

Formación Docente

COLECCIÓN EXPERIENCIAS N°1



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY



Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes"

Escuela Universitaria de Música

DIRECTOR: Prof. Samuel Sztern

DIRECTORA: Marita Fornaro

INTEGRANTES DEL CONSEJO

INTEGRACIÓN COMISIÓN DIRECTIVA

ORDEN ESTUDIANTIL

ORDEN ESTUDIANTIL

Titulares
Natacha Gorgoroso
Valeria Lepra
Luis García

Titulares
Luis Gutiérrez
Joaquín Baranzano

ORDEN DOCENTE

ORDEN DOCENTE

Titulares
Ramón Umpiérrez
Silvestre Peciar
Jaime Sztern
Ana Caffera
Fernando Irazábal

Titulares
Luis Jure
Francisco Simaldoni
Marita Fornaro.

ORDEN EGRESADOS

ORDEN EGRESADOS

Titulares
Pedro Hiriart
Jorge Fernández
Alejandra Berriel

Titulares
Laura Monestier
Augusto Galván

UNIDAD DE FORMACIÓN Y APOYO DOCENTE – ÁREA ARTÍSTICA

Coordinador: Fernando Miranda

Equipo Docente: Arianna Fasannello; Gonzalo Vicci; Marcelo Zanolli

INDICE

Herramientas para tallar el ruido del mundo. Osvaldo Budón	Pág.6
Aportes para una inserción de la video_danza en el sistema educativo universitario. Diego Carrera	Pág.13
Licenciatura en interpretación musical: CANTO Cecilia Latorre	Pág.18
Pintura mural, prácticas educativas e identidad. Ariel Sánchez	Pág.24
El arte coral como manifestación cultural. Francisco Simaldoni Coscia	Pág.34

Agradecimientos

El Proyecto de Formación Didáctica de los docentes del Area Artística, agradece a Isabel Montandón (UNBR) y a Luciana Del Ben (UFRGS), por impulsarnos a publicar esta iniciativa de trabajo.

Universidad de la República Oriental del Uruguay

IENBA - EUM

UNIDAD DE FORMACIÓN Y APOYO DOCENTE UFAD

* *Presentación*

El objetivo de esta publicación es dar a conocer relatos y análisis de experiencias pedagógico-didácticas de docentes del Área Artística. Toma como objeto de estudio un aspecto sustancial, inherente a la práctica profesional educativa: la revisión de la propia práctica, el *quehacer* docente y el *ser* docente.

Algunos artículos tienen un perfil descriptivo, otros, dependiendo de la profundidad de análisis y de la perspectiva de cada profesor/a, recorren con enfoque crítico, procedimientos metodológicos, principios de actuación e ideales propios, antiguos y renovados.

Se trabajó intentando generar un “espacio abierto” que habilitara la oportunidad de construir y de-construir el mapa conceptual personal, cuestionando hasta las bases más esenciales de una práctica pedagógica, a través de la sistematización de experiencias.

Preguntarnos reiteradamente en distintos momentos de la trayectoria docente, el fundamento mismo de la educación, el qué, porqué y para qué de una práctica pedagógica, suele revelar aspectos de las prácticas educativas como prácticas sociales, atravesadas por la cultura y la política. En tal carácter, derivan de supuestos ideológicos, antropológicos y pedagógicos, que no siempre están claros, pero que son los que definen las líneas de acción del profesorado.

El acto de conocer “supone un movimiento dialéctico que va de la acción a la reflexión y de la reflexión sobre la acción a una nueva acción”¹. La presentación de estos artículos busca colectivizar esos procesos personales de “acción reflexiva”, intento profesional de articular los elementos constitutivos de la praxis que son precisamente la reflexión y la acción.

Los docentes universitarios, diariamente se enfrentan a la necesidad de articular su campo disciplinar específico con la formación global del estudiantado. Eso exige ajustarse creativamente a un plan de estudios, vincularse asertivamente con personas y grupos, y en consecuencia relacionarse con la diversidad, diferencia de niveles de desarrollo o distintas modalidades de aprendizaje, aspectos todos, que rebasan los límites del saber a transmitir, exigiendo además de competencia académica, creatividad, empatía y una revisión constante del *quehacer* y *ser* docente.

Los profesores y profesoras pueden ser y son constructores/as de nuevas didácticas, de enfoques alternativos que tienen incidencia en la formación de los y las estudiantes. Si además de llevar a la práctica dichos enfoques o didácticas, son capaces de sistematizar y “problematizar” analíticamente estas experiencias, optimizarán su capacidad de transformar e incidir positivamente en la comunidad educativa que los involucra.

Es así que una modalidad de trabajo en grupo de la que resulta una configuración grupal más dinámica, una perspectiva innovadora a la hora de organizar los contenidos del currículum, un trabajo inter o transdisciplinar, o la revisión de la propia posición conceptual respecto a nuestro campo disciplinar específico, constituyen temas que, abordados de manera crítica, despejan los nudos conceptuales que estructuran el campo disciplinar de la educación artística, y bucean en las metateorías que edifican nuestra praxis.

La invitación a este “espacio abierto” de producción y publicación de Relato y Análisis de Experiencias Pedagógico-didácticas es para a todos los docentes del Área que deseen dar a conocer sus propias experiencias.

* Responsables de esta edición, Arianna Fasanello, Gonzalo Vici.

¹ Freire, P., *cfr.* Grundy, S., “Producto o praxis del currículum”, p. 146.

Herramientas para tallar el ruido del mundo



Oswaldo Budón

*Algunas ideas acerca
de la enseñanza/aprendizaje
de la composición musical,
elaboradas a partir
de la experiencia recogida
en el dictado de la materia
Composición
en la Escuela
Universitaria de Música
durante el período
2002-2007.*

*Quiénes son y de dónde vienen
(los estudiantes de composición de la EUM)*

ENTRE 2002 y 2008 hemos tenido más de setenta ingresos a la Licenciatura en Composición. La gran mayoría de los ingresantes son nacidos o están radicados en Montevideo. Siguen en número los oriundos de Maldonado, y luego —constituyendo una absoluta minoría— se ubican algunos jóvenes de otros departamentos del interior. Los ingresantes del interior, de permanecer en el programa, suelen radicarse posteriormente en la capital.

Sus edades cubren un registro amplio —entre 18 y bastante más de 40 años—, con la gran mayoría ubicada en la franja comprendida entre los veinte y los treinta. Muchos vienen de finalizar el liceo, otros vienen de realizar otros estudios universitarios (incompletos la mayor parte de las veces). Algunos ingresan habiendo ya cursado parte del programa de otras licenciaturas en música (instrumento, dirección).

Algunos de ellos son músicos que ejercen profesionalmente, y que poseen una muy sólida formación, algunos, incluso, tienen una reconocida trayectoria artística en el medio.

Es habitual que cursen paralelamente a la Licenciatura en Composición, tanto otras especialidades en la misma EUM, como otras carreras en la Udelar (u otra Universidad), o en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). La mayoría estudia a tiempo parcial, ya que trabaja a la par de sus estudios universitarios.

Su instrumento principal es, en orden aproximado de importancia estadística: guitarra, piano, voz, viola, trompeta, percusión, saxo, corno.

La inmensa mayoría son de sexo masculino.

No hay estudiantes de composición de raza negra.

Qué hay que aprender?

En la formulación del plan de estudios 2005 hemos respondido —teniendo presente cuáles son los límites impuestos por nuestra realidad —a la pregunta de qué materias deben conformar el currículo de una licenciatura en composición. Allí se establece una matriz básica de formación técnica—la cual presenta algunas innovaciones en relación a una estructura tradicional—, y se inaugura un espacio importante de materias electivas, que permite al estudiante incluir en su programa de estudio asignaturas relacionadas con áreas de su interés.

El conocimiento científico, la tecnología y el lenguaje musical

La compleja interacción entre imaginación creadora, conocimiento científico, desarrollo tecnológico, estado de evolución del lenguaje musical y transformaciones sociales que se verificó durante el siglo pasado, impuso al pensamiento musical transformaciones profundas, que nos legaron una concepción renovada del material sonoro.

La “escritura del sonido” soñado por Edgard Varèse —desplazada ya la tecnología necesaria desde los grandes estudios hacia la computadora personal— está al alcance de quien quiera tomarla. Es así que, a comienzos del siglo XXI, los límites de lo musical ya no están determinados por lo que es posible “hacer sonar”, sino que se definen más bien por lo que “es posible escuchar”.

Creo que el estado histórico del material hace que lo que era el estudio de la armonía y el piano para un aspirante a compositor del siglo XIX, encuentre su equivalente en el estudio de la acústica y de las técnicas de síntesis y procesamiento digital del sonido en el siglo XXI.¹

En este sentido, creo que el núcleo de materias técnicas formativas de un compositor debería organizarse alrededor del eje: acústica/instrumentación/electroacústica. Estas materias deberían funcionar como un todo, conformando un macro laboratorio creativo en el cual estudiar la materia sonora desde una perspectiva contemporánea.

Qué tradición? (1)

El siglo XX, al privilegiar el registro sonoro como medio de preservación y transmisión del hecho musical, relegó a un segundo plano a la partitura, soporte que durante siglos había constituido un filtro selectivo para dejar pasar sólo algunas manifestaciones a la historia. Así, en la forma de lo

¹ -Entiendo que este planteo tiene validez independientemente de que el futuro compositor vaya o no a ejercer la creación musical por medios electroacústicos.



que podría denominarse una tradición oral mediada por el fonograma, recibimos una historia musical vasta, heterogénea, polifónica, pluriespacial, y pluritemporal.

La tradición oral mediada por el fonograma, potenciada por la representación digital del sonido, codificada en formatos cada vez más eficientes y económicamente accesibles, intercambiables entre plataformas diversas, y multiplicada a través de redes de intercambio por la red internet, alcanza una escala más allá de lo humano; no es raro hoy encontrar personas que acumulan en el disco duro de sus computadoras una colección de músicas cuya escucha requeriría varias vidas.

Resulta imperioso identificar entre los objetivos primordiales de la enseñanza de la música, el de proporcionar criterios de selección, instrumentos para navegar como escucha a través del mar infinito de la música grabada.

Todo proyecto educativo que soslaye la extrema singularidad del momento actual me parece destinado al fracaso.

Apuestas y desafíos

Continuar apuntalando el ordenamiento de las prácticas musicales según una escala de valores construida a partir de una lectura unívoca de la historia no es solamente anacrónico sino también suicida.

Todo parece indicar que debería apostarse a entornos de formación artística inclusivos de lo diverso, donde investigación científica y creación artística puedan realimentarse mutuamente. Construir al interior de las instituciones artísticas y educativas, zonas francas, con fronteras porosas que favorezcan el contrabando y el mestizaje, y sean caldos de cultivo para lo nuevo y lo vital.

Uno de los grandes desafíos que enfrentamos es el de —sin perder la especificidad y la profundidad en cada caso— no acentuar una compartimentación estéril entre músicas recientes y del pasado, electrónicas e instrumentales, «cultas» y «populares», orientales u occidentales.

Qué se enseña/aprende? El oficio y la imaginación (1)

Ciertos aspectos prácticos de una disciplina artística pueden ser transmitidos con precisión y eficacia. Esto es verdadero siempre y cuando exista un conjunto de reglas de referencia que permitan discriminar, al afrontar un determinado problema, entre una solución correcta y una incorrecta, o entre soluciones más o menos estilísticas.

Sobre este consenso se apoyaba un tipo de enseñanza de la composición musical basado en la reproducción de modelos preexistentes, más o menos distantes en el tiempo, tomados en general de la tradición de la música culta euro-

pea. Esto, que solía denominarse estudio de “técnicas tradicionales de composición” postulaba implícitamente la existencia y la transmisibilidad de un cierto oficio —estandarizado y “universal”— de compositor.

Desde hace ya algún tiempo, la metodología tradicional ha sido reemplazada, en muchos lugares, por enfoques menos conservadores y más atentos a las transformaciones del lenguaje musical del siglo XX, donde la creatividad de cada individuo se problematiza desde el comienzo. La enseñanza (entendiendo que “enseñar” es fundamentalmente ayudar a aprender) de la composición en la EUM se inscribe en la continuidad de esta experiencia.

Qué se enseña/aprende?

El oficio y la imaginación (2)

En un texto titulado *Problems in Teaching Art*, Arnold Schoenberg escribía en 1911:

“Y el caso excepcional, que requiere el método excepcional, enfrenta a cada momento al hombre que produce arte”...”Cuál es el sentido entonces de enseñar cómo manejar casos de todos los días? El discípulo aprende como usar algo que no debe usar si quiere ser un artista. Pero uno no puede darle lo que más necesita —el coraje y la fuerza para encontrar una actitud hacia las cosas que hará que cualquier cosa que mire sea un caso excepcional, a causa de la manera en que se mira”. (*Style and Idea*. P. 366)

Creo que esta cita conserva toda su validez casi un siglo después de escrita (1911 es, significativamente, el año en que Schoenberg termina su tratado de armonía tradicional, escrito en la misma época en que, como compositor, se aventuraba en las aguas desconocidas del atonalismo.) Al mismo tiempo, creo que la capacidad de imaginar existe en cada individuo, y que es posible ayudar al estudiante a desarrollarla.

Qué vienen a buscar?

(Los estudiantes de composición de la EUM)

Los estudiantes ingresan a la Licenciatura en Composición con experiencias previas y horizontes musicales marcadamente diver-



sos. El porcentaje de ingresantes que ha seguido previamente una enseñanza tradicional, de conservatorio, siguiendo un programa de estudio organizado sobre el repertorio tradicional de la música culta europea, es una minoría. Esta tendencia —según he podido constatar por medio de consultas con colegas distantes— se verifica también desde hace algún tiempo en muchos otros países.

Durante varios años consecutivos, en la primera clase del primer semestre he realizado la experiencia de solicitar que, por escrito, cada estudiante identifique, con la mayor precisión posible, una o dos músicas que considere determinantes de su interés por estudiar composición.

Año tras año los resultados obtenidos fueron consistentes. Las referencias musicales cubren un registro muy amplio, que van, en un grupo típico, desde las óperas de Mozart, hasta el canto popular uruguayo. En el medio, encontraremos los cuartetos de cuerda de Dvorak, el disco “El lado oscuro de la luna”, de Pink Floyd, la banda sonora de determinados filmes, canciones de Djavan, preludios de Chopin....

Si, del conjunto formado por estas respuestas, inferimos qué tipo de conocimientos, y el desarrollo de qué tipo de capacidades pueden venir a buscar los ingresantes, una primera constatación se impone: No existe, ni aquí ni en otro lado, un curso de composición que satisfaga las expectativas de cada uno de los recién ingresados.

La clase de composición

En cualquier caso, debe quedar muy claro que la clase de composición es sólo una parte de la formación de un compositor. Un “buen alumno” no es aquél que se limita a cumplir con las tareas encargadas por el docente. Es necesario que el estudiante desarrolle cuanto antes sus propios intereses y la capacidad de investigarlos autonomamente.

