar fruto en algún momento.”

c.- Inexperiencia de financiamiento a través de Fondos de Cultura. Como ya hemos mencionado anteriormente, la falta de capacitación y experiencia en gestión cultural repercute en el buen desempeño organizacional de los conjuntos afectando directamente temas como la formulación y ejecución de proyectos culturales.

“Sí, se ha pensado pero no se ha hecho. Por las debilidades de gestión que te decía antes y ha faltado como voluntad de

algunos integrantes. Como te decía, yo soy súper malo para eso, nunca me he ganado un proyecto, nunca he postulado”.

Las consecuencias por los malos resultados en diversas postulaciones se traduce en una profunda sensación de frustración que llevan finalmente a tener ciertas indecisiones respecto si se considera esta estrategia como una fuente de financiamiento viable.

“Nos ha ido mal. Como dos o tres veces hemos tratado de optar a financiamiento de tipo estatal, nunca nos ha resultado, es que quita mucho tiempo. Hice uno acá de la municipalidad, recuerdo estar haciéndolo en invierno con frío y juntando papeles, juntando cosas, y todo y después no resultó. Lo veo también en la Pintana y era muy poca plata, eran 200 mil pesos, que lo daba algo que también era del gobierno y estuvimos trabajando hartos y al final no resultó. Entonces, uno como que se desilusiona, mucho trabajo ¿y si no resulta?.. claro, uno adquiere la experiencia, pero ya la tuve dos veces y no resultó”

“Lo conversamos cuando salió la convocatoria del Fondo de la Música pero nos dimos cuenta que no correspondíamos a ningún ítem de financiamiento, entonces no teníamos cómo postular por el tipo de música que hacíamos y porque no pertenecíamos a ninguna institución”

Objetivo 4: Identificar y describir las principales implicancias que tienen las acciones asociativas y de participación desarrolladas por los músicos amateurs en el panorama actual de música antigua en el país.

IV.- Asociatividad:

Entenderemos por asociatividad al proceso de participación y encuentro que se produce por la interacción entre personas y organizaciones que voluntariamente se reúnen en torno a objetivos comunes y cuyo propósito es realizar acciones en conjunto. En este sentido, para saber con quiénes y cómo se relacionan con el resto de los agentes que potencialmente participan del mundo de la música antigua a nivel amateur es fundamental determinar cómo se ven en relación a sí mismos y con el resto de actores.

Si bien existe un distanciamiento del circuito oficial y cierto aislamiento en relación de sus pares amateurs, aun así es posible encontrarnos con prácticas asociativas que vinculan a los conjuntos con otras agrupaciones y con personas relacionadas con el área de la música antigua, por ejemplo, luthieres, músicos profesionales y profesores de música aficionados al género, además de establecer contacto con alguna que otra institución, principalmente iglesias, municipalidades, asociaciones de recreación histórica, colegios y universidades.

1.- Construcción identitaria

Los datos obtenidos permiten la construcción de una imagen general sobre el grado de pertenencia e identificación que los músicos amateurs tienen hacia el movimiento de música antigua chileno en su totalidad. Se distinguen aquellos que por varias razones no se consideran parte aun y otros que necesitan el

reconocimiento y validación constante que reafirme su pertenencia. Curiosamente, se tiene la percepción de no sentirse discriminados del circuito debido a esta opción de distanciamiento, característica que forma parte de esta construcción de identidad del músico amateur. Por otro lado, el grado de comprensión que se tiene en relación al aporte concreto en el proceso de democratización de la práctica de música antigua y del cual han sido parte últimamente, paulatinamente comienza a “ser un tema” al interior de los conjuntos consultados.

1.1.- Identificación con el movimiento local de música antigua

En este punto, nos interesamos por saber no tan solo qué tipo de relación se establece con el resto de los actores involucrados en el mundo de la música antigua, principalmente con aquellos músicos del circuito oficial chileno, sino que además, es importante identificar cómo el movimiento amateur construye su propia identidad a partir de estos vínculos con los exponentes profesionales. Dos, son las conductas que notoriamente desprendemos de aquello. En primer término, existe un distanciamiento del circuito oficial y casi contradictoriamente, como en segundo lugar, se espera el reconocimiento y validación de este mundo del cual se supone se pretende estar aislado.

a.- Distanciamiento del circuito oficial: A pesar de mantener ensayos periódicos y un calendario de presentaciones no menor para artistas amateurs, a simple vista pareciera que se prefiere mantener distanciamiento del mundo profesional con tal de involucrarse lo menos posible con este medio, probablemente por temor al rechazo y de no “estar a la altura”. La condición de aficionados enfrentada a exponentes profesionales, es lo suficientemente fuerte como para poner dudar la pertenencia al movimiento chileno de música antigua.

“Me gustaría considerarme, pero yo encuentro que son palabras mayores. No sé, yo veo al grupo muy amateur

entonces no sé, aunque cantemos y tengamos presentaciones periódicas yo encuentro que le falta para creerse el cuento”.

Efectivamente, apreciamos un dejo de inferioridad ante el circuito profesional, producto de las inseguridades propias que siente el artista no validado por la academia, lo que sumado a la falta de trayectoria y a una carente experiencia artística en medios más exigentes lo ubica en una situación de desventaja. Por lo que inmediatamente anula cualquier posibilidad de considerarse a sí mismos como uno más entre los cultores nacionales de música antigua, siguiendo de esta manera su propio camino, paralelo pero independiente. Siempre tomando distancia de lo que sucede en el circuito oficial:

“Del movimiento amateur de música antigua, sí, yo creo que sí somos parte, es algo que nadie nos va a poder quitar”.

“No conocemos muchos grupos, no estamos en contacto permanente con los conjuntos de música antigua actuales. Puede ser que lo medieval esté un poco de moda y que nosotros aparezcamos ahí, pero no nos sentimos parte de la música antigua todavía, ni parte de un movimiento emergente tampoco”.

b.- Necesidad de reconocimiento y validación: Si consideramos el punto anterior, esta opción de distanciamiento hacia la escena profesional se contrapone con una búsqueda implícita de reconocimiento que de alguna manera valide el quehacer artístico realizado. Por lo cual, sentirse parte del movimiento chileno dependerá mayormente del grado de aceptación y validación con la que cuenten desde el ámbito profesional, antes de eso es casi imposible pretender lo contrario.

“Parte yo creo que soy, yo creo que sí somos parte de él, pero la cosa es cómo uno puede ser reconocido, que haya algo que diga si nosotros somos de esto, pero inherentemente sí.”

“Sí, completamente. Porque hago música antigua. Porque hay otras personas que me han considerado dentro de su grupo también, o sea porque otros pares, que son músicos muy destacados sienten que también soy parte de este movimiento, así me lo han hecho sentir”

1.2.- Identificación con el ámbito amateur

Definirse como amateur acrecienta las diferencias con el mundo profesional y pone en evidencia que esta distinción es principalmente por cuestiones de formación académica, dependencia laboral y por ende, del financiamiento detrás de la práctica musical. En ningún caso esta distinción hace referencia en el acto social, colectivo y participativo de hacer música, tampoco en la dedicación y pasión que eso conlleva o en la capacidad para generar bienes culturales mediante la práctica de alguna disciplina artística, aspectos que finalmente son el motor para una persona que se dedica a la música independiente de su formación y formas de sustento. Es así entonces, como orgullosamente reconocen su condición de amateur comprendiendo todas sus limitaciones y las principales diferencias con el mundo profesional. Actitud madura que les ha permitido ir lentamente dimensionando el real aporte en la democratización de la práctica de música antigua en el país, proceso del cual son protagonistas. A continuación mencionaremos algunas características generales que les identifican como músicos amateurs.

a.- Comprensión cabal de la condición de amateur: El intérprete amateur de música antigua ve en la escena conformada por los exponentes profesionales un mundo inalcanzable difícil de compartir en igualdad de condiciones. No solo se resigna al hecho de no estar a la altura artística sino que comprende cabalmente los límites que lo distancian y los aspectos que los diferencian.

