

■ EL DESARROLLO DE PROYECTOS MUSICALES EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN + CREACIÓN.

REFLEXIONES METODOLÓGICAS SOBRE EL PROYECTO “DE LA MEMORIA EFÍMERA, DE LO EFÍMERO EN LA MEMORIA. INTERPRETACIÓN DE LA OBRA PARA VIOLONCHELO Y PIANO DEL COMPOSITOR COLOMBIANO BLAS EMILIO ATEHORTÚA AMAYA”

JOHANNA CALDERÓN OCHOA

Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia)

jcalderon31@unab.edu.co

RESUMEN

El propósito central de este artículo es presentar las reflexiones derivadas de la realización del proyecto “De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya”. En primera medida, se presentará una breve contextualización del tema a partir de lo planteado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Minciencias). Posteriormente, se describirá el proceso metodológico que llevó a la creación de una obra efímera a partir de la interpretación de las cuatro obras para violonchelo y piano del compositor. Esta mirada retrospectiva se complementará con aportes de diversos autores en las disciplinas de la etnografía y la etnomusicología que permitirán reflexionar sobre la conceptualización de la práctica artística.

Palabras clave: Investigación + Creación, Metodología, Obras para violonchelo y piano, Blas Emilio Atehortúa Amaya.


THE DEVELOPMENT OF MUSICAL PROJECTS WITHIN THE FRAMEWORK OF RESEARCH + CREATION.

METHODOLOGICAL REFLECTIONS ON THE PROJECT “FROM THE EPHEMERAL MEMORY, TO THE EPHEMERAL IN MEMORY. IN- TERPRETATION OF THE WORKS FOR CELLO AND PIANO BY THE COLOMBIAN COMPOSER BLAS EMILIO ATEHORTÚA AMAYA”

ABSTRACT

The main purpose of this article is to present the reflections derived from the realization of the project “From the ephemeral memory to the ephemeral in memory. Interpretation of the works for cello and piano by the Colombian composer Blas Emilio Atehortúa Amaya”. In the first place, a brief contextualization of the subject will be presented based on what was raised by the Ministry of Science, Technology and Innovation of Colombia (Minciencias). Subsequently, the methodological process that led to the creation of an ephemeral work based on the interpretation of the four works for cello and piano by the composer will be describe. This retrospective will be complemented with the contributions from various authors in the disciplines of ethnography and ethnomusicology that will allow us to reflect on the conceptualization of the artistic practice.

Keywords: Research + Creation, Methodology, Works for Cello and Piano, Blas Emilio Atehortúa Amaya.



1. Introducción

Indudablemente el tema de la Investigación + Creación (en adelante, I+C), Investigación Artística o Investigación Basada en la Práctica, por mencionar algunos de los términos que se utilizan actualmente, despierta las más acaloradas polémicas.

En la discusión intervienen diversos aspectos, posturas, reticencias y problemas éticos relacionados con la esencia misma del arte. La vinculación de las artes en un espacio común, la interrelación entre ellas, los límites de la interdisciplinariedad,

entre otros aspectos hacen que el tema se convierta en motivo de constante reflexión sobre la investigación y sus alcances.

Ciertamente, traer a colación todas las aristas de esta polémica que no solo tiene lugar en Colombia sino en los países en los cuales se propone este enfoque de investigación, llevaría múltiples páginas.

Por el momento, se presentará una somera reflexión sobre el tema a partir de lo expuesto en los documentos emitidos por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Minciencias) en 2015, 2018 y 2021 a manera de introducción a las reflexiones sobre el desarrollo del proyecto “De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya” cuyos resultados se presentaron en noviembre de 2019.

Si bien no es usual que un proyecto artístico parta de discusiones que se dan en el ámbito de políticas institucionales es cierto que el reconocimiento de la producción artística en el contexto universitario colombiano aún con las polémicas que suscita, abre la posibilidad de desarrollar investigaciones artísticas rigurosas y pertinentes.