Objetivos

En la EUM, la materia Composición se

desarrolla a lo largo de ocho semestres —articulados en dos ciclos de cuatro cada uno —al final de los cuales, se espera que el estudiante haya adquirido un nivel de competencia técnica que le permita el planteo y la resolución de problemas compositivos de distintos grados de complejidad. Asimismo, se espera que el estudiante haya desarrollado la creatividad y la capacidad crítica hacia el propio trabajo, como así también la receptividad a los distintos aportes del pensamiento musical contemporáneo.

Trabajos

Se plantean trabajos de composición focalizados en la resolución de problemas puntuales de organización del material sonoro. Estos planteos — definidos con mayor o menor número de consignas— están elaborados de modo tal que admiten ser resueltos con arreglo a distintos enfoques estéticos.

Se trata de aprender a construir formas de diversos niveles de complejidad, a partir del conocimiento que surge de la investigación sistemática de la materia sonora.

Se trata también de desarrollar la capacidad de evaluar los límites y el potencial de un determinado campo de operaciones, y de identificar y utilizar los medios técnicos apropiados para explorarlo creativamente y con eficacia.

Contenidos 1– Primer ciclo

Los contenidos establecidos para los semestres 1 y 2 de la materia Composición se focalizan en la problemática de la distribución de eventos sonoros en el tiempo. Asimismo, incluyen el estudio de las tendencias asociativas y disociativas del material sonoro, los aspectos articulatorios y comparativos en la organización de la forma, y la relación entre niveles micro y macro estructurales.

Para los semestres 3 y 4, los contenidos incluyen diferentes técnicas y estrategias para la organización de las alturas. Otros contenidos, organizados alrededor de esta problemática central, son las nociones históricas de disonancia/consonancia, la relación de los sistemas de altura con las fuentes sonoras, y la interacción de aspectos horizontales y verticales en la organización de configuraciones texturales.

Los contenidos incluyen también una introducción al estudio de sistemas de afinación microtonal, tanto temperados como no temperados.

Reflexionar

Considero de gran importancia que, durante una etapa de formación, la praxis compositiva sea acompañada por una reflexión —por escrito— sobre los procedimientos utiliza-



dos. El ejercicio continuado de esta práctica debe llevar a una gradual toma de conciencia de las múltiples decisiones que se toman en el proceso compositivo, y posibilitar el desarrollo de la capacidad de posicionarse críticamente frente al propio trabajo creativo.

Contenidos 2–Segundo ciclo

Los semestres quinto y sexto de Composición se concentran en el estudio de la problemática de la creación musical por medios electroacústicos. Los fundamentos teóricos y los aspectos prácticos de la edición y procesamiento digital del sonido se estudian en Composición 5, mientras que los contenidos de Composición 6 se organizan alrededor del estudio de distintas técnicas de síntesis digital de sonido.

Composición 7 se concentra en el estudio de técnicas y enfoques creativos referidos a la creación musical con medios mixtos.

El último semestre de la materia está planteado como un seminario con contenidos abiertos. Durante el semestre, cada estudiante debe realizar un trabajo de estudio individual sobre un tema relacionado con sus búsquedas personales, en función de los cuales se asignan lecturas y audiciones que son luego discutidas en clase.

Cada estudiante debe, asimismo, completar durante el semestre una composición musical en la cual pueda demostrar tanto su competencia técnica en la escritura, como un cierto grado de originalidad creativa.

Escuchar

Para un estudiante de Composición, hay pocas experiencias de aprendizaje tan contundentes y enriquecedoras como escuchar una buena ejecución de lo que se ha escrito. Esto es especialmente cierto si, además, se ha podido presenciar el proceso de estudio y armado de la música por parte de los intérpretes.

Hace algunos años, intentando transponer experiencias pedagógicas exitosas que conocí en otro lado, elaboré un proyecto para la creación del programa de Compositor Adjunto en la EUM. Su objetivo principal era dar a los estudiantes de Composición la posibilidad de escribir para un conjunto específico —que funcionara dentro de la escuela—, habiéndose previamente familiarizado, por medio de la asistencia a los ensayos del conjunto durante un semestre, con las características del mismo.

Para los estudiantes de interpretación, el programa ofrecía la posibilidad de observar parte del proceso de creación de una pieza a ser interpretada, y de trabajar directamente con el compositor durante los ensayos, que conducirían a una ejecución en concierto de la obra.

El programa buscaba asimismo fomentar la presencia de la música contemporánea en los planes de estudio de la EUM, abrir un espacio concreto de colaboración entre distintas áreas académicas, y estimular el debate estético entre docentes y estudiantes.

Pese a que el mecanismo propuesto era muy simple, y los resultados esperados por demás positivos, “la resistencia de la realidad” hizo que, luego de un primer semestre de funcionamiento, resultara imposible continuar el programa.

Los soportes y la imaginación

El dispositivo físico usado para la representación/transmisión de la obra musical rara vez ha sido neutral en relación a la imaginación creadora. En distintos momentos de la historia de la música, soportes específicos (memoria, partitura sobre papel, autómatas mecánicos, gramófono, discos de acetato o de vinilo, cinta magnética, audio digital, Midi...) influenciaron el pensamiento musical, al revelar ciertas propiedades y potencialidades del material y estimular así la imaginación de los compositores.

Nuestra época se caracteriza fuertemente por la coexistencia de una multiplicidad de soportes. En consecuencia, resulta importante que un compositor desarrolle un cierto grado de familiaridad con todos ellos.

Generalmente, la capacidad de imaginar una configuración sonora se desarrolla antes que la capacidad de escribirla. Los estudiantes de composición deben, en el transcurso de sus estudios, buscar y encontrar un punto de encuentro entre una sonoridad imaginada y la partitura que, descriptiva o prescriptivamente, la representa.

Para facilitar el logro de este objetivo, se les requiere realizar partituras de sus trabajos en diferentes formatos, incluyendo partituras exclusivamente verbales, en notación musical tradicional, notación musical ampliada con recursos aportados por las músicas del siglo XX, y, en las músicas electroacústicas y mixtas, escritura directa del sonido sobre soporte digital.

Algunas experiencias docentes orientadas a trabajar la creatividad



Las experiencias que a continuación se describen y comentan en forma sucinta, fueron realizadas en el transcurso de los primeros semestres de la materia composición.

1-Partituras verbales

Se pide que cada estudiante, utilizando como fuentes sonoras el conjunto de instrumentos proporcionado por los integrantes de la clase (o un subconjunto del mismo), componga una música que pueda ser transmitida en forma exclusivamente verbal.

Se realiza luego una actividad de taller, consistente en la lectura de los distintos trabajos, seguida de una sesión de discusión crítica de los mismos.

La capacidad de imaginar existe en cada estudiante, quien, operando dentro de su horizonte de referencias, es capaz de crear con algún grado de originalidad.

Sin embargo, durante una primera etapa de formación, el requisito de confeccionar una partitura tradicional de una composición propia se convierte frecuentemente en una dificultad que interfiere negativamente con la imaginación creativa.

La alternativa planteada por la partitura verbal permite evitar esa dificultad inicial, y, al mismo tiempo, minimizar la distancia entre la idea y la realización sonora de la misma.

2- Exponer los clichés.

Cada estudiante escribe un trabajo breve para el instrumento que toca (o el que toca mejor). Esta experiencia favorece que aparezcan en el trabajo lugares comunes y clichés provenientes del repertorio frecuentado por cada uno. Identificarlos suele ser un buen comienzo para aprender a discriminar lo propio de lo ajeno en un trabajo creativo.

3- Desactivar los clichés

Se pide que cada estudiante componga una pieza para un instrumento que no sepa tocar. No obstante, una de las consignas del trabajo será que cada pieza pueda ser ejecutada adecuadamente por su autor. Aquí se planteará una relación experimental con la fuente sonora elegida, la cual deberá ser in-

vestigada empíricamente en una etapa previa a la composición. El estudiante deberá aprender a transformar el obstáculo de su propia limitación técnica en una suerte de trampolín creativo, que permite relacionarse con el material desde una perspectiva despojada de condicionamientos históricos o estilísticos.

Éste ejercicio es un buen ejemplo de un recorrido creativo que procede desde lo concreto hacia lo abstracto.

4-Trabajar creativamente dentro de un campo de operaciones reducido al máximo

Un ejemplo (ya clásico) de este ejercicio consiste en proponer un trabajo que utilice un número muy limitado de objetos sonoros y duraciones (digamos 3 de cada uno).

El viejo adagio que reza “menos es más” adquirirá significado adicional en el transcurso de esta experiencia.

5-Componer a partir de una estructura predeterminada de duraciones

Este es un planteo inspirado directamente en las ideas de John Cage.

Se pide a los estudiantes la creación de una estructura de duraciones “abstracta”, que contenga al menos dos niveles (macro/micro). Ésta será evaluada en sí misma en cuanto a su consistencia y originalidad.

En una fase posterior, esa estructura será “llenada” con sonidos o silencios —libremente elegidos por cada estudiante—que expresen las duraciones que la conforman.

Esta actividad permitirá realizar un recorrido creativo que procede desde lo abstracto hacia lo concreto. Asimismo, posibilitará considerar el problema compositivo de la relación entre “forma” y “contenido”.

Qué tradición? (2)

El programa de la materia Composición incluye un repertorio de obras a escuchar que intenta representar las líneas creativas más significativas del siglo XX. Este repertorio constituye, en el transcurso de los estudios, un universo de referencia común a todos los estudiantes.

El diseño de dicha lista de obras presenta importantes dificultades, de índole diversa.

La primera gran pregunta a responder es: a qué tradición nos referimos, en la continuidad de qué predecesores nos inscribimos cuando intentamos enseñar composición?

La respuesta provisoria es: en primer lugar, a la tradición de la música culta occidental —Europa y América—, con una presencia importante de lo Latinoamericano.

Pero este criterio — que no excluye un grado importante de pragmatismo, ya que responde también al interrogante



de cuál es el conocimiento que estamos en condiciones de transmitir competentemente—no es excluyente.

El docente debe encontrar el modo de hacer que las músicas que conforman el imaginario de cada estudiante puedan también “entrar” en la clase.

Una manera de hacer que esto ocurra es proponer que cada uno identifique, y luego presente en clase, alguna música de su preferencia —sin restricciones de época, género o estilo— que pueda usarse para ejemplificar un determinado tema técnico estudiado en el curso.

Qué pasará con ellos? (Los estudiantes de composición de la EUM)

No todos los que ingresen, egresarán. No todos los que egresen ejercerán la composición musical como su principal disciplina. No todos los que abandonen sus estudios a

medio camino dejarán de intentar la composición. Algunos de los que egresen buscarán seguir estudiando en forma institucional, esto los llevará, probablemente, a algún otro país donde pueden cursar posgrados. Algunos se quedarán en esos otros países, otros regresarán al Uruguay.

Casi todos ellos, de un modo u otro, ejercerán la música, y, muchos, la docencia.

Está claro que contribuir a desarrollar sus capacidades creativas debe constituir uno de nuestros objetivos principales. La creatividad hace más libres a las personas.

Yo no sé si la libertad se enseña, pero me consta que se contagia.

El Pinar. Abril/mayo 2008



**Aportes
para una inserción
de la
video_danza
en el sistema
educativo
universitario.
Mapeo
de experiencias
formativas
de la región.**



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

Diego Carrera

La video_danza tiene en el mundo tantos años como la invención del medio video.

En América Latina, es aún una manifestación incipiente.

El presente texto forma parte de una investigación mas amplia, dirigida a insertar esta manifestación artística en el sistema educativo formal.

Intro

Este ensayo surge como una primera aproximación a un material más extenso (aun en proceso), fruto de una investigación realizada para las Primeras Residencias Artísticas del Circuito Videdanza del Mercosur 2007. Esta pesquisa significó el contacto mediante entrevistas personales con gestores, académicos y artistas de Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay, Canadá, Estados Unidos, México, Inglaterra, Cuba y Chile ligados de alguna u otra manera al tema de la video_danza.

Se pretende con esto aportar elementos para la discusión sobre estrategias para transmitir conocimientos en video_danza, problematizando el territorio disciplinar que permita, no reproducir técnicas, sino contribuir a la formación de un artista/creador con espíritu crítico, capaz de reflexionar sobre los elementos plásticos, técnicos y tecnológicos que confluyen en la video_danza.

Si bien la video_danza y su estrecha relación con la danza contemporánea existe desde fines de los años 60, nuestro país aún tiene una deuda sobre la enseñanza universitaria del tema. En el año 2007 se logran los primeros pasos para la aprobación de una Licenciatura en danza ¹, que posibilitaría su estudio a nivel superior. La *Facultad de Artes*, aún dependiente de las decisiones del Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” y la Escuela Universitaria de Música englobará disciplinas tendientes al estudio del tema.

De la danza contemporánea al video_danza

Una de las características de la Danza Contemporánea actual es su permanente evolución, no solo en sí misma, sino por su capacidad vinculante con otras artes (teatro, video, música y nuevas tecnologías en gene-

ral). Sin embargo la enseñanza sobre el tema avanza muchísimo más lento. En los últimos años se produjo un incremento del interés de los jóvenes por este arte, lo que implicó que surgieran en la región², una cantidad importante de talleres e institutos dedicados al tema. Varios bailarines y coreógrafos, en general formados en el exterior, se volcaron a la docencia. Sin embargo este tipo de enseñanza, que reconozco fundamental para la difusión de la danza, busca muchas veces adiestrar en técnicas del movimiento pero no contempla la formación integral de los creadores. Donde la estética, el análisis, la investigación y todos sus problemas derivados no se consideran materia de estudio.

Por lo antes dicho, se ha vuelto necesario crear carreras universitarias en Danza, cuyo objetivo sea la formación integral de un artista capaz de desarrollarse en todos los temas vinculados al cuerpo en movimiento: psicología del movimiento, estética y semiótica de la danza, anatomía, fisiología, cinesiología, estructuras rítmicas y sonoras, improvisación, expresión corporal, análisis, percepción musical, temporalidad, formulación de proyectos, danza y multimedia, etc. Aquí es donde encontramos desarrollado en conocimiento de video_danza. Ya sea como una materia más o un postgrado.

Enseñar video_danza

Actualmente, las fronteras entre arte, ciencia y tecnología son extremadamente difusas, por lo que el docente en arte de este siglo XXI se enfrenta al desafío de generar estudio y conocimiento en un intrincado sistema transdisciplinar. A partir de los 60 el video como herramienta expresiva le dio a las Escuelas de Arte un vuelco hacia la experimentación tecnológica que el cine no podía aportar. Inmediatez, versatilidad, reutilización y transmisión son algunas de las virtudes que conquistaron a Nam June Paik o Bill Viola, y que la danza contemporánea retoma para sí.

A esto se le suma que el segundo objeto de estudio implicado, el cuerpo en movimiento, hereda una larga tradición que lo disocia del pensamiento. Cuerpo_mente, reflexión_movimiento, razón_emoción, deberían integrarse naturalmente. La danza contemporánea fue la primera en romper con este esquema, y dentro de este camino es

¹ Si bien los primeros pasos a este respecto datan del año 1999, cuando la Escuela Universitaria de Música aprueba la elaboración de un Plan Piloto de Danza Contemporánea bajo la iniciativa de la Prof. Teresa Trujillo. Hoy (abril 2008) el trámite se encuentra en aprobación de las autoridades centrales de la universidad.