“Por lo general los profesionales de la música antigua de alguna manera desde la academia están validados como músicos antiguos, en el estudio y con el respaldo institucional. El conjunto amateur no está el financiamiento, no tiene la especialización propiamente tal en música antigua, dada desde la academia, quienes dicen lo que es música antigua. Bueno, y al estar validados se transforman en actores permanentes de los circuitos de música antigua.”

“Un músico profesional es alguien que recibe una remuneración, eso digamos como un tipo contrato, o sea es parte de su jornada laboral el tocar música antigua y un músico amateur es alguien que tiene los conocimientos pero no recibe una remuneración constante. La distinción está en la remuneración y la dedicación exclusiva a la música”

Los músicos amateurs admiten la naturaleza de su motivación al hacer música antigua, y que a pesar de todas las ausencias de elementos legitimadores continúan con su vocación artística a como dé lugar. Por tanto, asumen la condición de amateur y no existe en ellos la pretensión de ser considerados profesionales, cuando reconocen muy bien que no lo son, por ejemplo.

“Un músico profesional se dedica completamente a hacer música. Yo no me dedico completamente, además tengo otro

trabajo nada que ver con música. El músico profesional vive, o sea paga sus cuentas, va al supermercado porque le pagan o está bajo una universidad. La universidad le paga el sueldo y él se dedica solo a hacer la música y representa a la universidad. El amateur no siempre come de la música, como que lo hace por gusto, si le pagan o no.”

“Los amateurs siempre estamos como, no quiero menospreciarlo, pero como estamos un poquito más eh, mmm. Uno no se puede dedicar un 100% a lo que quiere hacer, entonces no le sale fácil o no logra lo que quiere lograr, en sonido, en técnica, en programa, por tiempo. Esas cosas son las que van tirando para atrás, pero si tú me dices ¿ustedes hacen música antigua? yo te digo, sí, no a un nivel espectacular, pero la hacemos.”

b.- La percepción de no ser discriminados: La sensación de sentirse discriminado en un ambiente tan excluyente como lo es la práctica de música antigua no es una situación que desconozcamos pero que no está del todo clara, pero sí sabemos que es algo latente que cualquiera en la condición de músico amateur pudiese tener.

“El ambiente chileno es muy cerrado, de un círculo muy pequeño, de muy pocas personas, un mini círculo que se hace de una forma profesional y muy cuadrado de ciertas cosas, entonces todo lo que un conjunto amateur y más encima, menos que amateur, escolar, no es el reflejo de como a uno le enseñaron, de cómo se interpreta algo, la forma técnica o de

interpretación. Claro, se mira en menos, porque no tiene toda esa forma de lo teórico.”

Pero si atendemos a este espíritu, al que podemos denominar “orgullosamente amateur”, podríamos inferir que no existe en ellos, curiosamente, la sensación de discriminación por parte del movimiento profesional. El acto de construir un circuito propio de acuerdo a sus propias realidades, preferentemente constituido por otros intérpretes de similares características y por un público no especializado y relativamente nuevo, facilita la percepción de la no discriminación de ningún modo aparente. En este sentido, la etiqueta *amateur* o *emergente* se convierte en el blindaje cultural necesario para desarrollar una actividad tranquila y honestamente, sin la presión de cumplir con los estándares de calidad que impone la academia y el mercado.

“Como chilenos somos muy discriminadores ya, cosas como ¿con quién estudiaste? ¿qué tipo de flauta tienes? Yo creo que desde ahí parte la discriminación. No me siento así, por que quizás como tuve profesores pilares, profesores formadores de este movimiento entré en un círculo rápido.”

“No sé si discriminado, pero si una de las integrantes que es cantante, cuando estaba en el conservatorio nos comentaba que sus compañeros no la miraban en menos a ella, pero si miraban en menos el estilo”

c.- Dimensión del real aporte en la democratización de la música antigua: Ser amateur en la música antigua en Chile, en palabras simples, es reconocer que no se es parte de una elite musical y que todo trabajo artístico que se realice bajo el rótulo de *amateur* será un importantísimo aporte en el proceso de democratización

de su práctica aunque no exento de críticas y dificultades. Como hemos dicho en reiteradas ocasiones la música antigua al institucionalizarse alcanza grado de profesional sosteniéndose por largo tiempo como una práctica exclusiva y excluyente que difícilmente incorpora entre sus filas a músicos que no estuvieran mínimamente preparados, distanciándose de la pasión diletante de los pioneros del movimiento en el país. Afortunadamente, desde un tiempo a la fecha por varios factores ya mencionados con anterioridad, se han comenzado abrir puertas de entrada tanto para nuevos públicos como para nuevos intérpretes a pesar de la falta de experiencia y precariedades musicales .

“Sí, creo que sí. En el sentido de abrir a más persona que conozcan la música antigua, que conozcan este quehacer que se escapa, como que se arrancó de la universidad o de ciertos sectores y que bajó como al pueblo y se comenzó a expandir.”

¿Tú te refieres a que todo el mundo puede hacer música antigua?, efectivamente, todo el mundo lo puede hacer y si estamos bien ortodoxos, como que en la época cualquier persona también lo podía hacer. Yo creo que sí, porque lo ha llevado a otro público, a publico menos entendido y también hemos tratado de cantar cosas que no se cantan mucho en Chile”

Del mismo modo que comprenden lo que significa la condición de músicos amateurs comprenden que su participación es protagónica en el proceso democratizador de una práctica cultural antes destinada a un segmento restringido de la sociedad chilena. Podemos interpretar sí, que son conscientes de la situación de apertura cultural pero no alcanzan a dimensionar el real significado de sus aportes en este proceso.

“Generalmente la música antigua siempre está muy relacionada con la gente que estudia instrumentos antiguos o estudia interpretación en esta música, entonces desde ese punto de vista, fue hasta hace un tiempo tal vez algo muy elitista, entonces que estudiantes de pedagogía se larguen a hacer este tipo de música, así, sin más cosas que herramientas que la intuición y la información que se puede adquirir desde profesores que estén vinculados a la música antigua y a la información que uno pueda acceder en centro de estudios, en biblioteca o en internet, creo que es sentido es un paso a que la música antigua no sea algo tan elitista.”

“Ha sido elite mucho tiempo, porque ha sido reservada para un tipo de persona o con cierta característica. En el sur yo no sabía que esto era un movimiento hasta que llegué a Santiago, en el sur ciertas personas llegaron con instrumentos antiguos y hacían música pero no era cerrada. En cambio, en Santiago la gente es cerrada... aquí la gente te estigmatiza porque eres de una comuna o de otra, es tan extraño... y eso en la música antigua se nota mucho ¿por qué han colocado paredes donde no las hay? El mundo no es un huevo, hay mucha gente que toca fuera de ese círculo”

2.- Vinculación con el medio y el público

Pese a la escasa difusión que los conjuntos amateurs alcanzan en el medio local en comparación a otras expresiones musicales, es nuestro interés conocer la percepción que los músicos tienen sobre el trabajo artístico producido, su contribución y el alcance que este tiene más allá del círculo de personas cercanas.

Si bien se cuenta con una buena acogida por parte de un público próximo a los músicos no se cuenta con una información cabal sobre su presencia en el medio en general. Por lo cual, y de acuerdo a las posibilidades propias de cada conjunto, se elaboran precarias estrategias de retroalimentación que dan un esbozo del nivel de impacto que la propuesta musical tiene en la comunidad en general obteniendo de este modo datos que los conjuntos interpretan como positivos:

a.- Audiencia acotada e identificable: La repercusión del trabajo artístico realizado por los conjuntos amateurs de música antigua en el medio cultural chileno contempla la participación de una audiencia acotada fácilmente identificable cuya trascendencia ha sido más de lo esperado, a pesar de la escasa difusión y casi nula cobertura de los medios de comunicación formal. Su audiencia, mayoritariamente se centra en el círculo cercano a los músicos, constituido de amigos, compañeros de trabajo y familiares, donde siempre resulta novedosa la aparición de personas externas que les inviten a participar con alguna intervención musical en actividades culturales.