Ante este panorama, los investigadores-creadores que desarrollaron el proyecto vieron la oportunidad para explorar a fondo el concepto de creación de obra efímera en el marco de la I+C, de cuestionar el rol que históricamente se le ha asignado al instrumentista o que él mismo se ha impuesto en el seguimiento de un canon estético y de hacer un aporte al desarrollo y conceptualización de la investigación artística en el área musical.

1.1. El reconocimiento institucional de la I+C por parte del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Minciencias)

Los detalles del proceso que llevó a que el órgano rector de la investigación en Colombia reconociera la validez tanto el enfoque de la I+C como de los productos que se derivan de ella, están consignados en el *Modelo de Medición de Grupos de Investigación, Desarrollo Tecnológico o de Innovación y de Reconocimiento de Investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación* de los años 2015 (Anexo 4), 2018 (Anexo 4) y 2021 (Anexo 3).

El análisis de estos documentos permite observar cómo se pasó de la ausencia de interés en los aportes del arte al sistema productivo del país, a reconocer que la I+C

“[...] aporta nuevos escenarios para la generación de nuevo conocimiento, permitiendo ampliar los objetos de estudio, las metodologías aplicadas, la naturaleza y los temas de investigación, de los cuales se derivan producciones y pensamientos, y con los que se pretenden visibilizar y valorar la productividad de los procesos de investigación dentro de la academia” (Minciencias, 2021, p. 6).

16

En 2013, los actores que realizaron la interlocución entre los artistas y Minciencias conformaron la Mesa de Artes, Arquitectura y Diseño integrada por las asociaciones ACOFARTES (Asociación Colombiana de Programas y Facultades de Arte), RAD (Red Académica de Diseño), la Agremiación ACFA (Agremiación Colombiana de Facultades de Arquitectura), representantes de Colciencias [actualmente, Minciencias], de la Dirección de Fomento a la Investigación, e invitados del Ministerio de Educación Nacional, el Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultura de Bogotá, la Universidad de Los Andes y CONACES (Comisión nacional intersectorial de aseguramiento de la calidad de la educación) (*ibid.*, p. 6).

En sus versiones de 2015 y 2018, el *Modelo de Medición* presenta una relación directa con el campo de las Industrias Creativas y Culturales y debería leerse, no como un documento que trate aspectos epistemológicos que caracterizan la producción artística sino como una guía para facilitar la interacción entre arte, sociedad, tecnología e innovación en el marco del sistema productivo colombiano.

Corroborando lo anterior, en el recientemente publicado Anexo 3 de 2021 se afirma con mayor claridad que

“[...] a pesar del auge que ha tenido la Investigación + Creación en diferentes espacios académicos, estas discusiones se han dado principalmente al interior de comunidades disciplinares que ven en esta práctica un sello particular. [...] En este sentido, se hace necesario discutir en profundidad los alcances del concepto de Investigación + Creación, analizar sus relaciones con diferentes formas de producción de conocimiento y proponer algunas reflexiones y lineamientos que faciliten una inserción cada vez más profunda de esta práctica en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación” (*ibid.*, pp. 4 -5).

1.2. Implementación de los términos Investigación artística e Investigación Basada en la Práctica en la formulación de la política de reconocimiento de la I+C

Con el fin de desarrollar este apartado fue necesario revisar y comparar los referentes citados en los tres documentos de Minciencias de 2015, 2018 y 2021. Como resultado, se observa que cinco autores son citados de manera permanente, entre otros aspectos, por la trascendencia que han tenido sus propuestas a nivel internacional y en el ámbito universitario colombiano.

17

En cuanto a terminología y definición del enfoque, la pedagoga e investigadora colombiana Ligia Asprilla menciona los términos creación–investigación, investigación artística e investigación desde las artes en su libro titulado *El proyecto de investigación creación. La investigación desde las artes*. Describe que es aquella indagación

“[...] que realiza el artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o su experiencia pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo social y/o cultural” (Asprilla, 2013, p. 15).