² Defino región a Chile, Argentina, Uruguay, Brasil y Paraguay. No porque esto no suceda en el resto de Latinoamérica, sino porque a fines prácticos mi investigación está centrada mayoritariamente en estos países.



necesario promover una **reflexión integral**, capaz de optimizar nuestras disciplinas de estudio, insertas en la Universidad.

Habitualmente nos encontramos en la región con cursos o talleres impulsados en mayor parte por los festivales de video_danza: Dança em Foco y Novadança en Brasil, FIVU en Uruguay, VideodanzaBA en Buenos Aires, FEDAME en México, UARCIS y Danza Virtual en Chile, Festival de Videodanza de la Habana en Cuba, son los más destacados en Latinoamérica. Pero si bien esta disciplina creció enormemente gracias a estas iniciativas, su finalidad ulterior es la difusión, por lo que otra entidad debería hacerse responsable de la formación. Es en esta instancia en la cual la Universidad, como generadora de conocimiento académico a nivel superior se presenta como el ámbito donde se desarrollan naturalmente varias materias de estudio que pueden abordar este tema multidisciplinariamente. Propiciando el conocimiento a partir de la reflexión y al hacer en medidas equivalentes.

La referencia a una **formación integral** implica que más allá de aspectos técnicos o técnico-expresivos se debe propender a la progresiva consolidación de un estudiante-artista capaz de abordar el problema de la video_danza a partir de la mayor cantidad de elementos de reflexión posibles. Materias como la psicología, la semiótica, la filosofía, etc, deben aportar desde sus visiones aplicadas a este fin. Esto redundará en habilitar al estudiante para desenvolverse en esta disciplina reflexionando sobre la propia obra y la de los demás con **espíritu crítico**.

En la región existen algunos emprendimientos, tanto dedicados estrictamente al tema, otros vinculados a carreras de danza y medios audiovisuales y varios en proyecto. A saber:

- La **Facultad Angel Vianna** de Río de Janeiro, es una referencia a nivel Latinoamericano, han desarrollado un curso de postgrado, denominado **Estéticas do Movimento, Estudos em dança, videodança e multimedia**. Este curso de postgrado es especialmente reconocido en todo Brasil, por ser el primero y hasta la fecha el único. Incluso universidades públicas y privadas tienen convenios para ofrecerlo como una opción más dentro de sus propias currículas, pero debe ser cursado en Río. Este curso está dirigido a estudiantes y artistas de diversas áreas, preferentemente con formación previa en danza, teatro, artes plásticas, cine o video.

Sus áreas temáticas se dividen en:

- Cuerpo y Movimiento
- Escena Contemporánea
- Imagen y Movimiento
- Arte y Filosofía
- Nuevos Medios
- Proyectos

Consta de cuatrocientas horas de curso, repartidas en un total de quince meses. Desplegándose en un total de veintiséis materias³. Entre el equipo redactor del proyecto se puede destacar a el reconocido coreógrafo Paulo Caldas, junto con Alexandre Franco y Marcus Moraes, coordinado por la reconocida coreógrafa Angel Vianna, directora de la Facultad. Este proyecto fue desarrollado en parte inspirado en el proyecto The Place⁴ de Londres.

- Otra experiencia interesante es la que lleva adelante el Programa **Rumos Itaú Cultural Dança**, abocados al fomento y desarrollo de la danza, video_danza y la producción intelectual derivada, realizando talleres por todo Brasil, culminando este recorrido con una convocatoria a proyectos, donde el premio es la financiación de los video. Esta no es una iniciativa universitaria, pero es sin dudas una de las que más impulsan estos lenguajes. El último aporte fue el compendio *Cartografía Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007, un libro con varios textos e información, fotografías de obras más siete DVD*.

- El **Departamento de Artes del Movimiento** del Instituto Universitario Nacional del Arte en Buenos Aires se encuentra actualmente abocado a la creación de un postgrado en video_danza dirigido a realizadores audiovisuales y coreógrafos. Este proyecto es llevado adelante por su Rectora la Lic. Diana Piazza y actualmente se encuentra en etapa de aprobación. Se trata de un postgrado transdisciplinar en conjunto con el Departamento de Artes Audiovisuales **que en su fundamentación expresa: “Se pretende, por lo tanto que el postgrado**

³ Por información complementaria consultar: <http://www.escolaangelvianna.com.br/index.htm>.

⁴ <http://www.theplace.org.uk>.



permita formar realizadores especialistas en éste género. Es decir que tanto los alumnos provenientes del campo del movimiento como los del campo audiovisual sean capaces de realizar sus obras íntegramente concibiéndolas coreográficamente y cinematográficamente".⁵

Por otra parte El Área de Crítica de Artes del IUNA implementó el curso "Videodanza ¿Nuevos soportes para la danza o surgimiento de un nuevo lenguaje?" A cargo de Susana Temperley y la Directora del Festival VideodanzaBA Silvina Szperling.

- La **Universidad de Buenos Aires**, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo tiene carreras referidas al Diseño Audiovisual aunque ninguna directamente al tema video_danza, sin embargo, dependiendo del interés de cada Cátedra se admite como un tema más de estudio. Asimismo en el Centro Cultural Rojas organizó varias veces proyecciones y cursos de extensión a cargo de Silvina Szperling.

- La **Escuela de Danza de la Universidad ARCIS** en Chile ha organizado a la fecha dos festivales de video_danza⁶. Si bien esta universidad no dedica una carrera específica al tema, es importante a nivel académico chileno al divulgar obras. Otras iniciativas que se encuentra estrechamente vinculada son **Compañía Caída Libre**⁷ de Brisa MP, curadora de "VD MADE IN CHILE" que reúne video_danzas de artistas independientes Chilenos.

Por su parte Macarena Zamudio gestiona el site www.videodanza.com que actualmente difunde mucho de la actual mavida de video_danza. Otro emprendimiento importante es el de **DANZAVIRTUAL**⁸ de Paula Hernández, que organiza **vd_Observatorio** a manera de encuentro con cursos y una sección de festival.

- El **Circuito Videodanza Mercosur**, formado por Dança em Foco, VideodanzaBA y FIVU se ha conformado en el mayor difusor de la video_danza en la región, con dos DVD recopilatorios editados. Como ya mencioné, su finalidad no es lo educativo, sin embargo fueron realizados cursos, seminarios, clínicas, workshops y oficinas que aportaron mucho a la enseñanza y difusión.

- Finalmente existen emprendimientos de sumo interés como el **Festival Internacional da Novadança** en Brasilia con su Encontro Internacional de Criadores e Coreógrafos y una opción de videos con alta calidad de emisión llamada NewdanceTV⁹. El Núcleo de video_danza **Alpendre**, perteneciente a Alpendre, Casa de Arte, Pesquisa e Produção, es una organización de artistas fundada en 1999 en Fortaleza en el estado de Ceará, tienen una estrecha relación con la comunidad y son referencia sobre el tema en Brasil. En Rosario, Argentina el **Festival de Artes Escénicas Contemporáneas El Cruce** incluyó en el 2007 una convocatoria a video_danzas. En Uruguay el Grupo de Estudio e Investigación "Cuerpo y Tecnología" de la Facultad de Artes viene desarrollando actividades a fin fomentar el abordaje tecnológico del cuerpo en movimiento.

Festivales, cursos, grupos de estudio... formas del mismo híbrido que demuestran que el interés por este lenguaje es cada vez mayor pero que aún necesita del apoyo de entidades culturales.

Estos apuntes son preparatorios del proyecto "*Video_danza, recopilación de experiencias formativas y su inserción en el sistema educativo regional. Creación e identidad local*", una investigación mediante entrevistas exploratorias y publicaciones que busca insertar este territorio disciplinar de la video_danza en la formación universitaria, y proveerla de un abordaje interdisciplinario.

La pregunta más relevante en este aspecto resulta ser, cómo trabajar metodológicamente la video_danza a fin de propiciar el desarrollo de un conocimiento que permita su abordaje sin disociar las cuestiones cuerpo/mente/tecnología, formando a la vez artistas, técnicos y pensadores capaces de dar corpus a un lenguaje muy permeable a influencias pero rico en posibilidades experimentales.

⁵ Texto extraído del proyecto Especialización en Videodanza presentado por la Lic. Diana Piazzola a las autoridades del IUNA, Buenos Aires, Argentina, 2007.

⁶ Por información complementaria consultar: <http://www.narcis.cl>.

⁷ <http://www.danzaeinterfacechile.com>

⁸ <http://www.danzavirtual.cl>

⁹ <http://newdancetv.blip.tv/>



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

AUTORES VARIOS. *Dança em Foco Videodança vol.2*. Ed. Oi Futuro, Río de Janeiro, 2007.

SANTANA, Ivani. *Estados da Dança: Entrevistas, Relatos e Ensayos de Criadores Contemporáneos*. Cadernos do GIPE-CIT N°17. Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidad Federal da Bahia, Salvador, 2006.

RUMOS. Cartografía Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007. Núcleo de Artes Cénicas, San Pablo, 2007.

DATOS DEL AUTOR

El **Prof. Diego Carrera** es Encargado de Curso de la Sección Video del Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” de la Universidad de la República y docente de la Universidad de la Empresa, ambas de Montevideo, Uruguay. Desde 1999 trabaja en temas de video aplicados a la danza. Ha realizado más de treinta trabajos entre documentales, video-clips y publicidades. En 2007 gana una Residencia Artística del Circuito Videodanza Mercosur y actualmente se dedica al estudio de la videodanza y su inserción en el sistema universitario regional. Realiza varias publicaciones y ponencias sobre el tema en medios impresos y web de Argentina, Chile y Uruguay.



Licenciatura en
interpretación
musical: CANTO



Cecilia Latorre

*El canto:
prolongación del habla*

El Canto es la prolongación del habla

A partir de la premisa, «el canto es la prolongación del habla», se empieza a construir nuestro trabajo lírico. Pensemos que la lírica es todo aquello donde está presente la palabra, la poesía, la prosodia, y es justamente en este punto donde nos distinguimos de los demás intérpretes musicales.

El decir

Siendo fiel a estas pautas básicas, el trabajo vocal, además de acompañar a los estudiantes en su primer tránsito a conocer su propio cuerpo a través de técnicas respiratorias, sensaciones propioceptivas y trabajo muscular, está orientado en pos del «decir». El «decir» o el llamado «buen decir», es un mensaje, algo que el intérprete viene a brindar a los demás, al público, al escucha. Este mensaje necesita ser claro, de lectura rápida y fácil, busca conmover, es decir, mover con emoción, alterar de alguna forma el estado del oyente.

Por esta razón, en el área Canto, las obras son estudiadas desde sendos puntos de vista que van desde lo estrictamente técnico-vocal, estructura-forma, dinámica-fraseo, estética, pasando por la fonética de la lengua, hasta el compromiso corporal en la práctica escénica, asignatura que va de la mano con Canto asistiendo y apuntalando durante toda la licenciatura.

Sin este tratamiento del «decir», escucharíamos sonidos vocales más o menos bellos, más o menos afinados, y estaría ausente el mensaje, el contenido, el compromiso del individuo en su totalidad.

Este entrenamiento nada fácil, es un trabajo diario, y lo consigue el intérprete escuchando él también a los demás, no sólo obras llamadas líricas en el sentido menos amplio, sino obras de todos los estilos posibles.

Nuestra región tiene estilos propios muy interesantes, como el tango, donde el decir es lo que ocupa en primer lugar a los intérpretes, y tenemos ejemplos de sobra, donde la calidad de voz no es lo más importante, entonces, qué es lo que queda? -El «decir»

Asimismo sentimos inquietud por el trabajo del «decir» en la imagen, es por esto que el área está abocada en realizar una experiencia-taller en video conjuntamente con el Instituto Nacional de Bellas Artes.

En este aspecto todas las disciplinas que se trabajan en el área Canto confluyen en un último cometido, el fruto, el trabajo acabado, listo para ser escuchado, visto, entendido, decodificado y sobre todo disfrutado.

La imagen

Si, la imagen cuenta cada vez más. Hoy nadie puede pensar que el mundo en que vivimos es el mismo de hace 30 o 50 años atrás. La tecnología, la física, la biología, la informática y todas las nuevas derivaciones modernas de éstas lo han transformado, nos han transformado (sin detenerme en el análisis de si para mejor o para peor).

En el campo artístico general y en la lírica en particular esto se hace notar y mucho. Nosotros, los trabajadores del sonido hemos tenido que aceptar, abrirnos y comprometernos seriamente con el estudio e investigación de otros elementos tan importantes como la música en sí.

Hoy a nadie le interesa ver a un cantante, de cualquier estilo, que se pare y cante para decir: Ah! que hermosa voz tiene... y qué técnica... qué agudos, qué graves afinados, y que no haga una valoración subjetiva de cómo estaba vestido y maquillado, cómo era su desplazamiento escénico, cómo estaban dispuestas las luces, la escenografía, la amplificación, había integración de bailarines, gimnastas, figurantes, otros músicos?

Se le entendía lo que cantaba, o el mensaje era confuso, qué había venido a decirnos, a dejarnos? Y finalmente: nos dejó algo?

Son todas preguntas que he aprendido a hacerme desde el 2001 año en que empecé a trabajar en la cátedra de Canto en la EUM.

Considero que es muy importante preguntarse sobre la propia práctica, para ir armando un proyecto, un plan con criterio de evaluación periódico. En otras palabras, lo que hoy aplico, sirve, da resultados? Bien, entonces lo conservo e insisto que se haga, lo que no, se desecha, o por lo menos no sirve para ese momento.

Sí, el mundo ya no es el mismo, y aunque se diga que el hombre cada vez está más sólo, que en algunos aspectos es verdad, y no vamos a tocar este tema, basta con sentarnos a mirar algunos videos clips o conciertos de artistas importantes, para ver ese macro trabajo interdisciplinario en el armado de sus espectáculos.

Si nunca se vio un video clip o concierto de Madonna por ejemplo, y es músico, tiene que hacerlo, más allá que le guste



o no el estilo, es una artista con mayúsculas y en sus espectáculos nada está librado al azar, todo está pensado, ensayado mil veces hasta el cansancio, concebido con un alto criterio estético e imagen y sonido, y con un mensaje claro. Aún no entendiendo el idioma, se capta, se decodifica fácil y rápidamente. Y lo más importante: concebido desde el trabajo en equipo interdisciplinario y transdisciplinario.

Esto es un elemento a rescatar que debe de ejercitarse desde el vamos, en la formación del artista aún en materiales primarios, humildes, básicos. No es necesario esperar a asumir grandes roles de ópera o musicales, o ser solista de importantes oratorios y música de cámara para empezar a ocuparse de los demás aspectos, en este punto ya es tarde y eso se nota.

¿Qué es una ópera?