“He tenido muchas satisfacciones, muchas felicitaciones, pero no sé si eso ha tenido alguna implicancia en el medio..eso no lo sé, es más local, hay cierta gente que ha conocido el resultado de los talleres, y hemos recibido invitaciones, felicitaciones o cosas de ese tipo, pero son cosas locales”

“Pese al poco tiempo que llevamos y a todos los problemas y carencias materiales hemos logrado un grado de reconocimiento en los lugares o en el público que escucha o que busca cosas relacionadas con lo medieval o con la música medieval. Hemos logrado un reconocimiento mayor a lo esperado o hemos tenido más repercusión en términos de proporción al trabajo realizado porque solo hemos acudido a

invitaciones a tocar y es ahí donde hemos logrado un reconocimiento alto por lo hecho”.

“en los últimos conciertos que hemos dado, independientemente del tamaño del recinto se ha llenado...yo creo que tenemos un nombre en este pequeño mundillo de lo antiguo y lo medieval. Eso lo he visto traducido en el Facebook del grupo, que siempre preguntan que cuándo tocan, tengo su disco, los vi en una iglesia, en una feria, en fin. Nos conoce gente que nosotros no conocemos y eso ha sido bonito”

“Yo creo que el que nos inviten, que nos llamen de parte de personas que no teníamos idea que nos conocían me dice que la gente nos escucha y que por algo nos tienen un respeto, pero en realidad mucha difusión no hemos hecho entonces, esos datos no sé de donde salen en realidad”.

b.- Difusión y rol educativo: Independientemente de las repercusiones que el trabajo musical tenga en la comunidad sienten que las mayores contribuciones que han hecho, en lo que va de sus trayectorias, tiene que ver principalmente con la difusión del repertorio antiguo en nuevos públicos sumado al aporte educativo que ello conlleva.

“La contribución ha sido el despertar este tipo de música, que en Chile ha estado súper poco difundida y hemos contribuido con un granito de arena a dar a conocer este tipo de música. Si bien es cierto, es un poco ajena a la cultura latinoamericana, hemos contribuido dando a conocer un poco esta música. Ese ha sido nuestro aporte.”

“El hacer el EIMA (Encuentro independiente de Música Antigua) ha sido un impacto porque da cabida a otros grupos que no tenían lugar en otros encuentros, por ejemplo. Entonces en ellos, si es un impacto porque tu le das el espacio para que ellos puedan expresar su actividad musical. Además, los conciertos que logramos hacer, hay gente que me ha dicho: yo no sabía que la flauta se podía tocar tanto o no sabía que la flauta dulce era un instrumento de concierto o no sabían de la viola da gamba, siempre pensaron que era un violoncelo. Se ha cumplido un rol educativo, eso ha sorprendido un poco”



Imagen 14: Coro Amicus. Concierto de Navidad ofrecido para funcionarios y público en general, realizado en el Hall del Ministerio de Justicia. Diciembre 2014. Fuente: Álbum de fotos de la agrupación en Facebook.

c.- Retroalimentación: A falta de instancias formales y mecanismos objetivos, que permitan hacer una medición sobre la opinión y percepción de las personas en relación al trabajo artístico de los conjuntos, cada agrupación asume desde sus posibilidades, diversas estrategias que favorezcan la retroalimentación con el público. En este sentido, por ejemplo, importante es el número de asistentes a los conciertos como el grado de participación de la audiencia, la intensidad del aplauso, si se observan nuevas personas en el público o cuántos demos se vendieron.

“Tengo diferentes sensaciones, hay instantes que son increíbles como responde el público, es increíble las

sensaciones que puedes lograr. Cuando uno hace el encuentro en el colegio, claro uno tiene su público, pero cuando uno sale del colegio hay otro tipo de público y la recepción ha sido bastante buena.”

Todo se interpretará de acuerdo a las circunstancias y contextos en que se vayan dando. Las expresiones de apoyo y felicitaciones reforzarán positivamente lo realizado dejando esa necesaria sensación de satisfacción. Las sugerencias e incluso críticas se transformarán en el principio básico en la toma de decisiones, cambios en el comportamiento y organización interna del grupo.

“No tenemos ninguna estrategia de percepción elaborada antes de una presentación o para testear después de una presentación, solamente recibimos opiniones a pulso en el momento después de ocurrido una presentación y unos cuantos comentarios post presentación en internet , pero no, nada más. Los comentarios negativos y positivos los hemos comentado, tratando siempre de aplicar al tiro la corrección o el fortalecimiento de lo que se criticó en función de mejorar la música o lo que hacemos”.

Sin embargo, el contacto directo luego de terminadas las presentaciones o el uso de espacios virtuales en donde pueden interactuar con sus seguidores respondiendo a cada uno de los comentarios dejados es la práctica de retroalimentación más usado.

“Con el público, es bien como del comentario de las personas que fueron al concierto o con la gente que se te acerca. Por ejemplo, sería bueno establecer una encuesta, entregarle el programa a la persona y además una encuesta. Yo creo que

eso sería más como medible, quizás así tendría más información de lo que perciben las personas.”

“Cuando tocamos en conciertos en vivo, se acerca gente no solamente a felicitar si no que a preguntar por los instrumentos, si hay harta retroalimentación”

“Solo Facebook, de repente ponemos alguna cosita de la presentación y ponen los comentarios. Siempre después de una presentación salimos a agradecer y la gente conversa con nosotros”

3.- Redes y trabajo colaborativo

A más de treinta años de la desaparición de la Sociedad Chilena de Música Antigua, colectivo artístico que logró reunir a varios músicos y conjuntos mientras se mantuvo vigente hasta comienzos de los ochenta, aún se mantiene el vacío ante la ausencia de una entidad de hecho o legalmente constituida que sea representativa y que contribuya al desarrollo de la música antigua en el ámbito profesional en Chile. Este dato no es menor, si consideramos que en el mundo amateur tampoco se ha favorecido, mediante la creación de un grupo organizado de personas, la asociatividad entre los músicos. En este sentido, se genera el ambiente propicio para reforzar algunas limitaciones en los conjuntos que finalmente impiden relacionarse en redes colaborativas, generar actividades, intercambios artísticos, compartir buenas prácticas, conocimientos, partituras y repertorios, entre otros temas de interés común. Asimismo, ante la eventualidad de gestionar proyectos culturales que demandan mayor participación, éstos quedan restringidos a la capacidad organizacional de cada grupo en particular de manera independiente. Este comportamiento nos hace pensar que aún queda mucho por hacer ante el desafío que significa revertir la falta de iniciativa para

crear redes colaborativas, representado aquí, por el escaso contacto que se tiene con músicos profesionales, la baja interacción entre pares y la acción solitaria e independiente que mantienen los conjuntos.

a.- Escaso contacto con músicos profesionales: Como ya hemos comentado, los conjuntos amateurs organizan el trabajo artístico de manera independiente a los circuitos oficiales libres de la amenaza latente de cierta discriminación que podríamos suponer fácilmente. Esta automarginación de la escena profesional, incluye también el distanciamiento con sus protagonistas. Si bien, en algún momento existe el contacto con músicos profesionales, producto de clases particulares, talleres u otro tipo de situaciones específicas, por lo general, no tienen ninguna otra relación con ellos. Por tanto, mayoritariamente existe nula retroalimentación y ausencia total de vínculos de colaboración artística entre ambos mundos.

“He tenido varios contactos con el quehacer profesional de música antigua, como los formadores que tuve, músicos que uno logra tener cierto acercamiento por lo musical, de presentaciones, conciertos, donde uno ha tenido cierta retroalimentación, cursos que he logrado hacer de música antigua, pero en este momento en sí, he tenido muy poca relación, como que hace tiempo atrás tuve un contacto más de retroalimentación con el mundo profesional.”