En segundo lugar, aparece el texto *The Conflict of the Faculties* de Henk Borgdorff quien, entre sus importantes observaciones sobre la investigación artística, menciona que, aunque existe una variedad de expresiones para denominar este tipo de investigación, el más utilizado es *artistic research* (investigación artística). Los germanoparlantes se refieren a *künstlerische Forschung* (investigación artística). En la Canadá francófona, el término *recherche-création*, es de uso frecuente.

“En el mundo de la arquitectura y el diseño, la expresión más común es *research by design*. [El profesor emérito de la Universidad Tecnológica de Queensland, Brad] Haseman, propone la utilización del término *performative research* para distinguir el nuevo paradigma de otros paradigmas cualitativos. En el Reino Unido, los términos *practice – based research* y *practice-led research*, son frecuentemente usados. [...] algunas veces el término *practice as research* se usa para indicar el rol central que la práctica artística ocupa en la investigación.

La expresión *research in and through art practice* es también utilizada para distinguir este tipo de investigación de la investigación *en y para* la práctica artística” (Borgdorff, 2012, p.108).

Así mismo, Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo en su texto *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, utilizan el término

investigación artística y destacan la complejidad de definir este enfoque. Sin embargo, para los autores es claro que la investigación artística

“[...] tiene que ser una actividad diferenciada de la creación y la docencia y debe ser practicada sólo por los interesados”. Así mismo, sostienen que [...] quien pretenda incorporarse en el ámbito investigador, deberá estar dispuesto a trabajar en pro de un nuevo perfil de músico caracterizado por: la reflexión continua sobre su propia práctica artística, la problematización de aspectos de su actividad artística personal y de su entorno [...], la construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística [...], el abandono de su zona de confort para ingresar a un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres [...], y su integración a una espiral de producción y discusión de conocimiento que [...] terminará por transformar [...], las prácticas artísticas hegemónicas” (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014, pp. 36 -37).

Por su parte, Mika Hannula, Juha Suoranta y Tere Vadén adoptan el término investigación artística (artistic research) en su texto titulado *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*. La describen como una indagación que no es problemática en sí misma, pero que, por el contrario, [responde] a la simple necesidad de una configuración fructífera, autorreflexiva y significativa. De manera similar a López-Cano y San Cristóbal Opazo, los autores enumeran los aspectos que, en la mayoría de los casos, identifican a los proyectos de investigación artística. Entre ellos:

- La obra artística es el punto focal y está a la cabeza de la lista de prioridades.
- La experimentación artística está en el corazón de la investigación, al ser transmitida y al transmitir sentido.
- La investigación artística debe ser autorreflexiva, autocrítica y comunicativa hacia el exterior.
- [...]. La tarea es ubicar continuamente la investigación en relación a sus propias acciones y objetivos, y al mismo tiempo, ubicarla en relación a aspectos más focalizados del campo.
- La investigación artística se caracteriza por una diversidad de métodos de investigación, métodos de presentación, herramientas comunicativas y su compromiso con las demandas y necesidades de cada caso particular.
- [La investigación artística] enfatiza la riqueza y la necesidad de [promover] situaciones de investigación grupales, en las que el esfuerzo colectivo provee el ambiente crítico más cercano, el espacio protegido para la experimentación y la capacidad de compartir pensamientos y emociones.

- La [investigación artística tiene] una cualidad hermenéutica (Hannula et al., 2005, pp. 19-22).

Finalmente, se encuentra el artículo “La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior” del investigador colombiano e interlocutor ante Minciencias, Oscar Hernández Salgar, quien retoma los términos investigación artística e investigación-creación aclarando que son términos dinámicos y complejos y que se han resistido a una definición clara.

En cuanto a este enfoque menciona que “[...] parece haber acuerdo en que la investigación artística involucra la práctica artística en alguna parte del proceso investigativo y produce como resultado, además de una reflexión escrita, objetos, obras o eventos con valor artístico” (Hernández, 2014, par. 30). Aclara el autor que este tipo de indagación va más allá de una simple diferencia de métodos objetos y cita a Borgdorff (2012) quien hace énfasis [...] en que la investigación artística entraña diferencias importantes con la investigación científica en los niveles ontológico, epistemológico y metodológico” (*ibid.*, par. 30).