La palabra ópera significa obra: «Cosa hecha o producida por un agente» «Cualquier producción intelectual», entre otras acepciones. La palabra producción está presente y vaya si es una palabra moderna no?

En cada una de nuestras presentaciones hay una obra, una producción, que puede ser desde la más íntima y simple, acotada en el espacio y en el tiempo, hasta las macro que hemos citado anteriormente.

Si, el cantante hoy, es un artista completo y esto no se acopia en un día ni en un año. Pero veamos que es lo mínimo que se debe traer, lo innato, lo que se puede mostrar, por ejemplo en una prueba de admisión, como es el caso del ingreso a la licenciatura en interpretación, opción Canto.

Canto en la EUM

Se espera escuchar una voz sana en todo su registro, buena afinación, musicalidad y una energía corporal básica.¹

La afinación es una de las condiciones básicas. Podríamos discutir horas, si es una condición innata solamente, si se aprende, o hasta dónde se aprende y corrige.

Mi experiencia, también como docente de lectoescritura, me ha demostrado que «tener oído» es algo generalmente innato, se trae, pero también depende de la escucha que se ha tenido sobre todo de niño, esto pasa también con los idiomas, cuanto antes de establezca el contacto, mejor.

Sin embargo no olvidemos que el estudio de la técnica vocal, a diferencia del aprendizaje de instrumentos, es recomendable se inicie luego del primer desarrollo, pues hay un cambio importante en el tamaño de la laringe en la mujer

entre los 11 y 13 años y en el hombre entre los 14 y 16 años aproximadamente. Incluso conviene esperar un tiempo más, sobre todo en los varones para comenzar los estudios de técnica vocal.

Es recomendable la escucha frecuente, atenta, conciente, y a veces por qué no, subliminal de materiales, tanto cantados como instrumentales, como también la práctica de la memoria auditiva, es decir tratar de reproducir lo que se escuchó ya sea cantado, tarareado, percutido o escrito.

La musicalidad tiene que ver con lo dicho anteriormente; depende mayormente de experiencias tempranas y de la práctica de la escucha y reproducción, así como también de la formación de criterios estéticos diversos.

La musicalidad es individual, es un sello, una huella, algo que nos identifica; y esto hace al intérprete. Una misma obra cambia de acuerdo a quien la interpreta, y nos puede gustar más una que otra.

La energía corporal depende de la salud general física, espiritual, y psicológica.

Un intérprete vivaz, muscular y energéticamente dispuesto, parado, sentado, caminando o corriendo en su eje, con una mirada interesante y gestos verdaderos, son aspectos a trabajar a lo largo de toda la licenciatura en la materia Práctica escénica.

El trabajo de técnica vocal

La técnica vocal, como cualquier técnica, es un instrumento y no un fin. Hay estudiantes que ingresan sin una técnica específica, otros con alguna experiencia, y algunos con varios años de estudio con una técnica afianzada y definida. No se trata de borrar lo que ya hay, sino de agregar, enriquecer; a veces las mismas cosas dichas de otra manera, con otros conceptos, ejemplos nuevos, nos hace ver algo que hasta ahora no entendíamos.

¹ Tener una voz sana supone en primer lugar tener una salud general controlada periódicamente a través de un chequeo médico completo. Problemas en el aparato fono-respiratorio pueden ser a veces consecuencias de un mal funcionamiento de otros sistemas, como por ejemplo de el digestivo (reflujo) que afecta directamente las cuerdas vocales produciendo por momentos una sonoridad sucia; de el endocrino, mal funcionamiento de la glándula tiroidea (disfonías transitorias), etc.



En la clase, en mi experiencia, ha sido beneficioso agrupar a los estudiantes que empiezan prácticamente de cero. Esto es muy importante para 1- unificar técnicas. En el área todos deben contar con las mismas herramientas, manejar conceptos, ideas, abstracciones, lenguaje, que luego beneficiará y agilizará el trabajo individual, con el docente, y entre ellos a la hora del trabajo en conjunto.

2- Proponer de ejercicios respiratorios, de relajación y flexibilidad, ejercicios específicos para fortalecer la musculatura involucrada, y posturales es bueno que se haga en grupo, donde interesa la observación y control entre si a modo de espejo.

A medida que el estudiante avanza en su carrera, recibe una clase individual de 1 hora por semana, donde se trabaja y corrige las dificultades particulares, y se realiza la elección de repertorio (obras a interpretar).

Básicamente, la técnica de canto, se basa en obtener un mayor rendimiento vocal con menor esfuerzo y cada vez más placer. Otro cometido de la práctica de la técnica, que muchas veces no se nombra es la versatilidad de la interpretación. Es decir que al poder dominar mi aparato vocal, pueda pasar de cantar arias operísticas, hasta un tango, y de arias de oratorio a un bolero, o una canción folklórica.

En realidad todo se reduce al «buen decir», somos «decidores con música». Y aquí la técnica está al servicio de la interpretación y no al revés, es un instrumento, una herramienta que ponemos a prueba y experimentamos todos los días. No es inamovible, es modificable, activa, viva y podemos usarla sobre todo en momentos comprometidos de la interpretación.

Algunas reflexiones sobre la interpretación

Una de las acepciones de la palabra interpretar, según la Real academia, es: «Explicar el sentido de una cosa; traducir». El intérprete, el que tiene el cometido de la re-creación, es decir, de reproducir la creación de otro, (o a veces la propia), tiene que explicar el sentido de la obra, o al menos el sentido que él mismo le encuentra.

Interpretar es, traducir a través de la música en este caso. En otros será a través de movimientos y figuras corporales como en la danza, o dramatizando textos, en el caso del teatro. Pero lo cierto es que siempre nos plantamos a explicar algo, a decir algo acerca de. Siempre esa interpretación es subjetiva.

En la clase insistimos en la búsqueda personal, notar la huella, el sello.

Una obra se podrá cantar mejor o peor, según criterios, pero siempre será única, es lo que nos distingue, lo que nos separa de los demás, es decir lo que nos hace reconocibles. En el canto no sólo debemos poner atención a la música, sino al texto, a la prosodia, a la poesía, pues tenemos el gran honor, y la gran responsabilidad, de manejar a grandes (y pequeños) escritores universales de todos los tiempos.

Lograr, lo que se llama, un buen matrimonio entre música y letra no es cosa nueva, y mucho menos fácil.

Discernir en que momento se destaca una y cuando la otra a la hora del fraseo musical con texto. También saber cuándo las dos están en un primerísimo plano.

Esto se logra a través de la experimentación y muchas veces se intuye; la intuición se subestima, se teme, en la música, como en otros órdenes, tendríamos que aplicarlo más libremente.

Los Idiomas

Cuando hablamos de textos aparece un tema importantísimo para el cantante de todos los estilos: las distintas lenguas. Particularmente para el cantante lírico es condición básica el estudio de las distintas lenguas o idiomas. Primero se debe poner especial atención al estudio de la fonética, es decir, cómo se pronuncia y luego ahondar, en lo posible, en la gramática, comprensión lectora y traducción de los textos. El idioma que más sirve al estudiante de canto en su primera etapa es el italiano. Es una lengua que tiene muchas vocales, lo que facilita una libre emisión.

En nuestro caso como hispanoparlantes lo reconocemos fácilmente al tener la misma raíz latina. La mayoría de los métodos de estudio primarios están escritos en esta lengua. Luego de manera progresiva incluimos francés, alemán, inglés y latín.

La licenciatura Canto ha logrado, a través de un trabajo conjunto con Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, el dictado de cursos de italiano, francés y alemán. En estos cursos si bien se trabaja la fonética, también hay un acercamiento interesante a la comprensión lectora y la traducción.

Asimismo, están pensados para la aplicación directa en la voz cantada, ya que se trabajan obras musicales con textos



de la lengua que luego se interpretarán con piano o con otro instrumento como parte de la prueba final.

Esta experiencia con Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, fue bien enriquecedora, pues estamos hablando de un proyecto entre Facultades donde los docentes encargados tuvieron que adaptar y hasta crear una nueva modalidad de trabajo que se ajustara a nuestras necesidades, clases que al decir de ellos, son disfrutadas especialmente.

Asimismo seguimos buscando otras herramientas en este sentido, como por ejemplo la confección de cursos de lenguas extranjeras en soporte multimedia como instancia de trabajo interinstitucional con intervención de la EUM, ENBA y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

En nuestro caso, como en la mayoría de las artes donde está involucrada la palabra, hay un compromiso del cuerpo entero. Así lo entendemos y es por eso que pensamos que la práctica escénica o arte escénico es el gran compañero de vida del cantante. Hoy por hoy no se puede concebir que una persona cante solamente.

Quizá el gran quiebre lo hizo la cantante actriz María Callas en los años 50, quien en su plenitud, tuvo la fortuna de trabajar con grandes directores de cine y teatro de la talla de Visconti y Zeffirelli. De ahí en más se empezó una búsqueda en cuanto a sensibilidad inteligente en al abordaje de los materiales entendiendo que cuando se hace drama en música (ópera, zarzuela, musicales, etc.) hace falta más que una bonita voz.

Arte escénico

La materia arte escénico acompaña al estudiante de canto en toda su carrera (8 semestres). Es así como nuestro grupo de área lo ha concebido, entendiendo que el estudiante desde el comienzo, aún cuando todavía no domine la técnica, debe familiarizarse con conceptos, experiencias, imágenes, tránsitos dramáticos, propiamente teatrales (el canto es una arte escenográfica).

«Cuando pienso en el trabajo sobre la voz, pienso en el trabajo sobre el cuerpo, del cual la voz emerge.» (Grotovski)
En el momento que el cantante ingresa al escenario, y desde antes, pone en práctica una actitud, un manejo general del eje, del desplazamiento, de la mirada, de cómo se planta, ya esté parado o sentado.

En clase las visitas del docente de arte escénico son frecuentes, a veces programadas, otras no. No pensamos que el límite entre estas asignaturas sea tajante,.....hay límite?. La interacción siempre está presente.

En una primera etapa está planteada la importancia de ex-

periencias prácticas de la voz hablada. En este sentido los estudiantes trabajan la lectura desde el susurro hasta la voz alta hasta llegar a interpretar monólogos y obras acotadas de 2 o 3 personajes de la literatura universal.

Estamos convencidos que experimentando un buen tránsito en obras dramáticas, facilitará el abordaje de los materiales cantados, conociendo y reconociendo estadios, sensaciones, imágenes, manejo de mirada, actitudes corporales, desplazamiento, acciones, etc.

En esta materia, también se insiste en la comunicación con otras manifestaciones de arte, como las artes plásticas: pintura, escultura, dibujo, fotografía, cine, videos, usándolas como motivadoras de acciones dramáticas.

Este tipo de trabajo ha dado resultados positivos a la hora de cantar propiamente, mejora el decir, facilita la resolución de problemas técnicos, flexibiliza nuestro accionar. Estamos convencidos que somos uno, cantamos con nuestro cuerpo entero.

El piano

El cantante es un músico que difícilmente actúe solo como pasa con los instrumentistas. El piano es el instrumento que por excelencia acompaña al cantante en su carrera, pero no el único. La Licenciatura de Canto cuenta con un docente pianista, que como decimos, no acompaña, sino que forma un dúo o conjunto de cámara con el o los cantantes, o con instrumentistas.

Este docente cumple una tarea importantísima en los cursos:

Por un lado trabaja con los estudiantes y con el docente encargado debiendo fijar correcciones y orientaciones dadas en cuanto a estilos-estéticas, fraseo, respiraciones, afinación, etc.

Por otro, realiza un trabajo con los estudiantes sin la presencia del docente.

Se preparan las obras para la clase en conjunto, donde debe hacer cumplir las correcciones marcadas por el docente encargado. También es tarea del pianista actuar en pre-



sentaciones y conciertos que representen a la EUM, como tocar en pruebas, exámenes, y cursos especiales que se dicten. Asimismo trabaja en las clases de arte escénico y en las de idiomas.

Sin embargo, la idea es des-estructurar la dependencia con este instrumento, abriendo nuevas experiencias hacia los demás. Esta inquietud parte de los mismos estudiantes quienes se contactan con compañeros instrumentistas para trabajar obras propuestas por los docentes involucrados o por ellos mismos siempre bajo la supervisión de aquéllos.

Esta es una experiencia enriquecedora ya que constantemente está creando vínculos con docentes de otras licenciaturas para que estos proyectos se concreten. En los últimos años se ha trabajado con guitarra, clave, cuarteto de chelos, cuarteto de cuerdas, oboe, trompeta, flauta, y contrabajo, presentando estos materiales como trabajo fi-

nal de examen de canto, y en la materia práctica de conjunto, como también en presentaciones y conciertos.

Finalmente, se resalta la inquietud y pasión siempre presente entre los estudiantes de la licenciatura, pues muchos de los emprendimientos nacen de ellos, buscando la comunicación entre sí y con otras áreas de la Escuela.

Asimismo destacar las actividades fuera de la EUM como por ejemplo la de los estudiantes que han sido seleccionados como solistas en proyectos privados de ópera, oratorio, y conciertos, como también espectáculos organizados por el SODRE, IMM (Orquesta Filarmónica) en el Teatro Solís. De la misma manera se han realizado representaciones en el interior y exterior del Uruguay (Buenos Aires, Porto Alegre).

Esto nos llena de orgullo y nos motiva a seguir andando y aprendiendo.

Pensamos que sensibilidad e inteligencia son elementos básicos para el desarrollo del cantante, del músico, y de cualquier artista, y en nuestra

Universidad tenemos grandes posibilidades de desarrollarlas brindando herramientas y orientando en nuestra labor docente con trabajo, generosidad y honestidad.

Cecilia Latorre Visconti
Prof. Adjunto
Encargada de curso licenciatura Canto
EUM

BIBLIOGRAFÍA:

- Abaronian, C.*, Educación, arte, música, Ed. Tacuabé, Montevideo, 2004.
Castarède, Marie., La voix et ses sortilèges, Ed. Les belles lettres, Paris, 1991.
Centre Georges Pompidou., La voix, l'écoute, Editions de Minuit, Traversas/20, 1980.
Desfossés, B., Your voice and your speech, Cattell and company, New York, 1946.
Dinville, C., La voix chantée, Ed. Masson, Paris, 1989
Gardé, E., La voz, Ed. Lautaro, Argentina, 1958.
Gómez, E., La respiración y la voz humana, Artes gráficas Cardemar, Bs. As., 1980.
Husson, R., El Canto, Ed. Universitaria, Bs. As, 1965.
Mansión, M., El estudio del canto, Ed. Ricordi, Bs. As., 1947.
Sky, M., Respirando, Ed. EDAF, Madrid, 1993.
Stanislavski, C., Un actor se prepara, Ed. Vergara, Bs.As., 1988.
Torres, J., Globalización e interdisciplinariedad: el currículum integrado, Ed. Morata, Madrid, 2000.
Zeberio, J. Tomas, Les sons et l'énergie humaine, Le Courrier du Livre, Paris, 1979.