“Ninguna, es que sabes que, aquí en Chile, la música antigua, lo que me he dado cuenta, es del barroco para adelante o el renacimiento tardío, la música medieval es un terreno árido acá en Chile, estamos entre lo popular y lo docto entre comillas, como que la música medieval no tiene mucha cabida

por ese lado, en el ámbito académico, por eso no tengo mucha relación con músicos antiguos de Chile.”

“Bien poco en realidad. Lo que yo mas hago es ir a escuchar música”

b.- Ausencia de instancias asociativas formales: Notoria es la ausencia de instancias colaborativas que reúnan a músicos y conjuntos en torno a la música antigua. Si en el ámbito profesional los ánimos por reorganizar la desaparecida Sociedad Chilena de Música Antigua han sido nulos en los últimos años, no podemos más que imaginarnos lo difícil que puede ser para el mundo amateur fundar una asociación que logre reunir en un colectivo la diversidad de agrupaciones aficionadas existentes en Chile. Por otra parte, los espacios de interacción que propicien el contacto de aficionados más allá de compartir esporádicamente escenario en algún Encuentro o Festival son pocos, lo que dificulta aún más la creación de espacios asociativos entre conjuntos. Por tanto, la tendencia es a desarrollar trayectorias solitarias con cierto distanciamiento de otras agrupaciones.

“Tengo contacto con otro profesor, pero de música antigua muy poco. Uno conoce pero no hay relación salvo cuando nos vemos en el FEMMA”

“Hemos tenido contacto. Nos han invitado a tocar pero no se han establecido vínculos permanentes de hacer cosas juntos o intercambio de información o intercambio de repertorio o datos de cosas, en mi caso es como un grado de desconocimiento del circuito.”

“No los conozco a todos, pero por lo menos con los músicos que participan en otro conjunto o alguna vez tocamos juntos. Eso, como una red muy pequeña, no familiar ni de amigos tampoco, en algún momento nos conocimos y tocamos en una tarde, no sé.”

c.- Autónomos e independientes: Como hemos visto anteriormente, los músicos amateurs mantienen escaso contacto con músicos profesionales y sólo en contadas ocasiones interactúan con sus pares aficionados. Del mismo modo, se aprecia una debilidad en la formación de redes de colaboración con organizaciones artísticas, sociales y culturales que permitan la realización de actividades en común. Esta falta de trabajo colaborativo en el quehacer conjunto con otras organizaciones se debe a diversas razones. No siempre se debe a falta de interés o de gestión, sino que en ocasiones radica en la ausencia de garantías que favorezcan el óptimo desempeño debido de malas experiencias. Esta condición lleva a los conjuntos a funcionar peligrosamente aislados y autónomos, con el riesgo artístico que conlleva ser independientes del resto del circuito.

“Recibimos muchas invitaciones de colegios para tocar en las graduaciones, a mí no me gusta porque es tan rápido, subir y bajar todo tan rápido, a los niños les gusta, a mí no. Porque pienso otra vez en el FEMMA que da las condiciones para escuchar, no llegar a un lugar abierto con un solo micrófono. Cuando se logra hacer una conexión con otra institución espero que se cumplan unas mininas condiciones.”

“Como colaboración nula o muy poca, pero que podría ser fabulosamente provechosa. Si convocamos a los demás grupos para hacer algo, yo creo que se da súper fácil, pero si

podemos ponerle un nombre yo creo que es por “dejación” que no se hace”.

“En realidad ninguna. Excepto con algunas iglesias y un contacto que tengo en la municipalidad de Providencia que nos presta sala cuando, o sea tenemos dispuesta la sala para cuando queramos.”

VIII.- CONCLUSIONES

La historia del movimiento chileno de música antigua desde sus pioneros aficionados, pasando por su institucionalización y posterior profesionalización hasta los primeros años del nuevo siglo ha sido lo suficientemente reseñada y documentada. Asimismo, disponemos de varios estudios musicológicos de carácter historiográficos que abordan la práctica musical de época principalmente del periodo colonial. Sin embargo, no tenemos estudios que den cuenta sobre el panorama actual que incluya los modos de organización artística tanto de las agrupaciones profesionales como del mundo amateur. Por tanto, este estudio cuyo punto central es el panorama no profesional en Chile viene a suplir esta ausencia. No obstante, es necesaria una investigación futura acerca de la organización del trabajo artístico y modelos de gestión cultural aplicados por las agrupaciones profesionales existentes en el país, con el fin de obtener un panorama completo de la escena en Chile.

La presente investigación plantea como base el ocultamiento tácito de las experiencias de participación activa presente en los escenarios alternativos de la música antigua en Chile cuya principal problemática tiene su origen en la distinción entre las particularidades propias del ámbito profesional con las que caracterizan a la experiencia amateur y que repercute directamente en la no documentación, caracterización y en la falta de reconocimiento del creciente número de cultores aficionados de música antigua. El estudio de ninguna manera tuvo como meta la rivalización entre las prácticas artísticas amateurs con las profesionales. En cambio, se pretendió una investigación cualitativa de alcance descriptivo, cuyos datos permitieron elaborar una caracterización general del panorama amateur actual, centrándonos exclusivamente en aspectos relacionados con la organización de la actividad artística. Para tal efecto, se consideraron fuentes de información primaria mediante entrevistas a músicos y observaciones de ensayos de conjuntos representativos.

Con este marco referencial, las siguientes son las principales conclusiones emanadas para cada uno de los objetivos específicos planteados al comienzo de esta investigación.

Sobre la práctica musical

Para identificar y describir la práctica amateur de música antigua en Chile a partir de la formación y experiencia musical de sus exponentes hemos evidenciado mediante las entrevistas y la observación que varios de los conjuntos tienen entre sus miembros a músicos que son profesores o intérpretes emergentes, estudiantes de pedagogía en música, o bien son personas que han tenido cierta formación musical básica complementaria a sus quehaceres habituales. Por tanto, es un prejuicio predeterminar que los grupos de aficionados sean personas desprovistas de conocimientos y experiencia musical, ya que indistintamente de la modalidad de formación que posean, ha resultado ser suficiente como para ejercer incluso niveles autodidactas en las técnicas de ejecución de instrumentos antiguos o del canto. Precisamente, en estas experiencias de formación formal, es en donde los músicos sienten cercanía por el repertorio antiguo, lo que sumado a las audiciones de música grabada o por el impacto que significó la audición en vivo de exponentes profesionales, y por qué no, de músicos amateur, es que se advierte la adquisición del gusto musical por este género específico.

“Conocí algunos instrumentos de la época y empecé a interiorizarme que esa música tenía una determinada forma de ejecución especial, ha sido un estudio acompañado de profesores y de investigación también, como se llama, autodidacta aparte de eso”

Ahora bien, distinto es tener una formación musical básica habilitante para la música antigua que una formación musical especializada. El modo para abordar las obras antiguas no siempre coincide con las pertinencias fundamentales de una Interpretación Históricamente Informada. No obstante, existe la conciencia que al aproximarse a este repertorio debiesen convenir en la aplicación de criterios interpretativos establecidos por el conocimiento que se adquiere luego de una investigación, por más simple que esta sea. En este sentido, por la falta de mayores antecedentes que permitan una mejor interpretación sumado a la carencia de un corpus organológico adecuado, las obras se enfrentan desde un enfoque más cercano al gusto y posibilidades interpretativas de los músicos participantes, flexibilizando el rígido discurso musicológico hacia la búsqueda, en ocasiones forzada, de una idealizada evocación sonora tomada muchas veces desde diversos referentes profesionales más que por una interpretación histórica fundamentada en el estudio y la investigación.

“Yo creo que de la interpretación histórica tomaría algunos aspectos de eso para poder llegar a algo, pero en el fondo uno siempre construye, uno mismo se construye el cuento de la música a través de algunos parámetros pero lo históricamente correcto para mí no existe, por lo menos en la música medieval. A esto hace un tiempo atrás le llamábamos: ser purista en la medida de lo posible. Que quiere decir eso, en algún tipo de cuerda, en la afinación, no porque nuestros instrumentos no tengan cuerdas de tripa vamos a dejar de tocar música medieval”.