19

1.3. El concepto de obra efímera en el marco de la I+C

En los documentos de Minciencias el concepto de obra o creación de naturaleza efímera no se explora en profundidad, tampoco se mencionan sus implicaciones para la creación de obra artística. De manera general se explica que las obras, diseños y procesos de nuevo conocimiento provenientes de la creación en Artes, Arquitectura y Diseño

“[...] son aquellas obras, diseños o productos resultantes de los procesos de creación que implican aportes nuevos originales e inéditos al arte, a la arquitectura, al diseño, a la cultura y al conocimiento en general a través de lenguajes simbólicos que expresan, interpretan y enriquecen de manera sustancial la vida intelectual, emocional, cultural y social de las comunidades humanas. [...] Estos productos pueden agruparse de acuerdo a su naturaleza según su relación con el tiempo estableciéndose el vínculo entre la acción de creación, la puesta en escena de la obra y la estrategia de circulación en: obra o creación efímera, obra o creación permanente y obra o creación procesual” (Colciencias, 2018, p. 66).

Minciencias entiende la obra o creación efímera como

“[...] las obras, diseños o productos, materiales e inmateriales, cuya existencia es de una duración limitada en el tiempo y el espacio y cuya evidencia

depende, por lo tanto, de la memoria reconstructiva. Son sus huellas, rastros, o registros los que corroboran su existencia y las hacen reconocibles. El registro debe ser repetible, exportable y verificable” (Colciencias, 2015, pp.125 - 126).

Así mismo, sugiere que la interpretación musical y la improvisación libre serían dos ejemplos de obra o creación efímera en el área musical.

20

En relación con el proyecto “De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya”, la autora de este artículo considera que las implicaciones de asumir el acto de la interpretación musical como una obra de creación en sí misma es uno de los aportes más importantes del planteamiento de Minciencias que transforma la perspectiva del instrumentista como ‘reproductor de notas’. De esta manera, le permite reevaluar su práctica, la manera en que presenta sus productos artísticos, incluso puede apartarse de la canonización misma de su cuerpo en la performance.

2. Desarrollo

2.1. Aspectos generales sobre la realización del proyecto

De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya fue una iniciativa desarrollada por los investigadores-creadores “Autora” (violonchelo) y Rubén Darío Pardo Herrera (piano), músicos instrumentistas egresados del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y profesores activos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB) y de la Universidad Central, respectivamente.

El objetivo general de la propuesta fue la creación de una obra efímera a partir de la interpretación musical de las cuatro obras para violonchelo y piano *Bicinium VI (Dúo seis) para cello y piano* (1973), *Romanza. De cinco piezas románticas, Op. 85 para cello y piano* (1979), *Dúo concertante, Op. 150 No. 2 para cello y piano* (1988) y la *Sonata for cello and piano, Op. 186* (1995), del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya (1943 [34] - 2020).

La iniciativa fue presentada a la Dirección de Investigaciones de la UNAB, siendo este proyecto una de las primeras propuestas en el área de la I+C en dicha universidad. El proyecto se desarrolló durante dos años de trabajo permanente, entre 2018 y 2019. Los últimos seis meses del proceso se dedicaron por completo a la creación del concepto artístico y al diseño de la puesta en escena. La obra efímera se presentó al público el 28 de noviembre del 2019 en el teatro Jesús Alberto Rey Mariño de la

UNAB y contó con la presencia del compositor y su familia. El registro audiovisual de la obra se encuentra disponible para la consulta por parte de la comunidad artística y del público interesado en la plataforma YouTube (Calderón, 2020).

A partir de este momento se presentará un análisis retrospectivo del proceso de I+C posterior a la finalización del proyecto y la entrega de los productos acordados. Se espera que estas reflexiones permitan a otros investigadores conocer y asumir los retos que implica la ejecución de este enfoque metodológico.