Pintura mural, prácticas educativas e identidad



Ariel Sánchez

Este trabajo relata los fundamentos de un grupo dedicado a la práctica, investigación y difusión de la pintura mural, en relación con la investigación que realicé sobre pintura mural nacional. Incluye algunas reflexiones y ejemplos limitados por la extensión solicitada del relato. En cuanto a la relación con las prácticas docentes y extensionistas, desarrolla y asume la importancia de la explicitación de los planteos ideológicos y su discusión.

A- Introducción

Desarrollaré algunas reflexiones desde mi experiencia y trabajo que surgen del relato de actividades de extensión y asistencia que desarrollé en los últimos años, así como las que no son curriculares pero repercuten en éstas.

Dichas prácticas son de importancia para la proyección en futuras actividades, y no solamente las realizadas con relación a la pintura mural, en este sentido importan para la profundización y desarrollo en un sentido prospectivo, descubrir problemáticas actuales con vistas a elaborar posibles estrategias eficaces de organización y producción cultural involucrándose en lo social desde la Universidad.

Dichas actividades -entre ellas las docentes- se articulan con la extensión y la investigación apuntando a la formación integral del estudiante en estrecho vínculo con el medio, por ello el tema que abordaré resulta de significación en el ámbito curricular del I.E.N.B.A.

Entiendo que el desarrollo de estas reflexiones implica definiciones éticas de las que no me puedo separar y que es importante explicitar, ya que expresan el espíritu del Plan de Estudios del I.E.N.B.A., en cuanto se basan en el respeto al individuo y a su libertad. En el entendido que una persona libre en su ejercicio no debe eludir el compromiso y la responsabilidad.

Por ello es nuestro objetivo como docentes fomentar espacios de realizaciones solidarias, de conciencia menos dirigida por el mercado, fomentando vínculos sobre bases igualitarias en el ejercicio de la profesión de creador plástico.

Revalorizar el hecho de compartir experiencias y las reflexiones sobre el por qué y el para qué del hacer artístico, reconociendo en ello un eje trascendente de la creación.

El arte aunque sea creación individual es un fenómeno so-

cial cuyo consumo no debe estar limitado a ciertos grupos sociales.

No se construye una sociedad sólo por la economía o la política, es allí, en esa construcción, donde reside la importancia de la cultura. Sólo la práctica de una vida social rica que incluya el arte en la vida podrá inculcar el valor de la relación humana, el valor de la vida en común.

B- Antecedentes

Aquellos artistas que en distintos momentos buscaron la inserción social por fuera de los circuitos tradicionales del mercado del arte y sostuvieron un fuerte compromiso social con sus actitudes nos sirvieron de antecedentes.

Hoy, tendencias interesadas pretenden disipar el conflicto ideológico dentro de los espacios institucionales del mercado del arte, por medio de posturas de moda que pretenden lucir como intereses generacionales, cuando en realidad ocultan posturas cómodas tras un discurso rebuscado.¹

Muchas veces el tema de las relaciones entre arte e ideología es tratado como un tema de interés histórico o conviviendo con un discurso crítico junto a una práctica ideológica conservadora,² Por ello el tema y la discusión son vigentes en la actualidad. Y, precisamente, a causa de su actualidad tiene importancia y aporta al debate sobre las implicaciones sociales del arte en una multiplicidad de ámbitos.

Dice al respecto Pascual Gripolli³: «Hay una cosa que se llama el arte actual para quien

1- Dice: L. Camitzger (*El acceso a las corrientes hegemónicas del arte, 1995*) «No se trata nuestra entrada a la corriente mayoritaria, se trata del acceso de la cultura mayoritaria a nosotros. Solo concebido de esa manera, la corriente mayoritaria puede actuar como una caja de resonancia de nuestras actividades sin arrancarnos las entrañas. Si nos acoge o nos ignora es secundario. De importancia primordial es que permanezcamos en el oficio de crear cultura y conozcamos al detalle que cultura estamos forjando y para quien.»

2 - Michael Foucault «La arqueología del saber» Siglo XXI editores, 1997... «A este tema se refiere otro según el cual todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un «ya dicho», y ese «ya dicho» no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un «jamás dicho», un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es mas que el hueco de sus propios trazos. Se supone así que todo lo que al discurso le ocurre formular se encuentra ya articulado en ese semi-silencio que le es previo, que continúa corriendo obstinadamente por debajo de él, pero al que recubre y hace callar. El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas mas que la presencia represiva de lo que no dice, y ese «no dicho» sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice.»

3- Entrevista que le hice (junto a otros compañeros) a Pascual Gripolli para la realización de un documental con motivo de los 50 años del arte en la Universidad, material que está siendo editado y estará pronto para el próximo año.



es un atractivo fundamental lo que viene de afuera. Siempre viene de afuera, nunca se genera una actitud válida y trascendente dentro de nuestra cultura. Hay todas las cosas que uno pueda imaginar que pretenden ser un arte contestatario del momento y un arte que agreda, que sea de alguna manera lesivo para las personas que lo vean, o sea, no quiere dejar pasivo al espectador sino que tiene que ser activo e inventa cosas, y se considera que es válido todo aquello que sea para romper la monotonía, o con la actitud burguesa de una sociedad -sin entender o sin querer atender a que también los que están haciendo ese arte son burgueses- porque no todos somos revolucionarios en la medida que nos separamos de la burguesía (...) Sin embargo, siguen formando parte de otra estructura de la cual yo sé que es muy difícil separarse, y porque de otra manera - además como no ha inventado esa forma de transgredir- es subsidiaria de las propuestas que vienen de afuera, entonces hay variantes de una misma forma del quehacer, de la cual te advierto yo tampoco estuve exento, o sea, toda mi generación sufrió el impacto de lo que venía de afuera. Lo que pasa es que parece que ahora es mucho más proclive el artista o el estudiante que propone arte en tomar cualquier instancia que se genere como un hecho válido (...)

El hombre de hoy, ese pueblo que la Escuela quiso salir a conquistar y que lo conquistó, vuelve ahora a sufrir las consecuencias de una ignorancia no participativa y adonde pareciera que a esos artistas nuevos no les preocupa mucho tampoco esa actitud de relación con la gente, sino que más que nada y fundamentalmente quieren hacer cosas que proponen para otros artistas, como si nuevamente el campo se hubiera restringido y volviéramos a mirarnos el ombligo...»

Aclarando mas adelante que no es que él esté en contra del arte actual, que considera que es necesario el tiempo que depure y seleccione naturalmente aquel arte que de alguna manera cree nexos y logre comunicación... «planteando de alguna manera la discrepancia con la forma del quehacer del arte hoy.»

El arte moderno se ha desarrollado al margen o en la periferia desplazándose luego hacia el plano institucional prestigioso y legitimado. Cuando fue en el otro sentido sin duda el desplazamiento es promovido y direccionado por el poder.

Un arte que nazca, se desarrolle y gire en el ámbito institucional es vano y su creador representa a una aristocracia, la que se desarrolla en ese mundo de «...grupos cerrados de críticos» y burócratas del arte oficial y paraoficial...» (a lo que nosotros nos referiremos como las instituciones del arte) es al que se refería Jorge Errandonea cuando decía: que si desapareciera- por algún encanto- raramente la cultura lo registrará como un protagonista ausente de la historia.⁴

Dichas instituciones tienden a una autocracia de críticos y curadores, un arte nuevo que exige la libertad como condición, no puede surgir de lo institucional. La oposición a lo institucional es el freno más seguro y el único para las tendencias autocráticas.

La sociedad, la ciencia, el arte, sólo pueden desarrollarse donde exista total libertad para formar hipótesis contrarias a la opinión consagrada. Toda limitación impuesta por más indirecta, o por más remota que sea, debería ser vista con desconfianza. La libertad es una condición necesaria tanto para el desarrollo social como para lo creativo artístico, más allá del campo estrictamente profesional del artista.

La Escuela Nacional de Bellas Artes en la década del 60 representa un sector plural de la cultura nacional que ensayó una respuesta radical no afiliada a sectores políticos, de compromiso con sectores sociales populares, en el sentido no exclusivamente del fundamento, sino de las transformaciones que valen como renovación.⁵ Michael Foucault «La arqueología del saber» Siglo XXI editores, 1997. «Y el gran problema que va a plantearse -que se plantea – en tales análisis históricos no es ya el de saber por qué vías

4; Jorge Errandonea, «El Mercado del Arte»; Editado por IENBA, 1993.

5- Michael Foucault «La arqueología del saber» Siglo XXI editores, 1997. «Y el gran problema que va a plantearse -que se plantea – en tales análisis históricos no es ya el de saber por qué vías han podido establecerse las continuidades, de que manera un solo y mismo designio ha podido mantenerse y constituir, para tantos espíritus diferentes y sucesivos, un horizonte único, qué modo de acción y qué sostén implica el juego de las transmisiones, de las reanudaciones, de los olvidos, y de las repeticiones, cómo el origen puede extender su ámbito mucho mas allá de sí mismo y hasta ese acabamiento que jamás se da; el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones.»



han podido establecerse las continuidades, de que manera un solo y mismo designio ha podido mantenerse y constituir, para tantos espíritus diferentes y sucesivos, un horizonte único, qué modo de acción y qué sostén implica el juego de las transmisiones, de las reanudaciones, de los olvidos, y de las repeticiones, cómo el origen puede extender su ámbito mucho más allá de sí mismo y hasta ese acabamiento que jamás se da; el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones.»

Al respecto dice Silvestre Peciar: ⁶

«Todo lo que nosotros hicimos tiene una esencia, tiene un sentido, y el sentido es político social, nosotros combatiendo el analfabetismo estético estábamos en cierta forma enfrentando a la sociedad que permitía el analfabetismo estético. Entonces decíamos: si todo el mundo sabe leer y escribir por derecho también tiene derecho a ver cosas que no son de la mera propaganda comercial que son horribles, o política, que también es horrible, nosotros queremos otra cosa y hay un lugar para otra cosa, en ese sentido estábamos a contrapelo. Claro que nos permitían, que nos dejaban. Pero había una idea, la de que un grabado por ejemplo costase unos vintenes, y decíamos: si a usted no le gusta lo puede tirar, porque por lo que le costó...

Eso ya era contra, y que una cerámica por ejemplo, que se vendía en las galerías en dólares (...) y que nosotros vendíamos por el precio de una cerveza o una coca cola, eso era irritante para la gente, los artistas decían que nosotros le hacíamos una competencia desleal, entonces fíjate como reaccionaba la sociedad: por un lado los que estaban carentes de todo eso nos miraban con simpatía, ahora los que estaban subiditos un poco al caballo de los privilegios ya no querían saber con nosotros. Entonces por ejemplo, había un crítico que decía: después de 5 años ¿dónde están los pintores que salían de la Escuela?, los pintores estaban, pero estaban preocupados de otras cosas...»

En aquella época se estudiaban los desafíos de una política de Extensión Universitaria que procuraba dar respuestas al problema de la «educación estética» y a la presunta contradicción entre un «arte de elites» y un «arte para las masas». Estos serán luego aspectos medulares de la política cultural

y educacional de la Escuela, durante los ocho años en que Pareja ejercerá su dirección, entre 1964 y 1972. Sobre el final de esa experiencia al frente de la ENBA (cuyos últimos años fueron particularmente activos y de extroversión hacia el medio) Pareja formuló duras críticas -y autocríticas- a la arrogancia vanguardista y al etnocentrismo cultural de los años cincuenta: «La ambición alimentada por tentadoras situaciones de orden económico, o por el halago de la nombradía (...) Nos hacía hablar, o admitíamos que se hablara de nosotros, destacando valores excepcionales (...) Ya se oía en 1959 que había que hacer un arte para el pueblo. Pero se decía «cómo» debía ser ese arte, porque se había decidido lo que al pueblo convenía, diciendo que él así lo reclamaba». ⁷

C- Actividades llevadas a cabo

La propuesta del relato parte de la experiencia desarrollada durante el período de tiempo determinado desde que realicé la investigación sobre «La Pintura Mural Nacional Entre Los Años 1930 Y 1970», en el año 2002, hasta la actualidad, donde trabajando con un grupo de estudiantes, egresados y docentes del I.E.N.B.A conformamos un ámbito de investigación y producción, a través de la práctica profesional en el área del arte, abarcando su desarrollo y proyección.

La investigación a que nos referimos comprende la presentación ordenada y completa del arte mural en nuestro país y sus representantes en el contexto de la modernidad y sus influencias.

En este marco la presente investigación relevó, ordenó y sistematizó la documentación existente en el período indicado y estudiar el vínculo entre la pintura mural, la arquitectura y el urbanismo desde el contexto histórico cultural de su época, con los siguientes resultados:

⁶ Entrevista que le hice (junto a otros compañeros) a Silvestre Peciar para la realización de un documental con motivo de los 50 años del arte en la Universidad, material que está siendo editado y estará pronto para el próximo año.

⁷ Peluffo Linaris. «Miguel Angel Pareja –Germán Cabrera. Exhibición 1993. Breve guión a dos voces.»



1-Aportó al I.E.N.B.A. material didáctico (escrito y fotográfico) ordenado de un tema que no existía.

2-Complementó y actualizó la bibliografía existente sobre el tema con una visión global, abarcadora de la temática específica propuesta.

3-Reforzó el vínculo Universidad-Medio. Proyectando al medio los conocimientos que aporte la investigación.

4-Motivó la investigación en el área de la pintura mural en los espacios públicos u otras investigaciones vinculadas a las artes plásticas que nutrió hacia la profundización en nuestra temática o en temas colaterales.

Antes, durante y después de la investigación participé en actividades de extensión y relacionamiento con el medio.

Participé entre otras actividades en el diseño y ejecución de numerosas pinturas murales, junto con otros compañeros con los cuales en el año 2003 decidimos conformar un grupo para la investigación y desarrollo en forma sistemática de la pintura mural.

Esta actividad se apoya en la investigación y la práctica desarrollando caminos hacia lo profesional, con un perfil extensionista.

El grupo de estudiantes, egresados y docentes surge a partir de intereses comunes y en el trabajo en las actividades de extensión, desde entonces mantuvo un perfil definido y expreso desde los primeros documentos. Así describíamos nuestras aspiraciones e intenciones en una carta dirigida al Consejo del I.E.N.B.A.

Montevideo, 24 de Junio de 2004

Sres. del Consejo

Presente

Somos un grupo de estudiantes, egresados y docentes del I.E.N.B.A, que estamos interesados en conformar un ámbito de investigación y producción, a través de la práctica profesional en el área del arte mural.

Es nuestra intención volcar nuestra creatividad tanto a través de la participación en proyectos institucionales como en ventas populares, actividades de relacionamiento con el medio del I.E.N.B.A, así como en actividades de nuestro desempeño particular.

Tendemos a la conformación de un taller libre para la práctica y experimentación en los lenguajes del arte para la integración a la práctica profesional, como se explicita en el artículo 3° del Plan de Estudios del IENBA.

Buscamos integrarnos a la práctica profesional estableciendo un vínculo crítico hacia la sociedad y al mercado del arte y nos enucleamos para potenciar el carácter transformador en la sociedad del universitario.