Tanto es así, que para facilitar la selección del repertorio y su posterior ensamble, por lo general, tanto directores como músicos centran su atención en tres criterios iniciales. El primero de ellos hace que cada uno de los programas preparados

respondan a las preferencias o gusto personal que los músicos tienen por ciertos compositores y obras. Luego, se decide también de acuerdo a las dificultades técnico musicales que presentan las partituras y finalmente, en ocasiones se busca un repertorio específico que permita la elaboración de programas bajo el marco de algún tópico en particular.

Una vez definidas las obras que se interpretarán, el comienzo de la práctica musical se centra preferentemente en la partitura, pero no sin seguir una metodología inicial pertinente a cada realidad. Como acciones remediales a la falta de experiencia se recurre al registro de audio de la obra seleccionada para tener referencia de cómo debe sonar o bien, uno de los músicos graba la música parte por parte, para que desde ahí, los músicos menos dotados puedan practicar “de oído”. También, están las agrupaciones que no exploran esta práctica y tienen en la partitura suficiente referencia escrita como para iniciar a partir de ella misma cada uno de los ensayos y el ensamble final de la obra. Una tercera modalidad se realiza a partir de la adaptación que se le hace a la partitura misma, teniendo cuidado de no alterar sustancialmente su composición, esto con el fin de facilitar su ejecución y realizar una versión propia de acuerdo a las posibilidades del conjunto.

El desarrollo artístico de los conjuntos observados centra principalmente la práctica musical en ensayos colectivos periódicos y en presentaciones públicas que frecuentemente deben gestionar. En el caso del aprendizaje y preparación del repertorio, como característica general, no existe una única aplicación de técnicas de ensayo como método estandarizado lo que deja a cada agrupación la libertad necesaria que permite desenvolverse según sus propias formas de preparar y hacer música. En este sentido, podemos encontrar conjuntos técnicamente más rigurosos que otros pero siempre con la desenvoltura propia de agrupaciones que no tienen mayor exigencia de la que ellos mismos se pueden dar. Por tanto, los niveles de autocrítica que se observan pueden ser bajos, apreciándose

satisfacción pese a las limitaciones existentes, aún así resuelven los problemas musicales que surgen en el camino sin mayores parámetros historicistas específicos que sus propios criterios de evaluación, teniendo en cuenta que lo que prima generalmente es el entusiasmo y el compromiso con el grupo, la amistad y los deseos de participación.

“Lo evaluó bien, pero podría ser mucho mejor, pero conforme. En alguna época del grupo la parte técnica se suplía con constancia. Entre 2006, 2009 no tocábamos muy bien, pero si nos afanábamos ensayando y gracias a eso, esos años fueron muy movidos, salimos y tocamos muchas veces. Gracias a la constancia que teníamos como grupo”

Sobre la cultura organizacional

Desde un principio nos interesó identificar y describir los modos organizacionales al interior de conjuntos chilenos que cultivan la música antigua de manera amateur, con tal de establecer, según la división del trabajo que sostienen, los mundos del arte para cada contexto. Sin embargo, una vez obtenidos los datos, a simple vista nos pareció que la identificación de funciones en los participantes se restringía a pocos participantes y que debíamos considerar esta condición como base para establecer comportamientos habituales y característicos. En efecto, la red de trabajo al interior de las agrupaciones es tan pequeña que casi se puede resumir en un grupo de no más de cinco o seis músicos que escasamente interactúan con otros núcleos artísticos, y que por lo general, tiene su origen en la pluralidad de roles que en la etapa fundacional de las agrupaciones se centraliza en una sola persona, en el líder. Este liderazgo, entendido como el músico fundador que convoca, que también es director y administrador, es el portador de una responsabilidad autoimpuesta durante el tiempo que dure la consolidación del

grupo, ya que en la medida que se alcanza mayor madurez, compromiso y por la exigencia de participación de parte del resto de los músicos debe aprender necesariamente a delegar funciones y en ocasiones compartir el liderazgo. No obstante, rara vez se alcanza una organización adhocrática que descentralice completamente la figura del director. Por tanto, en principio la participación activa que asumen los miembros del conjunto se resume en funciones netamente musicales con algunas responsabilidades que surgen de manera espontánea orientadas al bien común. Del mismo modo, se constata una baja participación de personas externas que colaboran con el grupo y no por nada, el concepto que tienen de sí mismos, en relación al desempeño organizacional, nos remite a aspectos concebidos como fortalezas dentro de las habilidades sociales que pueden desarrollar siendo parte del conjunto, comprendiendo la superación personal, el mejoramiento de la autoestima y sentido de pertenencia como parte de ello, dejando precisamente las debilidades para los aspectos artísticos y de organización propiamente tal, representados por la falta de concreción, mayor compromiso y lentitud en las comunicaciones principalmente.

Otras características en el comportamiento organizacional de los conjuntos se refiere a los modos de coordinación de actividades y a la toma de decisiones. Aspectos que, con el fin de optimizar tiempo, se realizan en una suerte de ensayo - reunión, instancia en donde se comparte tanto la práctica musical como temas de coordinación, debiendo obligatoriamente potenciar la generación de canales alternativos de comunicación enfocados principalmente para comunicar y decidir materias que por falta de tiempo no se pueden hacer de manera presencial. Considerando lo anterior, queda en evidencia la ausencia de protocolos o procedimientos establecidos que con anterioridad orienten el modo de enfrentar cada situación. En este sentido, los conjuntos ejercen una coordinación dinámica y flexible quedando toda decisión subordinada casi siempre al acuerdo colectivo de la mayoría de los miembros del conjunto según los conflictos vayan sucediendo.

“Hay veces que decisiones que yo considero pertinentes que yo las tome y ha pasado. Pero por no pasar a llevar al resto, tengo que esperar dos o tres semanas en tomar esa misma decisión, siendo que esa decisión no afectaba tanto al resto del grupo y que pudiese haber tomado yo rápidamente”.

Ahora bien, respondiendo a la segunda pregunta que nos hiciéramos al comienzo de esta investigación sobre qué relaciones se pueden establecer entre los aspectos ideológicos del movimiento de interpretación de música antigua y los modos de organización de la actividad artística amateur volveremos sobre definiciones antes hechas. Como hemos descrito en el Marco Teórico dos son los aspectos que definen a un músico como profesional de la música antigua. El primero de ellos, considerado como el más definitorio, es el férreo compromiso con las pertinencias musicológicas de interpretación histórica y el segundo obviamente se vincula con la empleabilidad o la retribución económica que se obtenga por su práctica permanente. En cambio, en el ámbito amateur las concesiones interpretativas de sus cultores flexibilizan los criterios históricos adaptándolos a sus propias realidades, concibiendo así, el hacer música antigua como una pretensión artística de carácter participativo por gusto que excede al pago de honorarios. Por tanto, el modo de enfrentar una práctica musical de tanta especificidad, sin más que los rudimentos generales y entusiasmo, sin duda ha de tener cualidades propias. En este sentido, conscientes de sus limitaciones reconocen que mientras más próximo se esté de una interpretación con criterios históricos mejores serán las decisiones que tomen en cuanto a la búsqueda de compositores y obras, en la selección, organización y presentación del repertorio mismo, asimismo, mayor será el compromiso con el modo de abordar el ensamble e interpretación de las obras seleccionadas. Aspectos como los ya mencionados, y que desde la sociología de la mediación musical de Henniön tendríamos que seguir sumando lo organológico, la instrumentación,

temperamentos y diapasón, teorías de los afectos y la retórica e incluso los soportes escritos de la música que se utilizaran, solo por nombrar algunos agentes que participan de la construcción de la música.

Sobre la gestión cultural

En relación con la planificación y ejecución de proyectos revisamos aspectos que entregaron suficientes datos como para elaborar una conclusión general acerca del estado en que se encuentra la gestión cultural desarrollada por los conjuntos. En cuanto a la planificación de la actividad artística más allá de la práctica musical habitual de ensayos y presentaciones en público dos han sido los modos de realización. La primera y más arraigada modalidad se refiere a la producción de conciertos esporádicos que con mucho esfuerzo logran montar pero que adolecen de un marco que pueda darle contexto fuera del entusiasmo por tocar.