21

2.2. La pregunta de investigación en los proyectos de I+C

En primera medida, es importante preguntarse: ¿cómo se inicia un proyecto de esta naturaleza? ¿Cuál es el tipo de preguntas de investigación que dirigen el proceso de creación de una obra de naturaleza efímera?

Ciertamente, el proyecto partió tanto del interés de los artistas por la obra musical de Blas Emilio Atehortúa como de la experiencia previamente adquirida por ellos en la interpretación de repertorio para violonchelo y piano de compositores colombianos.

Además del interés estético por la obra del compositor, las preguntas que orientaron la labor de I+C, fueron: ¿cómo se logrará materializar la creación de una obra artística de carácter efímero a partir de la interpretación musical?, ¿cuál será el aporte original de la propuesta a una práctica musical que ha sido establecida y normalizada desde el canon que rige las instituciones musicales? y ¿cómo se logrará obtener un producto que difiera sustancialmente de la tradicional puesta en escena del instrumentista (recital) para convertirse en una performance original, sin arriesgar la interpretación técnica de las cuatro obras?.

Estos profundos cuestionamientos al modelo canónico instaurado en la formación de los investigadores-creadores permearon el proceso desde sus inicios y afectaron profundamente la creación del concepto musical que se materializó en la puesta en escena de la obra efímera.

En este punto es importante aclarar que, si bien la narrativa de las etapas del proyecto que se leerá a continuación puede parecer lineal, en la práctica, ciertamente no es así. Las múltiples capas de significado, la implementación de procedimientos metodológicos y la retroalimentación de los procesos se superponen constantemente e influyen directamente en la creación de la obra efímera. Por estas razones, es de capital importancia definir objetivos realizables y tener en cuenta los recursos disponibles, incluyendo el tiempo establecido para la realización del proyecto de I+C. Lo anterior puede parecer obvio a los ojos de un investigador experto.

Sin embargo, la experiencia investigativa muestra que, si no existe una construcción metodológica bien fundamentada, es posible ‘perdersé’ en el océano de información que subyace a este tipo de exploraciones artísticas.

Teniendo en cuenta la reflexión anterior y a partir de la intención de abordaje del repertorio y de la formulación de las preguntas de investigación, se proyectaron tres etapas para el desarrollo del proyecto:

22 En la primera etapa se consultaron fuentes bibliográficas relacionadas con la trayectoria musical del compositor. Este procedimiento permitió reconocer la importancia de la producción musical del compositor en la historia de la música académica en Colombia. Sin embargo, para los propósitos del proyecto, el procedimiento más importante y fructífero fue la interacción con Blas Emilio Atehortúa a través de las conversaciones que se llevaron a cabo en su residencia en el municipio de Piedecuesta (Santander, Colombia), en compañía de su esposa, la bailarina y artista Sonia Arias Gómez. Esta retrospectiva incluye reconocer el fallecimiento de los dos artistas colombianos, Blas Emilio Atehortúa, en enero de 2020 y Sonia Arias Gómez, en febrero de 2021.

Para los investigadores-creadores estos encuentros permitieron acercarse al creador tras la obra musical. Para un intérprete musical, la lectura de la obra musical se nutre extraordinariamente de todas estas interacciones que dan sentido al quehacer y que sirven como disparadores de la creatividad, especialmente cuando se trata de lograr una performance original.

El acto de co-crear la obra junto al compositor, de observar y formar parte del ciclo vital (efímero) de la obra artística, son privilegios que pocos investigadores-creadores pueden permitirse. De ahí que la obra efímera derivada del proyecto contemplara desde su temprana gestación la interacción entre los tres actores del proceso: creador, intérprete y público.

Paralelamente al trabajo experiencial con el compositor, se llevó a cabo un análisis musical paramétrico de las cuatro obras a partir del texto *Análisis del Estilo Musical* de Jan LaRue (1989). Este análisis de aplicación directa a la práctica interpretativa reveló las complejidades técnicas y estructurales de cada una de las obras y permitió identificar los aspectos a tener en cuenta para el proceso de ensamble musical.