Nos une la vocación de trabajar a través de un diseño participativo donde los procesos estén permanentemente sometidos a consideración colectiva y contruidos desde la práctica, esto permitirá la discusión de conceptos, se atenderá a los intereses que surjan del grupo con relación a la práctica profesional y al medio social.

Pensamos que esto aportará a los participantes en el enriquecimiento de su expresión que trascenderá el discurso personal para integrar en su obra los elementos que surjan del vínculo con la realidad social, y en la investigación y apropiación de conocimientos técnicos y conceptuales que surja de la práctica profesional.

Para sus integrantes constituirá un ámbito de libre confrontación estética, que incentivará la investigación e inserción en el medio, cuyos frutos, experiencia e inquietudes de carácter creativo se volcarán dentro del I.E.N.B.A.

En el catálogo de la exposición itinerante de fotografías de pinturas murales llamada «Artería» decíamos:

Es nuestra preocupación que la obra de arte no acabe en sí misma sino en la realidad que desata, desde este punto de vista desde el alma del creador se trata de encender la llama en el espectador. Ser artista es proyectarse fuera de sí mismo y ha de poner su obra al servicio de los demás, pero con total conciencia, debe saber al servicio de qué y de quién ha puesto su trabajo y su influencia.

Pensamos que el arte es un hecho inevitable y necesario para todos siendo el campo originario de la expresión humana. Reclamamos desde él el desarrollo social, porque el arte, como otros aspectos de la creación humana, para brillar exigen del máximo grado de libertad con todo lo que ello implica.

La obra adquiere para nosotros un valor que se concreta en una realidad que nos trasciende y que materializa nuestras aspiraciones las que tienen características actuales y aspectos propios.



Se dice que todo se ha hecho, que todo se ha dicho, e incluso que antes otros han pensado de la misma manera que hoy nosotros pensamos. Mas no podemos tomar la vida allí donde la ha dejado la generación anterior, eso sería muy hermoso, y se acrecentaría sin cesar el tesoro de la experiencia humana. Pero sucede que, cada generación descubre por su cuenta el mundo y la vida.

Es nuestro objetivo promover la inserción social del artista plástico en la vida cotidiana, y fomentar a través de la cultura vínculos humanos y redes sociales basados en la solidaridad y ayuda mutua.

A partir de 2004 comencé a trabajar en los Talleres Fundamentales de Laborde y Peciar donde se realizaron actividades de pintura mural integrándolas al programa de la Licenciatura de Dibujo y Pintura

Se propuso a los estudiantes que trabajen en uno o varios diseños de pintura mural para un espacio concreto, y que posteriormente lleven a cabo su ejecución.

Es de importancia para el curso, dice el programa, que los participantes intervengan en todos los pasos a desarrollarse, el relevamiento del lugar, la creación y discusión de diseños individuales y colectivos, la participación en la administración de los recursos y la solución de problemas concernientes al desenvolvimiento del grupo. Ambos talleres apoyaron las actividades del grupo colaborando o participando en algunas de ellas.

En forma paralela continuamos reuniéndonos tanto en el local del IENBA como fuera del Instituto con un grupo de estudiantes de todos los niveles de los cursos y talleres fundamentales, así como egresados de distintos talleres fundamentales lo que redundó en lo enriquecedor de la experiencia.

Otro aspecto interesante y que vale la pena aclarar para completar la visión de esta actividad, es el hecho de que no es un grupo determinado de personas reunidas tras un objetivo corporativo, ni especializado en pintura mural.

Participan compañeros que desarrollan investigaciones en distintas áreas técnicas e incluso cursan distintas licenciaturas (diseño gráfico, fotografía, video, dibujo y pintura, etc.)

Y habiendo llevado adelante actividades, de escenografías, volúmenes, diseño gráfico, talleres abiertos de serigrafía, grabado, video, documentando actividades de pintura mural, mosaico, tallas de ladrillo, etc.

Realizamos, además, actividades de difusión cultural, dan-

do entrevistas, organizando charlas en Montevideo e interior del país, exposiciones (fotografías de murales, grupo Ko) en lugares no habituales, intervenciones urbanas, talleres de plástica, etc.⁸

Si bien el espacio no permite explayarnos es importante describir algunas de las actividades realizadas que ilustran el sentido y características de las actividades y cómo articulamos investigación y extensión así como el compromiso del grupo.

ACTIVIDAD PARA EL DÍA DEL PATRIMONIO

Esta actividad se realizó el día 18 de Setiembre del 2004, en el marco de las actividades que llevó a cabo el IENBA durante el Día del Patrimonio.

Consistió en la realización de una pintura en un muro del Complejo Habitacional «Mar Cantábrico», ubicado en la Av. 8 de Octubre y Abreu, por parte de un grupo de estudiantes, docentes y egresados del IENBA y con la participación de vecinos del lugar. En esta oportunidad se recreó una experiencia realizada en 1958 por un grupo de estudiantes de Bellas Artes entre los que estaban Jorge Errandonea, Luis Camitzer y José Arpi, entre otros, y estuvo dirigida tanto al medio como a la reflexión hacia el interior del IENBA.

Somos legatarios de una rica experiencia y tradición mural nacional, así como de material teórico original, tenemos ejemplos de arte integrado a la vida social, muchas de estas obras están destruidas, poco valoradas o casi olvidadas.

Intentamos a este acto asignarle un nuevo valor y significado, sin depender de su magnitud física, representará para nosotros la reproducción de un acto primordial equiparable a la repetición de un gesto con características claramente definidas, experiencias que fueron planteadas y vividas anteriormente por otros artistas.

⁸ Ver currículum del Grupo Muralista y material fotográfico de alguna de sus actividades en el blog: movimientomuralista.blogspot.com



Lo que se hace ya se hizo, pero esta repetición de hechos inaugurados por otros no les quita trascendencia, esta repetición paradigmática remite a una ontología original (en este caso el sentido de ser artista) en la búsqueda de su identidad en la manera en que participa en la creación de una realidad trascendente.

La memoria histórica determina en buena parte la relación del sujeto con su medio. Conocer la memoria histórica es conocer las condiciones de acción que el sujeto posee.

Nuestra exploración no sólo es la del mundo del otro, sino del propio mundo interno tocado por lo que le es ajeno

Esta actitud que rescatamos expresa un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad y el compromiso del artista, definición estética y compromiso ético.

Durante la ejecución del mural se repartió un volante donde se explica el sentido de la realización de la obra, y donde se expresa la importancia de rescatar este hecho para nuestra memoria como Institución.

El volante que se repartió decía lo siguiente:

a):

A fines de la década del 50 un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, entre los que se encontraban: Jorge Errandonea, Luis Camnitzer, José Arpi y otros, abordaron la pintura mural de una parada de ómnibus en el Cerro.

Esa arquitectura urbana, perteneciente a nuestra cotidianidad, fue soporte para realizar una «obra de arte» con un sentido abierto y enfrentado a las estructuras acartonadas de la tradición.

En el «proceso» se integraron vecinos... algunos niños, en una suerte de hecho colectivo que promovía por un lado la desacralización del arte, como negación, y como afirmación, el comienzo de un camino de contacto directo con la gente.

Lo cierto es que para la historia posterior del IENBA ese fue uno de los comienzos que permitieron el desarrollo de una pintura mural de carácter público y colectivo, que

se expresó elocuentemente en el Barrio Sur y Dolores (década del '60) y en el Barrio Reus en los '90.

b):

Para nosotros el patrimonio es un conjunto de manifestaciones culturales que reúnen toda la actividad humana pasada y presente de nuestro país; y que reconocemos en las mismas, valores colectivos e identitarios.

Estas manifestaciones trascienden por lo tanto la propiedad privada y el uso «oficial» que se pueda hacer de ellas, nos pertenecen a todos.

No entendemos la identidad como algo estático, perteneciente a la historia aceptada, por el contrario adherimos a aquella idea de que la identidad es evolutiva y que se construye desde la memoria, que nos hace concientes del presente y a través de ella nos proyectamos al futuro.

Por ello proponemos indagar en nuestra historia, porque es lo que nos proveerá significados y mundos posibles junto con el poder de actuar, para que a través de los significados de los actos podamos construirnos a nosotros mismos y construir las relaciones con los demás.

Diseño y organización de exposición del grupo ko

Dice Héctor Laborde: «En 1973, frente a la clausura de la ENBA por parte de la dictadura fundamos junto a Silvestre Peciar, el taller Ko, al que se incorporaron Ricardo Mesa, Carmen Suárez, Tercia Sotelo, Miguel Angel Pareja, y Francisco López.

Nuestro objetivo era el arte producido como una actividad vital... Nos importaba generar un diálogo que motivara, en lo posible, los deseos creativos y de expresión de la gente...

Tratamos de vender nuestros tapices, telas, pañuelos de cabeza, bolsos, etc., al mejor nivel plástico y técnico y al menor precio, rechazando los mecanismos del mercado, aproximándonos a las ferias para vivir la relación productor – consumidor de una forma directa.»

Hector Laborde (de su tesis para Taller Fundamental del I.E.N.B.A 04/03/1994)

Desde el proyecto «Movida en la feria» para la «Feria de la esquina» expusimos alguna de las obras de los integrantes del taller de serigrafía y estampado textil «Ko».

Este grupo de artistas plásticos desde 1973 a 1975 volcó su hacer en las ferias, integrando al arte, sin grandilocuencias ni jerarquías, a la vida de la gente y haciendo de ello por necesidad y convicción, su modo de vida.



Este hecho adquiere sentido en la medida que contribuye en la construcción de nuestra identidad como personas y artistas, recuperando de la memoria y proyectando aquella experiencia en nuestro quehacer.

Aquella actitud, que tenía antecedentes en las campañas y ventas populares de la ENBA, desde el 60, fue motivada por la creencia en una sociedad más justa y en la necesidad de construirla.

Entre sus integrantes estaban: Miguel Angel Pareja, y sus alumnos, Hector Laborde, Silvestre Peciar, y Carmen Suárez, profesores ahora del I.E.N.B.A., y de dilatada trayectoria como artistas. Colaborando para realizar esta muestra colectiva, demuestran que participan de aquellos valores que trascienden y perduran en su actualidad.

Proyecto: Pintura mural en el centro nacional de rehabilitación

El presente Proyecto surge a partir de la iniciativa de un grupo de universitarios, estudiantes, docentes y egresados del Instituto Escuela Nal. de Bellas Artes, junto con estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales, en coordinación con el C.N.R., y culmina con la realización de varias pinturas murales, ejecutadas en conjunto con los internos de dicho Centro.

Aunque no posee carácter institucional, entendemos que el espíritu de este Proyecto puede ser comprendido bajo las definiciones y principios de la Extensión Universitaria.

Entendemos que el universitario no debe ser ajeno a la realidad en la que se inserta; creemos que debe comprometerse con la sociedad y contribuir en la búsqueda de alternativas que atiendan sus problemáticas con la comunidad en su conjunto. Entendida la comunidad como un sujeto activo, capaz de generar conocimientos a partir de su práctica cotidiana y también capaz de generar acciones que permitan la transformación de la realidad.

Hacemos propia la concepción de que la formación universitaria debe ser permanente y entendida « como proceso de aprendizaje integral; su papel principal es la formación de individuos críticos. Este proceso educativo debe ser generador de alternativas apropiadas, debe facilitar la construcción de soluciones propias, a los problemas de la comunidad, en la interacción de los universitarios con ella.»(IX Convención de la FEUU). Asimismo adherimos a los principios básicos de la Extensión: formación integral, interdisciplinariedad y articulación entre las funciones universitarias (enseñanza, investigación y extensión).

Al hablar de aprendizaje integral nos referimos al hecho de que es a través de la propia realidad, del contacto cotidiano con las personas, que surgen elementos para la compren-

sión y la intervención en una realidad determinada.

Supone contemplar la riqueza de los diferentes conocimientos, entendiendo que cada uno desde su lugar aporta a la construcción de un saber colectivo y retroalimentado. También supone la horizontalidad en el proceso de trabajo y el mutuo respeto.

La interdisciplinariedad, por su parte, refiere a que cualquier trabajo que busque interactuar de forma transformadora con la realidad, se enfrenta a una creciente complejidad que vuelve necesario el análisis desde diversas miradas y la intervención desde distintas disciplinas.

Finalmente, creemos que las actividades de extensión deben implicar también un proceso de generación y trasmisión de conocimiento, de forma de abarcar en una acción los tres fines de la Universidad.

Nuestra práctica apunta a llevar el arte a aquel espacio donde esté la gente, y así es como el arte adquiere todo su carácter de hecho comunicacional, despojando a la obra del papel de mera mercancía sujeta a las relaciones del mercado. Esta acción busca la interacción con la gente, promoviendo nuevas posibilidades perceptivas o de sensibilización, potenciando las ya existentes y destinándolas a la transformación del entorno. Así entendidas las intervenciones implican desafíos y son una riquísima fuente para la investigación artística.

La obra está inmersa en el espacio- tiempo de uno y de los demás, dentro de un paisaje físico y humano donde el observador no es un ser estático sino que transcurre y vive alrededor de la obra.

D- Argumentación

Cuándo nos preguntamos ¿qué son realmente los artistas, cuál es su trabajo? No podemos separar estas preguntas del aquí y ahora.

Si encontramos alguna verdad en el discurso que anima al grupo tiene que ver con su viabilidad y sentido dentro de una comunidad.

El Plan de Estudios del I.E.N.B.A. es el



punto de referencia que tenemos, que surgió en un contexto de lucha por la reforma universitaria donde los estudiantes fueron abanderados, siendo un vehículo consciente de vínculos identitarios y que aun tienen actualidad.

La existencia de una tradición no implica algún tipo de repetición ni un menoscabo de la libertad o de la novedad o la capacidad para asumir riesgos. Me refiero a un aspecto del conocimiento distinto del intelectual, una forma de pensamiento colectivo. Pensar en estos términos ofrece resistencia porque al parecer afectaría nuestra autonomía.

Sin embargo, es lo que hace posible hacer partícipe al colectivo de la creación originaria, aporta a la libertad de comenzar cada nueva generación una nueva existencia. Participando en los valores que gravitan sin anular el valor objetivo de encarar los mismos desde ángulos nuevos.

Estas actitudes expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad y el compromiso en el ejercicio de la profesión, definición estética y compromiso ético.

Así la obra mural (como otras realizaciones humanas) adquiere un valor que se concreta en una realidad que nos trasciende y que materializa nuestras aspiraciones las que tienen características actuales y aspectos propios. Éste acto adquiere valor y significado, sin depender de su magnitud física, es la reproducción de un acto primordial equiparable a la repetición de un gesto, experiencias que fueron planteadas y vividas anteriormente por otros artistas.

La enseñanza como la entendemos apunta a la formación integral de los individuos, valores incluidos.

Nuestra referencia es la libertad sosteniendo como principio el control que el individuo ejerce sobre sus acciones y las responsabilidades que conlleva.

La idea de libertad y de autonomía define nuestra época, y se llega a pensar que el rigor y el talento pueden hacer que una obra

sea revolucionaria mas allá de las intenciones del autor.