Imagen 15: Ensayo de Kammermusik en un pequeño rincón del altílo de la Iglesia Luterana El Redentor en Providencia. En la foto, se aprecia a Octavio Tenorio activo organizador de agrupaciones y gestor de conciertos con músicos emergentes. Al fondo, se observa la colaboración en viola da gamba de Florencia Bardavid, destacada intérprete nacional. Fuente: Fotografía de Enrique Vasconcelos

Por otra parte, en el último tiempo se observa una marcada tendencia a fundar referentes anuales de producción propia y que de manera complementaria al resto de las iniciativas de menor carácter absorben todo el esfuerzo del grupo ejercitando la capacidad en una incipiente gestión cultural. Es así entonces como ya contamos con varios Encuentros que anualmente han logrado reunir grupos representativos de la escena, por ahora solo santiaguina. Sin embargo, al evaluar el desempeño en Gestión Cultural los músicos manifiestan debilidad en la elaboración de proyectos o iniciativas culturales permanentes atribuido esencialmente al desconocimiento de recursos técnicos en esta área y a la débil organización interna que presentan las agrupaciones.

“La parte gestión es una debilidad dentro del grupo, hay tantos otros aspectos de qué preocuparse, que eso se tiende a dejar de lado y a eso hay que darle mucha importancia y se ha ido dejando de lado”.

En cuanto a las estrategias utilizadas que favorecen la circulación y difusión del quehacer artístico de los conjuntos, a parte de los conciertos autogestionados ya mencionados, estas se centran en instancias básicas como los registros de material audiovisual captado en diversas presentaciones e incluso ensayos y que posteriormente comparten en redes sociales de internet y en los conciertos e intervenciones musicales generadas gracias a las invitaciones para participar en actividades producidas por terceros.

Otro importante aspecto que hemos incluido en este apartado se refiere al modo de financiamiento utilizado por los conjuntos. Cabe destacar, como ya hemos comentado en varias ocasiones, en esencia, el propósito de las agrupaciones amateurs no radica en rentabilizar o gestionar recursos económicos como ingresos personales. No obstante, de una u otra forma se debe favorecer el buen

funcionamiento y la sostenibilidad del proyecto sin tener que recurrir únicamente de la autogestión o financiamiento con recursos propios. El desarrollo de fuentes externas de financiamiento como pequeñas donaciones, cuotas o ventas de discos, aunque precarias logran paliar en parte las necesidades básicas como vestuario, grabación de demos, transporte y cualquier otro gasto que se genere de la acción colectiva, entendiendo además que cada cual se responsabiliza por la adquisición y mantención de los instrumentos que ejecuta, por ejemplo. Para los casos de proyectos de mayor envergadura, como los Encuentros, el financiamiento para los gastos operacionales que surgen de estas instancias es imposible cubrirlos con aportes autogestionados y es completamente necesario asociarse con instituciones patrocinadoras para su realización. Por otro lado, existe una notable inexperiencia de financiamiento a través de Fondos de Cultura

Sobre la participación y asociatividad

Otras áreas que nos interesó indagar en la organización de la actividad artística amateur en torno a la práctica de música antigua fueron las acciones asociativas y de participación desarrolladas por las agrupaciones, sus alcances y principales implicancias en el panorama actual. Es así como, se decidió, que para identificar y describir los vínculos establecidos con el resto de la sociedad, era necesario establecer, que conceptos tienen de sí mismos en relación con su propio entorno musical. De acuerdo con esto, la construcción identitaria que experimentan los músicos amateurs es parte de un proceso que se construye desde el distanciamiento del circuito oficial donde la distinción entre el “ellos” y el “nosotros” es claramente visible, empero la actitud de algunos músicos que condicionan la pertenencia al movimiento de música antigua según el grado de reconocimiento y validación que reciban de parte del mundo profesional. Ante la incertidumbre de que esto suceda, la comprensión cabal de la condición de amateur y lo que ello implica, ha sido fundamental para tomar la decisión de seguir caminos separados

respecto al mundo profesional sin establecer mayores vínculos con él, garantizando de este modo, la percepción de no ser discriminados al construir un mundo independiente y autónomo. Por tanto, en esta apertura de nuevos intérpretes para la escena chilena ha primado la propia experiencia de participación activa en la difusión de un repertorio y de paso, en el rol educativo que han ejercido a pesar de la naturaleza del trabajo artístico.

“No nos ha llegado ningún mal comentario, pero la percepción es que dentro de la música antigua lo medieval es visto como algo simplón, o sea esa es la percepción que tenemos, puede ser eso, pero más allá como no tenemos contacto y como no nos sentimos parte de un movimiento no nos sentimos discriminados.”

Desde una perspectiva asociativa, el movimiento amateur no se aprecia como un grupo de personas fuerte y cohesionado. A pesar de no ser un escenario complejo, salvo algunas excepciones, se muestra disociado y pobre en cuanto al trabajo colaborativo en redes. Es un mundo de arte débilmente estimulado, producto del funcionamiento autónomo que cada agrupación ha llevado a cabo, de escaso contacto con músicos profesionales, instituciones y eventuales contactos con sus pares. Por tanto, no es la interacción de esfuerzos asociativos entre los exponentes amateurs lo que ha favorecido la aparición de un proceso que podemos observar actualmente en Chile y que nos ha llevado a plantear la existencia de una democratización de la práctica de música antigua, sino que se debe a la cantidad de esfuerzos simultáneos e independientes que permiten un mayor flujo de actividades desde el ámbito amateur.

Conclusiones respecto a la hipótesis

La hipótesis de esta investigación refería a que la escasa familiarización con los criterios histórico-musicológicos que evidencian los intérpretes amateurs de música antigua no constituye un antecedente que implique la inhabilitación para el ejercicio de prácticas musicales organizadas de modo colectivo. Antes bien, la organización de la actividad artística de las agrupaciones amateur que se incorporan al panorama actual de la música antigua en Chile, favorece significativamente el proceso de democratización de su práctica, estimulando a su vez, la mayor circulación del movimiento en el contexto nacional.

De acuerdo al análisis de los datos obtenidos, verificamos la hipótesis planteada, por cuanto podemos constatar que efectivamente existe un movimiento cultural creciente, escasamente reconocido, conformado en su mayoría por músicos no profesionales que ejercen su derecho a una participación cultural activa a pesar de la ausencia de remuneraciones, y que sin perjuicio de su formación y experiencia, fundan agrupaciones musicales que con una sostenida organización de la actividad artística logran mantener sus intereses en el tiempo, otorgando dinamismo al movimiento chileno de música antigua mediante la creación de un circuito alternativo que da cuenta de la apertura de su práctica a todo tipo de intérpretes y públicos.

Alcances y limitaciones de la investigación

La presente investigación trasciende la mera descripción del modo de organización de la actividad artística en agrupaciones amateur de música antigua, también se ha podido evidenciar y visibilizar esta práctica cultural oculta, restringida por mucho tiempo, al mero consumo pasivo de las audiencias. Por tanto, la información entregada en este trabajo incrementa significativamente el conocimiento que teníamos de este tipo de música y sus cultores amateurs en

Chile. Además, sustituye esa imagen equivocada que se forma en torno a los músicos aficionados y que subestima los modos de formación y capacidades musicales reduciéndoles a simples autodidactas cuyas interpretaciones carecerían de valor artístico.

Este estudio también permitió definir cuáles son los elementos que caracteriza y diferencia a un tipo de intérprete de otro, estableciendo la doble condicionalidad que se le impone al músico profesional y en especial al exponente de música antigua, centrada no sólo en la empleabilidad sino que también en la especialización. Por este motivo, se observa a músicos profesionales que, sin tener la especialización en música antigua, de todas maneras incursionan en el estilo, pero no únicamente con fines laborales si no que mayoritariamente realizan estas aproximaciones como una forma de aprendizaje musical específico, que difícilmente, por razones de tiempo y financiamiento, alcanzan mediante la instrucción formal institucionalizada.