Tal y como se planteó en la introducción de este artículo con respecto a las implicaciones de la creación de obra efímera, los elementos que caracterizan las cuatro obras del compositor (lenguaje, sonoridad, estilo, recursos técnicos y expresivos plasmados en cada obra, elementos relacionados con la utilización de técnicas extendidas en los dos instrumentos y su ejecución, entre otros tantos) son aspectos que ameritarán un texto aparte que los contemple a profundidad.

Como se pudo observar hasta el momento, esta primera etapa corresponde a lo que de manera tradicional realizaría un intérprete profesional en el ámbito de la música académica: un acercamiento musicológico que da pie a la comprensión de las obras y el lenguaje del compositor con el fin de que la interpretación del texto se enriquezca con información pertinente. En retrospectiva esta fase permitió a los artistas creadores partir de la zona de confort del músico académico para posteriormente adentrarse en el terreno exploratorio.

2.3. La práctica artística: eje fundamental para el desarrollo de un proyecto de I+C en el área musical

La segunda etapa consistió en la creación del concepto artístico original de la obra a partir de la observación de la práctica artística y la implementación de estrategias autoetnográficas, tema del cual se hablará en el próximo apartado.

En primera medida, los investigadores-creadores reflexionaron profundamente sobre las implicaciones de la interpretación musical tomada como un evento altamente creativo que libera al músico de su rol de ‘reproductor de notas’ y del paradigma del arte musical como un acto de entretenimiento. Así mismo, dichas reflexiones permitieron visualizar al intérprete musical como participante activo de la producción de conocimiento en la comunidad que reúne a todas las artes.

En este punto es importante mencionar que, tal y como lo contempla el Anexo 3 del *Modelo de Medición* en su versión del 2021:

“El conocimiento que se produce en la Investigación + Creación tiene como centro a la experiencia subjetiva y directa en contacto con un material expresivo. [...] y su principal aporte está en su capacidad para abrir preguntas, generar nuevas formas de habitar y sentir el mundo y construir horizontes de sentido” (*op. cit.* p. 28).

Además, en relación a los temas de innovación y originalidad que propone el mismo documento, el proyecto claramente respondió a una necesidad exploratoria en el campo artístico musical asumiendo que

“[...] en el arte se pueden considerar originales producciones que retoman lenguajes, narrativas y materiales expresivos ya usados anteriormente. La unicidad de la obra está en la forma particular en que estos diferentes elementos se ponen al servicio de una experiencia estética situada en un contexto histórico, social y geográfico particular. La novedad de una tecnología,

en cambio, se evalúa a través de referentes que buscan ser universales y objetivos” (*ibid.*, p. 26).

24

Continuando con el proceso metodológico, en este proyecto el trabajo colaborativo fue fundamental, no solo por la naturaleza del repertorio a interpretar (dúo para violonchelo y piano). La formulación misma del proyecto implicó un alto grado de compromiso y de entendimiento por parte de los investigadores-creadores. Si bien podían diferir sus aproximaciones a la obra, lo cual era deseable pues no se trataba de estandarizar la visión estética de los intérpretes, fue necesario compartir la meta de la creación de la obra artística, mantener el foco en la crítica al rol del intérprete, canalizar las crisis derivadas de la observación permanente y persistir en el desarrollo sistemático y preciso de la metodología propuesta en el tiempo establecido.

Así mismo, la realización del proyecto implicó superar barreras geográficas ya que los investigadores-creadores habitan en ciudades colombianas diferentes. El cumplimiento del cronograma en este proyecto cobró una importancia fundamental, así como la consecución de apoyos económicos que permitieron los viajes de los investigadores con el fin de ejecutar las etapas de sistematización colectiva de la experiencia de creación. La alianza entre las dos instituciones educativas permitió el desarrollo del proyecto en su totalidad.