Sostenemos la autonomía del arte pero reconocemos en ella que puede ser una función en relación al poder tanto como al mercado.

Durante mucho tiempo se ha fomentado el mito del artista como individuo excepcional, solitario e independiente. Pero en el acto de concretar los fines es cuando vemos al servicio de quienes trabajan los productores de la cultura.

En la realidad actual del mercado el prestigio elitista convive con la absoluta dependencia profesional (por ejemplo: realizadores de videos, editores, fotógrafos de publicidad, etc.) estos últimos asalariados artistas son productores de imágenes y tienen un peso en la construcción del imaginario más que los supuestos artistas independientes. Unos como los otros son lo que el sistema desea, también esa independencia y pretendida autonomía del prestigioso artista elitista se transforma en un bien de cambio con que se vende al mercado y cuyo acceso viene acompañado de conformidad y legitimidad.

Si un artista ignora cuáles son los fines a los que está sirviendo corre dos riesgos, el de ignorar en donde esta parado y, lo que es peor, que lo lleven a donde no quiere ir.

En este sentido es importante que los artistas posean una comprensión de su actividad porque de no tenerla supondría un obstáculo para la aplicación de su trabajo.

En nombre de qué podemos afirmar que tal comportamiento es correcto o no ¿Sobre qué se apoyan los valores? La referencia al sujeto es la libertad, es decir, que sostiene como principio del bien el control que el individuo ejerce sobre sus acciones y su situación, y que le permite concebir y sentir sus comportamientos como los componentes de su historia personal de vida, y concebirse a sí mismo como actor.

E- Conclusión

Estas actividades están fundamentadas en que la formación profesional y ética constituye un fin principal de la Universidad y tiene sus antecedentes en el IENBA en actividades de Extensión Universitaria. Entiendo y desarrollaré en este sentido el papel que la memoria histórica determina en buena parte la relación del sujeto con su medio.

Antes como ahora las teorías y prácticas creativas se elaboran con relación a realidades sociales, son modificadas por ellas y ellas las modifican.



Así el artista se sumerge en una aventura en cada acto creativo en su modo de vincularse con la sociedad, sólo con la mirada del otro la obra adquiere su completo sentido.

Los ideales no se forjan en la experiencia, y se manifiestan en todos los tiempos. Al arte no le compete validar una determinada concepción del mundo, de la paz o de la democracia, ni de ética, pero como universitarios estos temas sí nos competen.

El tema de las relaciones entre arte e ideología no sólo es de interés histórico si no que es vigente en la actualidad presente de nuestras reflexiones. Y, precisamente, a causa de su actualidad tiene importancia y aporta al debate sobre las implicaciones sociales del arte, dar nuestro punto de vista es importante al menos para mostrar que la unanimidad no existe

Por más que se presente el arte o el conocimiento del arte

como ideológico, la presencia de la ideología en todos los ámbitos humanos es patente y el arte no es la excepción.

Pero como docentes debemos apuntar a todo lo que anime a las personas a romper con el miedo de adquirir responsabilidades y a examinar sus relaciones con el resto. Y aquí es dónde se presenta uno de los problemas más habituales, en la influencia de las ideologías en el desarrollo de la enseñanza: el que señala que dos personas pueden cambiar impresiones sin que sus respectivas ideologías les influyan en el debate. Si tal cosa ocurre, uno de los contendientes ha impuesto sus reglas de juego.

ARIEL SÁNCHEZ



El arte coral como manifestación cultural

El ser y el hacer



*Francisco Simaldoni
Coscia*

*SINE AMICITIA
NULLA MUSICA,*

*NULLA AMICITIA
SINE MUSICA.¹*

Mediante el relato de algunas características generales del canto coral, del perfil de un director de coro, personales, y del Coro de la Universidad de la República, intentaré generar una reflexión sobre la importancia de esta actividad, difundiendo a su vez, dentro de la comunidad académica universitaria, al CUDELAR¹, que desde hace 62 años realiza una de las más dinámicas y representativas actividades de extensión en la UDELAR.

Introducción

Los espacios para la creación se ven frecuentemente coartados por la falta de conservación de bienes culturales y materiales y por la necesidad de arreglarnos con lo que tenemos, en lugar de dedicarnos a construir nuevos pensamientos y nuevos bienes, que contribuyan a contrarrestar – y porqué no a combatir – los embates del mundo del comercio, que a través de la publicidad, intenta convencernos de que las banalidades son importantes.

Por un lado, vemos a diario que a través de los medios, suelen colocarse en la misma categoría, a cursis exponentes del mundo de espectáculo con grandes pensadores y creadores, llamándoles a todos artistas. Es tan cruel e interesado el mundo de la publicidad, que deja afuera ya a los grandes, ya a los mediocres que no han sabido o no han podido llegar a la difusión de su obra a través de los medios.

Por otro lado, a los docentes parece costarnos cada vez más incorporar fehacientemente en nuestro rol el ser transformadores de la sociedad; quizá la exigencia horaria, quizá las condiciones laborales, quizá lo disciplinar, no dejan lugar a otro importantísimo accionar del docente -más allá del nivel educativo en el que se desempeña-. Me refiero a provocar cambios, despertando la crítica, orientando hacia pensamientos y acciones positivos, estimulando la autosuperación de las personas, ayu-

dando a discernir lo realmente bueno de lo simplemente conocido, entusiasmando por saber y hacer.

Los coros pueden ser, desde una perspectiva liberadora, escuelas no formales que desarrollen una vasta gama de aspectos que tienen que ver tanto con lo disciplinar como con la promoción de valores democráticos.

El director de coro es un docente, y por ello es necesario que cuente con características personales especiales, que lo conecten con el enseñar, con el crear y con el hacer artístico: ser músico y docente para hacer música conduciendo un grupo.

EL DIRECTOR DE CORO

El director de coro tiene como misión primaria, conformar un grupo estable de personas que, mediante una práctica asidua, logren interpretar y dar a conocer obras corales. Si bien es de destacar la importancia de los saberes específicos del director, ponerlos al servicio de un proyecto musical a cargo de un numeroso grupo, depende de la capacidad de liderazgo, por lo tanto, sus características personales son de especial relevancia.

Algunos de los saberes específicos son:

- conocimientos técnico-musicales, históricos, estilísticos de las obras
- conocimientos vocales (postura, respiración, emisión, timbre)
- recursos para estimular el perfeccionamiento de la lectura musical, así como la comprensión y pronunciación de textos.
- recursos para promover la musicalidad

1"Sin amistad no hay música y sin música no hay amistad» - frase latina dada a conocer en Uruguay por el director coral belga Johan Duijck a través de un canon de su autoría, durante el Seminario de Canto Coral del año 2004 organizado por Infinito Realizaciones Culturales, que resume las bases filosóficas que animan un proyecto coral.



El director de coro interviene siempre, accionando los resortes que disponen al grupo para el trabajo y que promueven en los coralistas las actitudes que la tarea requiere.

Cómo se forma un líder – no sé. Sin embargo, podría mencionar algunas acciones y actitudes que lo expresan, tales como:

- decir la palabra justa en el momento apropiado
 - intervenir aún cuando no me llaman en el asunto
 - darme cuenta que puedo pro-ponerle a alguien lo que justamente le interesa, convencido de que está a su alcance.
 - Respetar al otro, estableciendo relaciones horizontales con los coralistas.
 - Ejercer el rol en el momento que el rol lo requiere
 - Tener capacidad de propuesta
 - Solucionar rápidamente dificultades musicales o de relacionamiento, utilizando el status para intervenir positivamente. (Una experiente doctora en medicina me comentaba: «los músicos y los médicos de urgencia deben tener una misma característica: actuar en el momento justo y necesario»)
 - Preocupación por el bienestar del coralista y por su superación profesional
 - Repartir equitativamente los beneficios y las dificultades
 - No cerrar nunca la etapa de aprendizaje personal
 - Brindar generosamente el conocimiento
 - Valorar y poner de relieve los roles positivos que aparecen en el grupo y son tácitamente aceptados por todos (quienes muestran una actitud atenta y de permanente superación, quienes aportan datos para la mejor interpretación de las obras, quienes se encargan de mantener al día las comunicaciones dentro del grupo, quienes se ocupan de tareas auxiliares que facilitan los ensayos, etc.).
- Ejercer como elemento moderador ante la aparición de roles negativos (el que falta mucho, el que tiene actitudes descuidadas a la hora de cantar, el que le lleva siempre la contra a los demás, el que sólo quiere cantar (o hablar) pero no está dispuesto a escuchar, etc.)

En fin, se trata de modificar conductas, dándoles el viraje necesario para el buen funcionamiento del grupo, que el

coralista aproveche lo que el coro le ofrece, poniendo a disposición del mismo, lo mejor de sí.

Esto me permite, además de los logros artísticos, solicitar cosas de los integrantes que no tienen nada que ver con el objetivo primario del grupo, pero que coadyuvan para una buena gestión en el caso de organización de conciertos, consecución de recursos, trabajos administrativos. etc. -

Citando versos del Canto General de Pablo Neruda², pero tomando sus palabras por la negativa – el director del coro conduce, propone, aconseja, decide, actúa, pero...

No enajena los albedríos
No reparte coronas de César
No desenvaina la envidia
Combate la dictadura de la mediocridad

El Coro de la Universidad de la República (CUDELAR)

El Coro de la Universidad de la República cumple ya 62 años (fue fundado en 1946), y durante este extenso lapso ha tenido básicamente tres directores: Nilda Muller, Adela Arévalo y yo.

Es obvio que no se trata de un proyecto nuevo, pero que se ha inspirado, a lo largo de su historia, fundamentalmente en el artículo dos de la ley orgánica de la Universidad.⁴

A la actividad coral sólo le corresponde la creación, difusión, conservación e incremento de una porción pequeña de bienes cultu-

² Ver currículum del CUDELAR al final de esta nota.

³ Pablo Neruda – Canto General - «La United Fruit Co.»

⁴ Ley Orgánica de la Universidad. Art. 2°. –Fines de la Universidad - La Universidad tendrá a su cargo la enseñanza pública superior en todos los planos de la cultura, la enseñanza artística, la habilitación para el ejercicio de las profesiones científicas y el ejercicio de las demás funciones que la ley le encomiende. Le incumbe asimismo, a través de todos sus órganos, en sus respectivas competencias, acrecentar, difundir y defender la cultura; impulsar y proteger la investigación científica y las actividades artísticas y contribuir al estudio de los problemas de interés general y propender a su comprensión pública; defender los valores morales y los principios de justicia, libertad, bienestar social, los derechos de la persona humana y la forma democrático-republicana de gobierno.



rales, los que se circunscriben a la música vocal para coro. Sin embargo, la música coral constituye un universo extenso, rico y diverso, ligado a las tradiciones y a las diferentes manifestaciones culturales que encuentran en el canto colectivo una forma de expresión genuina. Como toda expresión musical, el canto coral está ligado a la vida de la sociedad, siendo un instrumento más de los creadores, que, paradigmáticamente, transforman en arte el sentir y los valores de aquella.

Considero que los factores que han mantenido vigente y activo a un cuerpo coral integrado por aficionados dentro de la UDELAR son, básicamente, el compromiso con la Universidad, la fé en el proyecto, y la actitud colaborativa y desinteresada de los integrantes.

Etapas

Me referiré al período de 19 años durante el que he ocupado la dirección del grupo - en el que reconozco tres etapas⁵.

Gestación – Durante los dos primeros años de trabajo, cuando se realizaron las primeras convocatorias. Se presentaban hasta 250 personas por año interesadas en formar parte del coro, la mayoría de ellas sin experiencia y sin saber en qué consistía la propuesta.

Afirmación – Los siguientes 3 años, pues el coro se estableció con un número de integrantes no mayor a 40 y definió su perfil musical, su forma de trabajo y sus estrategias de difusión.

Expansión – con el grupo consolidado, esta es la etapa que se vive en este momento. Hoy por hoy, el grupo cuenta con 24 cantantes. La persona que hace menos tiempo que se integró ya cuenta con dos años de experiencia en el grupo, promedialmente los integrantes tienen unos 7 años de trabajo ininterrumpido.

Renovación – la renovación no constituye exactamente una etapa, y se va dando en forma paulatina y lenta. Algunos integrantes han optado por dejar la actividad para desarrollarse en roles solistas o especializarse en determinados repertorios, o se han ido del país por razones personales o profesionales. Las personas que entran al grupo, deben cumplir con algunos requisitos básicos que son: estar técnica y musicalmente a la altura de los actuales integrantes (o ser mejores), comprometerse con los objetivos, en horarios y sistema de trabajo.

El CUDELAR es hoy un grupo semiprofesional, es decir que tiene características propias del desempeño profesional y otras de carácter aficionado, lo que le proporciona al proyecto una serie de beneficios.

Podemos reconocer en sus integrantes, aspectos que aproximan al grupo al status profesional, tales como: conocimientos básicos de técnica vocal y de lectura musical capacidad para abordar un amplio repertorio buena calidad vocal y afinación

y aspectos propios del coro aficionado: ningún integrante recibe remuneración actitud solidaria y comprometida con el proyecto

En general, los coralistas que deseen incrementar sus conocimientos de técnica vocal y musicales deben procurarlos fuera del coro, ya que la Universidad no proporciona el presupuesto necesario para remunerar profesores. No obstante, casi todos toman clases particulares.

La totalidad de sus integrantes encuentran en el canto coral una vocación, que los anima a apoyar solidariamente el proyecto, cediendo tiempo para ensayos, conciertos y trabajos de otra índole que contribuyan en lo organizativo o administrativo, poniendo a veces a disposición del grupo recursos personales e inclusive profesionales.

A lo largo de mi trabajo frente al grupo, he notado que algunos integrantes se han unido al coro buscando un complemento a su formación como músicos. Este proceder, aunque legítimo, lo diferencia de una actitud más positiva y afortunadamente predominante en los coralistas. Me refiero a la diferencia entre integrar un grupo por interés e integrarlo por compromiso. El interés siempre busca algo a cambio; por el contrario, el compromiso no pone condiciones.

⁵ Considero también que cada director que este coro ha tenido constituye una período diferente y con particularidades propias.



Integrantes

Las personas integran el coro porque sus metas personales se ven más cercanas al formar parte de él, ya que desean desarrollarse como músicos, y encuentran un ámbito propicio hacerlo.

Los coralistas van desarrollando, además de sus conocimientos, su voz y su musicalidad, algunas características que constituyen un sello particular del Coro de la Universidad de la República⁶. Estas características suelen ser definidas por cada uno de los coralistas en forma diferente y a veces no son expresadas con claridad, pues no constituyen un objetivo aparente, sino implícito.