Por otra parte, debido a la falta de habilidad en la generación de instancias colaborativas y al no disponer de una estructura asociativa formal y legalmente constituida se manifiestan niveles relacionales muy poco desarrollados con sus pares y casi nulos con músicos profesionales. Por lo cual, la democratización de la que damos cuenta en esta investigación corresponde al funcionamiento de iniciativas independientes y autónomas que se realizan desde el ámbito amateur y no necesariamente responde al esfuerzo asociativo de sus cultores.

El sitio web www.musicantiguaenchile.cl, es otra de las contribuciones que aporta esta investigación y que deja en evidencia la existencia de un universo de agrupaciones amateurs emergentes y de trayectoria que irrumpen en la escena nacional, constituyendo al día de hoy, el único medio informativo y de divulgación presente en la red destinado a todo público en torno a la música antigua en Chile.

Por otra parte, entre las limitaciones que presenta esta investigación, las cuales pueden ser resueltas en futuros trabajos creemos pertinente mencionar por ejemplo, la ausencia de un estudio de caso o seguimiento a un conjunto en particular que nos entregara información más específica al respecto, pero entendemos que, al tratarse de un estudio descriptivo, se optó por intentar abarcar varias realidades distintas, privilegiando la diversidad, y así poder generalizar sobre el tema en cuestión. Además, los datos en un principio serian obtenidos aplicando a cada una de las agrupaciones la entrevista y observaciones a los respectivos conjuntos pero por motivos de las múltiples actividades del investigador e incompatibilidades de horario con los ensayos resultó difícil cumplir con este método para la totalidad de los grupos. Tampoco, se contempló un registro formal de datos e información entregada proveniente de músicos profesionales en relación a su percepción del circuito amateur. Finalmente, otros de los temas pendientes y que deben ser resueltos en futuras investigaciones debiesen ser acerca del panorama en regiones y un estudio de público del circuito amateur, aspectos sin duda, de suma importancia para obtener un panorama cada vez más completo del movimiento amateur chileno.

IX.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

ALBINO, R (2015) “Guía para disfrutar más de la música antigua” Mendoza, Argentina

BECKER, H. (2008). “Los mundos del arte”. Universidad Nacional de Quilmes Editora. Buenos Aires. Argentina

BLACKING, J. (1973) “¿Hay música en el hombre?” Trad. Francisco Cruces (2006) Alianza Editorial S.A. Madrid. España

BOURDIEU, P. (1998). “La distinción: criterios y bases sociales del gusto”, Taurus, Madrid, España

BRODSKY, J., Negrón, B., y Pössel, A. (2014) El Escenario del Trabajador Cultural en Chile. Publicación Proyecto Trama / Observatorio Políticas Culturales. Santiago de Chile.

CANALES, M. (2006) “Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios”. LOM Ediciones, Chile

COELHO, T. (2009) “Diccionario Crítico de Política Cultural. Cultura e imaginario”. Editorial Gedisa S. A. Barcelona. España.

CNCA (2004). “Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización”. Departamento de Estudio y Documentación. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

CNCA (2005) “Chile Quiere más Cultura. Definiciones de Política Cultural 2005 - 2010”.

CNCA (2011) “Política Cultural 2011 - 2016”. World Color Chile S.A. Valparaíso, Chile

CNCA (2014) “Mapeo de las industrias creativas en Chile. Caracterización y dimensionamiento”. Maval Ltda. Santiago, Chile

GARCÍA CANCLINI, N. (1990) “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”. Editorial Grijalbo. México

GUBER, R. (2011) "La etnografía. Método, campo y reflexividad". Siglo XXI Editores. Argentina.

GÜELL, P. y Peters, T. (Eds.) (2012) "La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos". Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago. Chile.

HEINICH, N. (2002). "La Sociología del Arte". Ediciones Nueva visión. Buenos Aires. Argentina

HENNION, A. (2002). "La pasión musical". Editorial Paidós. Buenos Aires. Argentina

HERNANDEZ, R. et al. (2006) "Metodología de la investigación". McGraw Hill, México

LAWSON, C. y STOWELL, R. (2005) "La interpretación histórica de la música". Alianza Editorial S.A. Madrid. España.

LAWSON, C. (2008). "La interpretación a través de la historia". En John Rink (ed.). La interpretación musical. Madrid: Alianza Editorial, pp. 19 - 34

LAHIRE, B. (2004) "El Hombre Plural. Los resortes de la acción". Ediciones Bellaterra S. L. Barcelona. España

LATHAM, Alison (Coord.) (2008) Oxford Diccionario Enciclopédico de la Música, Fondo de Cultura Económica, México

OHLSSEN, O. (1993) "La música barroca un nuevo enfoque". Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago. Chile.

MINTZBERG, H. (2003) "Diseño de Organizaciones Eficientes" Editorial El Ateneo, Argentina.

WALLS, P. (2008). "La interpretación histórica y el intérprete moderno". En John Rink (ed.). La interpretación Musical. Madrid: Alianza Editorial, pp.

Revistas y diarios

HASBUN, O. (2004) "Conjunto de Música Antigua 1954-2004. A 50 años de la fundación: Un legado musical", El Mercurio, Domingo 5 de Septiembre de 2004, Artes y Letras, Santiago, Chile.

HASBUN, O. (2008) "En Chile, Nueva vida de la música antigua" en Revista Patrimonio Cultural, Año XIII N° 49, Pág. 13 - 14, DIBAM. Santiago, Chile.

PEREZ, F. (1999) "Barthes y la música: esquema teórico en tres figuras" en Revista Resonancias N°4 pp. 25 - 34, IMUC, Santiago, Chile.

RONDON, V. (2002) "El festival chiquitano y algunos alcances desde la sociología de la música", RMCH, Año LVI, Enero-Junio, N° 197, pp. 89-91, Santiago, Chile.

RONDON, V. (2004) "Música Antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile", en Revista Resonancias N° 15 pp. 7 - 45, IMUC, Santiago, Chile.

RMCH (1954) Crónica, Actividades chilenas, Revista Musical Chilena, Volumen 9, N°47, pp. 30 - 63.

RMCH (1954) Crónica, Actividades chilenas. Revista Musical Chilena, Volumen 9, N° 46, pp. 45 - 72.

VODANOVIC, Lucía (2012) "El arte de ser amateur: distancia y participación". Observatorio Cultural, Agosto N°11, pp. 7 - 9. Departamento de Estudios, Sección de Observatorio Cultural. Valparaíso, Chile.

WAISMAN, Leonardo (2005) "Música antigua y autenticidad: ideología y práctica". Cuadernos de Música Iberoamericana, Volumen 10, pp. 255- 268. Universidad Complutense: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. España

Referencias de Internet

ARIÑO, Antonio (2007) "Música, democratización y omnivoridad". Política y Sociedad, 2007, Vol. 44 Núm. 3. pp. 131-150. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/POSO0707330131A/22221>

CNCA. (2014b) "Análisis y levantamiento cualitativo: participación y prácticas de consumo cultural". Sección Observatorio Cultural. Disponible en <http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/06/participaci%C3%B3n-y-pr%C3%A1cticas-de-consumo-cultural1.pdf>

FABIAN, D. (2001) "El significado de la autenticidad, y el movimiento de la música antigua: una revisión histórica". Revista internacional de Estética y Sociología de la Música. Vol. 32, N° 2. Sydney, Australia. Disponible en http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/05/el.significado.de_.la_.autenticidad-y-el-movimiento-de-la-musica-antigua.pdf

FABRIS, D. (2012) "El revival de la música antigua en Europa y el papel en la musicología" Boletín Música N° 33, Casa de las Américas. La Habana, Cuba. Disponible en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/33/tematicos.pdf>

FINNEGAN, R. (2002) "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En Revista Transcultural de Música, N° 6. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo>

FINNEGAN, R. (2003) "Música y participación". En Revista Transcultural de Música. N°7 Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>

GERHARDT, L (2013) "Guía para el intérprete de la música antigua. Teoría y práctica" Tomo I. Disponible en http://issuu.com/lucindagerhardt/docs/trabajo_modulo_3_mima_2013_lucinda_gerhardt

HENNION, A. (2010) "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto" en Comunicar. Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación. nº 34; vol. XVII. pp. 25 - 33. España. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15812481004>

MARISCAL, J. (2007) "Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural" Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual. México. Disponible en <http://148.202.167.133/drupal/sites/default/files/PoliticasyCulturales.pdf>

MARTIN, C. y GUZMAN, E. (2009) "La construcción de una orquesta amateur. Música sinfónica desde el sur de Londres" en Revista Sociológica, año 24, N° 71, pp. 251-262. UAM. México. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n71/v24n71a12.pdf>

TABERNEIRO, C. (2012) "Reflexiones sobre el valor de las Artes Escénicas Amateur" http://www.escenamateur.org/noticias_ficha.php?idNoticia=30

UNESCO (2009) "Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO 2009". Instituto de Estadísticas Culturales de la UNESCO, Canadá. Disponible en http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/MarcoEstadisticasCulturalesUNESCO_2009.pdf

X. ANEXOS

Anexo 1: Pauta de Observación (Ver Notas de Campo en CD Adjunto)

Guía Pauta de Observación

Nombre de agrupación	:	
Fecha	:	
Hora comienzo	:	
Hora termino	:	
I.- Descripción del lugar de ensayo		
II.- Sobre los Músicos (Músicos y otras personas presentes)		
III.- Detalle de los acontecimientos observados cronológicamente (Indicar aspectos relacionados con la práctica musical, cultura organizacional, gestión cultural, participación y asociatividad.)		
IV.- Comentarios personales		

Anexo 2: Pauta de Entrevista

I.- Práctica musical:

a.- Formación

- 1.- ¿Cómo se inició en la música? ¿Tiene educación musical formal o se considera músico de formación autodidacta?
- 2.- ¿Cómo nace su interés por la música antigua? ¿Cómo llega a tocar este tipo de música?

b.- Interpretación Históricamente Informada

- 3.- ¿Ha escuchado hablar de la Interpretación Históricamente Informada (IHI)? En caso de que sí ¿Con qué la relaciona? Nos podría hablar de ella?
- 4.- De acuerdo a su experiencia y a la trayectoria de su conjunto ¿qué grado de importancia tiene la interpretación históricamente formada para Uds.? ¿Cuál es la postura de su conjunto frente a este tema?
- 5.- ¿Qué elementos propios de una interpretación histórica están presentes en la práctica musical de su conjunto? ¿Instrumentos, formas de tocar, partituras?
- 6.- ¿Cuál es la principal dificultad con la que se encuentran al interpretar música antigua?
- 7.- ¿Representa una preocupación al interior del conjunto la ausencia de conocimientos en relación a este tema?

c.- Repertorio y obras

- 8.- ¿Bajo qué criterios se selecciona y ensambla el repertorio? ¿Cómo se obtienen las partituras?
- 9.- En cuanto al proceso de ensamble de las obras seleccionadas ¿Qué metodología de trabajo se utiliza? Puede describirnos su caso puntual.
- 10.- ¿Cómo evalúa el resultado musical final de su conjunto?

II.- Cultura Organizacional:

a.- Organización y División del trabajo

- 1.- Cuál es su forma de participación dentro del conjunto ¿Cuáles son sus funciones?
- 2.- ¿Qué rol cumplen los otros músicos de la agrupación?
- 3.- ¿Hay personas, fuera de los músicos que desarrollen tareas no propiamente musicales? ¿Cómo cuáles? (dar algunos ejemplos: producción, labores técnicas, venta de espectáculos, finanzas, relaciones con instituciones y agrupaciones, etc.....)
- 4.- En relación con la división del trabajo ¿cómo lo definen?
- 5.- De acuerdo a la trayectoria del conjunto ¿Cuáles son las principales fortalezas y debilidades organizacionales que observa en él?

b.- Coordinación y Toma de decisiones

- 6.- ¿Realizan reuniones de carácter administrativo?
- 7.- ¿Cómo se toman las decisiones?
- 8.- ¿Cómo se resuelven los problemas al interior del conjunto?
- 9.- ¿Sobre qué temas particularmente se deben tomar decisiones?
- 10.- ¿Cuáles son los canales de comunicación habitual entre los músicos del conjunto?
- 11.- ¿Cómo resuelven temas relacionados con la convocatoria de nuevos integrantes y bajo qué criterios se realiza?
- 12.- ¿Considera que una Interpretación Históricamente Informada influye en el modo de organización que tiene el conjunto?

III.- Gestión Cultural:

a.- Planificación y ejecución de proyectos

- 1.- ¿Qué proyectos artísticos han realizado en el último tiempo? Coméntenos esas experiencias
- 2.- Pensando en la producción de conciertos, por ejemplo ¿Qué estrategias forman parte del modelo de gestión cultural que desarrolla el conjunto?
- 3.- Desde el punto de vista del uso o dominio de las herramientas de gestión cultural ¿cómo evalúa su desempeño técnico al respecto?
- 4.- También desde la autocrítica. ¿Cuáles son las principales fortalezas y debilidades del conjunto al momento de planificar y organizar proyectos?
- 5.- ¿Han grabado discos o realizado giras, por ejemplo, como parte de las iniciativas culturales del conjunto? Coméntenos esas experiencias.
- 6.- Actualmente, ¿trabajan en alguna idea concreta?
- 7.- ¿Qué proyectos tienen en el mediano y largo plazo?

b.- Circulación y difusión

- 8.- ¿Qué medios utilizan para difundir sus presentaciones y conciertos? (sitio web, difusión, redes sociales, etc)
- 9.- Sabemos que los músicos en general tienen problemas de espacios para difundir su propuesta musical. Pero en el caso de su conjunto ¿Cuáles son habitualmente los lugares de presentación?

c.- Modos de financiamiento

- 10.- ¿Cuáles son las estrategias para financiar estos proyectos?
- 11.- Muchos artistas emergentes financian sus propios proyectos e iniciativas ¿Existe la posibilidad a futuro de postular a Fondos de Cultura como forma de financiar proyectos?
- 12.- Aparte de la autogestión o financiamiento propio ¿Desarrollan estrategias de captación de aportes de terceros?

IV.- Participación y Asociatividad:

a.- Construcción identitaria

- 1.- Tanto Ud. como los otros músicos del conjunto ¿se consideran parte del movimiento de música antigua en Chile? ¿Por qué?
- 2.- ¿Qué razones según Ud. explicarían la distinción entre músicos profesionales y músicos amateurs?
- 3.- ¿Se siente o se ha sentido discriminado por el ambiente profesional?
- 4.- ¿Siente que su trabajo artístico es un aporte al proceso de democratización de la música antigua en el panorama chileno?

b.- Vinculación cultural con el medio y el público

- 5.- ¿Cómo proyecta o qué nivel de presencia piensa que ha alcanzado en el medio local el trabajo artístico del conjunto?
- 6.- Según su visión y considerando la trayectoria del conjunto ¿Cuál cree Ud. ha sido la contribución que el conjunto ha hecho a la comunidad?
- 7.- ¿Qué mecanismos usan para establecer la retroalimentación o contacto con el público?

c.- Redes y trabajo colaborativo

- 8.- ¿Cuál es su relación con el mundo profesional de la música antigua?
- 9.- ¿Mantienen contacto con otras agrupaciones musicales?
- 10.- ¿Qué relación de colaboración tienen con organizaciones artísticas, sociales y culturales?

Anexo 3: Datos en CD

1.- Galería de afiches creados para difusión de actividades con participación de músicos amateurs realizadas entre marzo 2014 a mayo 2016

2.- Link de videos: Recopilación de registros en video disponibles en internet.

3.- Notas de Observaciones

4.- Texto de Tesis completo