- Deseos de superación personal
- Solidaridad (en lo humano y en lo musical)
- Orgullo de pertenecer al coro dedicado y trabajo organizado
- Repertorio cuidadosamente escogido con abordaje frecuente de composiciones de los siglos XX y XXI
- La forma de hacer buena música de conjunto, disfrutando del trabajo en equipo y generando buenas relaciones personales
- Referencia grupal importante – fuerte sentido de pertenencia – compromiso con el trabajo grupal
- Captación de cultura musical y conocimientos de los lenguajes musicales propiamente dichos
- Espacio de expresión muy sano «que crea adicción»
- Sonido coral muy característico
- Posibilidad de decidir en la elección de los destinos del grupo

He observado también que existen códigos de comportamiento no verbalizados que afirman las relaciones grupales, tales como:

- observación – al otro y a sí mismo
- empatía – ponerse en el lugar del otro
- no demorar en apoyar al otro
- amor al trabajo
- establecimiento de vínculos

En resumen, la característica principal de un integrante del coro es su adhesión voluntaria, incondicional y apasionada al proyecto.

¹ Graciela Frigerio llama a estas características «efecto establecimiento».

Actitudes que promueven la permanencia en el grupo, generan confianza y adhesión:

- explicar y fundamentar los aspectos musicales y de organización que ofrezcan dudas, así como prácticas no habituales y/o la introducción de elementos nuevos para el trabajo.
- Fundamentar las diferencias de opinión en lo musical y en las técnicas de trabajo.
- convencimiento del poder de la voz humana y del canto grupal
- la búsqueda de la excelencia y a través de ella, del status artístico y de la trascendencia.

Este proceder hace que aún las personas que no lleguen a estar de acuerdo con lo resuelto, sepan que no es una decisión «traída de los pelos» ya que existe un fundamento. Las decisiones o acciones tomadas en ese marco, serán respetadas por todos, aún en la discrepancia, si no tocan aspectos que generen rispideces o comprometan la ética de los cantantes.

Los coralistas nuevos

En ellos buscamos que tengan la capacidad de valorar el grupo al que se integran y se pongan a su altura.

A medida que van ingresando, vemos que se sumergen en una labor que los identifica positivamente con el grupo, generando aprendizaje, ya que pueden detectar y apropiarse de un amplio caudal de conocimientos, acciones y hasta de los propios objetivos, tomándolos como parte de su ser coralista y amplificándolos.

Actividades a desarrollar y algunos ejemplos de lo realizado.

No hay límites, y siempre pueden presentarse nuevas experiencias.

Para citar algunas:

Ø conciertos que el coro propone y organiza -Festival Universitario de Coros, conciertos en diferentes salas organizados



en todos sus aspectos por el grupo, etc.- que constituyen la mayor parte de las actividades.

Ø Giras y participación en festivales en todo el Uruguay, en países vecinos y en países europeos

Ø sinfónico-corales (junto a las orquestas del S.O.D.R.E. y Filarmónica de Montevideo, y también conformando conjuntos «ad hoc»)

Ø trabajo conjunto con otros coros para proyectos concretos (junto al coro del S.O.D.R.E., el Coro Universitario de Mendoza y el Polifónico Santa Elena)

Ø música para teatro (Las Fuentes del Abismo, de J. Camiruaga)

Ø obras de teatro (Canciones a la Obra, de L. Quílez y Fco. Simaldoni)

Ø performances (El Entierro de la Cordura - intervención urbana)

Ø generación de subgrupos (grupos solistas)

Ø subgrupos con invitados para proyectos concretos (Il Festino)

Ø subgrupos que forman parte de proyectos puntuales en otros grupos (exámenes de dirección coral de la E.U.M.)

Ø Seminarios de canto coral

Todas esas actividades, entre otras de mayor o menor relevancia e incidencia en el medio, son inherentes al trabajo vocal, al cultivo de las tradiciones del canto coral y a las innovaciones y apuestas que estemos en condiciones de llevar a cabo, en las que también cobran importancia tanto las actividades que propongan los integrantes, como las externas, y que el grupo considere un aporte para su formación y su trayectoria.

La elección de actividades toma en cuenta las posibilidades técnicas, expresivas y organizativas del grupo, pero también otros factores que nos ubican políticamente en el accionar artístico de nuestro país. En ese plano, nos ocupamos de tomar contacto con la mayor cantidad de coros y directores de coro del país, conocer sus repertorios y modalidades de trabajo, lo que nos permite atender por lo menos algunas las

necesidades que se plantean a nivel coral en el Uruguay, complementando actividades proponiendo repertorios, etc.

Para terminar, quisiera compartir algunas reflexiones personales y consejos que he recibido de maestros, colegas y alumnos con los que he tenido la oportunidad de conversar sobre el rol del director coral.

- ser un creador y difusor de cultura - tener ideas, creer en ellas y ser agente propulsor de las mismas.
- no ser un funcionario (lo burocrático, lo conservador, están impregnados de una inercia que van adormeciendo el poder creativo de las personas).
- reconocer que no hay una sola cultura, sin muchas, aún en el medio en que nos movemos cotidianamente.
- desde una óptica positiva, cuestionar siempre todo, y desconfiar de lo que nos llega empaquetado con sello de «bueno» pues seguramente se identifica con una forma de cultura hegemónica que le quita valor a los productos culturales locales, desconociendo lo genuino e identitario.
- tratar de estar siempre «al día» con la producción musical en el país y en el mundo, no dando la espalda a las nuevas creaciones.
- ser generoso con el conocimiento, ayudando al cantante-musico-colega a decidir y actuar; ello siempre tiene un retorno, y se potencializa y amplifica en el conjunto de personas que conforman el grupo musical.
- no buscar soluciones afuera sino en nosotros mismos, reconociendo las habilidades que tenemos y las que no y pidiendo ayuda cuando se necesita
- elegir y fundamentar nuestros programas y nuestras estrategias de trabajo, es decir manifestar el porqué de nuestro accionar y las ideas que nos animan.
- tener autonomía en la toma de decisiones, para una construcción de la ética profesional.



- reflexionar siempre sobre el trabajo cotidiano, compartir inquietudes con colegas, preguntar, pensar alternativas que permitan alcanzar las metas.

- estimular al cantante para que se desarrolle y muestre su capacidad, en el entendido de que su labor, junto a la de otros cantantes y el director constituyen un camino de autoconocimiento y de realización personal que dignifican la condición humana, tanto en el plano individual como colectivo.

- confiar en el conocimiento generado por quienes trabajan con nosotros.

- comprometerse política y socialmente, tener principios firmes y ser fiel a ellos tanto en la vida personal como en la profesional

- desde el rol de conductor o líder, ser un promotor de las prácticas democráticas, comprometerse con los derechos humanos, y con la búsqueda de una sociedad más justa, solidaria y respetuosa de la diversidad.

Agradezco muy especialmente a Arianna Fasannello por estimularme a escribir el presente artículo, sus consejos y su atenta lectura.



Universidad de la República
Escuela Universitaria de Música

CORO de la UNIVERSIDAD de la
REPÚBLICA (CUDELAR)
Montevideo - Uruguay

El Coro de la Universidad de la República, fundado en 1946, tiene una larga y fecunda trayectoria. Se destaca en el ambiente coral uruguayo por realizar numerosas primeras audiciones para el Uruguay y divulgar el repertorio coral universal con alta responsabilidad artística.

Desde 1989 es dirigido por Francisco Simaldoni, apostando a la divulgación de la literatura coral en general y en especial de autores latinoamericanos y de los siglos XX y XXI.

El grupo está integrado por cantantes aficionados, algunos vinculados a la UDELAR, ya sean estudiantes, docentes o egresados, otros provienen de otros ámbitos, pero todos comprometidos con la Universidad y fervorosos adherentes al proyecto CUDELAR .

El repertorio se centra básicamente en obras «a cappella», diversas en cuanto a épocas y estilos, habiendo incursionado también en el género sinfónico-coral, destacándose entre otros trabajos, el estreno mundial de la cantata «Al Salto Uruguayo» del compositor uruguayo Luis Pasquet; el estreno continental de la «Sinfonía N° 3» de Mikis Theodorakis; la primera audición para el Uruguay de la «Misa Solemnis I.K. 337 en

Do Mayor»; del «Requiem» y de misas brevis de W. A. Mozart, la «Misa N° 2 en Sol Mayor» de F. Schubert; Cantatas de J. S. Bach y los coros de las óperas «Cossí fan tutte» y «Flauta Mágica» de W. A. Mozart .

Fue invitado en 1998 por la Universidad Estadual de Río de Janeiro para realizar conciertos en dicha ciudad y también fue invitado por la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza - Argentina) para interpretar la Misa Solemnis en Do Mayor (I.K. 337) de Mozart, junto a la Orquesta Sinfónica de dicha Universidad, bajo la dirección general del Mtro. Suizo - uruguayo Nicolás Rauss.

El Coro de la Universidad, tiene una presencia permanente en el medio musical uruguayo, ya sea mediante la realización de conciertos, participación en festivales, congresos y otros eventos culturales. Concorre siempre a festivales internacionales de coros en el Uruguay y países vecinos.

En julio del año 2002 realizó una gira por Brasil, Italia y Francia, durante la cual presentó 17 conciertos con repertorios integrados fundamentalmente por obras latinoamericanas. Dicha gira le hizo merecedor de una mención en los Premios a la Música Clásica otorgados por el diario Últimas Noticias.

En el año 2004 se destacan el concierto realizado bajo la dirección del maestro belga Johan Duijck, en el marco del concierto de clausura del Seminario de Canto Coral organizado por Infinito Realizaciones Culturales, el concierto con repertorio exclusivamente integrado por obras del si-



glo XX, y el exitoso espectáculo escénico – musical para niños «Canciones a la obra».

En el año 2005 se destacan los siguientes trabajos:
Presentación del «Via Crucis» de Franz Liszt y de la Misa en Re Mayor de Dvorák para coro órgano.

Participación en el Festival de Coros Universitarios de Santa Fe, en celebración de los 30 años del coro de esa ciudad. Lanzamiento de su **CD «Compositores Latinoamericanos»** donde se plasman por primera vez importantes obras corales de autores uruguayos y de otros países latinoamericanos.

Gira por Grecia, invitados por el coro «Opus Femina» de la Municipalidad de Corintos.

Participación en «El entierro de Alonso Quijano» – intervención urbana que integran diversos lenguajes artísticos desarrollada en Ciudad Vieja los sábados de noviembre a medianoche.

Reposición de «Canciones a la Obra» que le valió la nominación al **Florencio 2005**.

En el año 2006, realizó conciertos con programas dedicados a las obras sacras de Liszt.

Estrenó la missa brevis KV 275 de Mozart en el concierto del Clausura del II Seminario de Canto Coral bajo la dirección del maestro alemán Werner Pfaff junto a instrumentistas del SODRE. A lo largo del año, y en conmemoración de los 250 años del nacimiento del compositor, presentó un programa sinfónico-coral íntegramente dedicado a W. A. Mozart en diferentes localidades de nuestro país: Las Piedras, San José, Melo, Río Branco, Nueva Helvecia, Paysandú y Montevideo.

En el año 2007, su repertorio hace hincapié en obras argentinas de los siglos XX y XXI, presentando en varias ocasiones y en diferentes puntos del país, el programa llamado «Nuevos Puentes» constituido por el «Magnificat» para coro femenino, solista y pequeño conjunto instrumental de Leonardo San Juan y Las Piezas Sacras de Fernando Moruja para coro «a cappella». Asimismo, preparó para presentar en el presente año, las «Indianas» y el «Romance de Ausencias» de Carlos Guastavino para coro mixto y pianos.

Francisco Simaldoni - de amplia trayectoria como director musical, ha presentado su trabajo en muchos países de América, de Europa y en Israel, habiendo sido galardonado con premios nacionales e internacionales. Se desempeña también como director del coro Voces de la Plaza, de los Coros Polifónico y Juvenil Santa Elena y como docente de Dirección Coral en el IPA.

Sede: Facultad de Artes

Guayabo 1773 – Montevideo – Uruguay

Tels: (+598-2) 900 84 15 - 403 64 40 y 41

– 575 45 78

www.eumus.edu.uy/coro/default.html

e-mail: corour@montevideo.com.uy



FRANCISCO SIMALDONI COSCIA
DIRECTOR - DOCENTE

Oriundo del Departamento de Soriano, se formó básicamente en la Escuela Universitaria de Música y es actualmente director estable de los siguientes grupos:

- Coro de la Universidad de la República
- Coros Polifónico y Juvenil Santa Elena
- Coro Voces de la Plaza,

habiendo también dirigido el Coro y la Orquesta del SODRE en calidad de invitado.

Desde 1986 se ha desempeñado como profesor de Educación Musical y Director de Coro en Enseñanza Secundaria, y desde 1999 es profesor de Organización y Dirección de Coros para la especialidad Educación Musical en el Instituto de Profesores Artigas.

De su labor como director pueden destacarse los siguientes aspectos:

** difusión de obras corales en general, pero especialmente de autores del siglo XX, entre los que figuran muchos latinoamericanos.

** gestor de espectáculos musicales.

** director de obras instrumentales y sinfónico-corales.

** presentación de primeras audiciones para el Uruguay e inclusive estrenos mundiales absolutos

** Ganador del 2º premio Medalla de Plata frente al coro de Juventus en el concurso «Orlando di Lasso» (Roma 1997)

** La presencia permanente de sus coros en festivales nacionales e internacionales (América y Europa).

** Fue el principal promotor de la creación de la Asociación Coral del Uruguay en 1996.

** La participación de sus coros en espectáculos escénico-musicales tales como la pieza para niños «Canciones a la Obra», la comedia madrigalesca «Il Festino» de Adriano Banchieiri y la intervención urbana «El entierro de Alonso Quijano – el bueno, o El Entierro de la Cordura».

Es asesor musical de la asociación civil Infinito Realizaciones Culturales donde promueve Festivales Corales Internacionales, Certámenes Corales, Semianrios de Dirección Coral y de Técnica vocal a cargo de reconocidos maestros de América y Europa.

Su trabajo ha sido registrado en los siguientes CDs.:

- Tapiz Vocal – Coros del Instituto de Educación Santa Elena
- Missa Palatina y Motetes del Archivo Musical de Chiquitos – concierto en vivo – Coro de la Universidad de la República y grupo instrumental invitado
- Missa Palatina y Motetes del Archivo musical de Chiquitos – Coro «Cantares» de Salto y grupo instrumental invitado
- «Compositores Latinoamericanos» - Coro de la Universidad de la República.

Ha recibido reconocimientos por su trayectoria en varias oportunidades, destacándose las siguientes:

- **Condecorado por la Confederación Brasileira de Coros** por su gestión para la creación de la Asociación de Coros del Uruguay (1996).
- **galardonado con el Premio FRATERNIDAD 2001, otorgado por la B'nai B'rith en reconocimiento a su trayectoria** (viaje de estudios a Israel y España – marzo 2003).
- Sus coros *Santa Elena* y *de la Universidad* obtuvieron premio y mención, respectivamente, a la Música Clásica 2002, otorgados por el diario Ultimas Noticias de Montevideo.
- **Nominado al Florencio 2005 como autor y director musical de «Canciones a la Obra – entremeses musicales para niños».**
- **Ganador del Premio Morosoli de Bronce «Música Culta» – Noviembre de 2006.**
- **Ganador del premio a las Instituciones Culturales de «Fundación Itaú» por su trabajo frente al Coro de la Universidad – Octubre de 2007).**