Para llevar a cabo la reflexión sobre la práctica artística, tanto individual como colectiva, se retomaron los planteamientos desarrollados por López-Cano y San Cristóbal Opazo en su texto de referencia *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014). Dada la importancia de este texto para la formulación y desarrollo del proyecto, las citas que se presentan a continuación corresponden a su contenido.

Según los autores, “La práctica musical tanto en sus aspectos técnicos, mecánicos y físicos, como en la parte más estética, imaginativa y artística, ocupa un sitio central en el desarrollo y entramado de este tipo de investigación [refiriéndose a la investigación artística]” (*op. cit.*, p. 126). Se puede deducir que la complejidad del proceso radica en la riqueza experiencial que caracteriza la práctica artística y que se manifiesta en la cantidad considerable de información que se deriva de ella. Continúan los autores [...] “La práctica musical puede adquirir diversas funciones, formatos y roles dentro de la investigación. Puede ser *informativa, reflexiva, experimental* o *vehicular*” (*ibid.*, p. 126).

Aplicando esta clasificación a los procedimientos del proyecto se encuentra que la práctica fue informativa en el momento en el que los investigadores-creadores realizaron registros de audio y video, tanto de las conversaciones entre ellos sobre la aplicación de la secuencia metodológica del proyecto como en las sesiones individuales y colectivas dedicadas al abordaje musical del repertorio y al diseño de la puesta

en escena. La práctica se hizo reflexiva en el momento de analizar cuidadosamente los registros audiovisuales con el fin de optimizar la interpretación y configurar la puesta en escena original que respondiera a las inquietudes artísticas de los investigadores-creadores, en palabras de López-Cano y San Cristóbal Opazo “La práctica puede convertirse en lugar de reflexión cuando logramos *pensar haciendo o hacer pensando*, es pensar el mundo desde el hacer” (*ibid.*, p. 129).

La práctica adquirió un carácter experimental en las diversas etapas de la creación del concepto artístico de la obra efímera, en la implementación de estrategias autoetnográficas y en el diseño de la puesta en escena. Finalmente, la práctica asumió su función vehicular en el momento mismo de la performance artística, desde donde se expresaron los resultados de la investigación (*ibid.*, p. 130).

Fue así como durante todo el proceso se aplicó el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión, descrito por los autores como el proceso que incluye

“[...] *observar* la práctica artística; *registrarla*; *reflexionar* sobre ella y producir una *conceptualización* que organice lo observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar *nuevas acciones artísticas*, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas” (*ibid.*, p. 168).

Fue así como la práctica artística se consolidó en el punto de partida y arribo de cada una de las etapas del proyecto, desde el primer contacto con las partituras de las cuatro obras, pasando por la etapa de contextualización y análisis paramétrico, hasta alcanzar las fases de creación del concepto artístico y del diseño de la puesta en escena. Sin embargo, la complejidad del proceso fue más allá.

En concordancia con lo expuesto por López-Cano y San Cristóbal Opazo se realizó la observación de la práctica por medio de técnicas autoetnográficas. De esta manera, se implementó la autoobservación indirecta en la cual es necesario realizar grabaciones de audio o video mientras se realizan las acciones artísticas. Siguiendo las instrucciones de los autores, posteriormente se analizaron detalladamente “[...] realizando notas, haciendo reflexiones y problematizando lo observado” (*ibid.*, p. 152). Como se verá en el siguiente apartado dedicado a la autoetnografía, los investigadores-creadores implementaron la autoobservación, registrando los eventos por intervalo cronológico y mediante el registro por acción.

Uno de los retos metodológicos del proyecto fue la conceptualización de la práctica artística. Los investigadores-creadores coincidieron en el diario de campo como la herramienta adecuada para realizar dicho registro. En vista de la retrospectiva que se está realizando, la autora de este artículo considera que este procedimiento puede

optimizarse integrando herramientas de otras disciplinas para lograr mejores resultados. Este tema se ampliará en el apartado de Discusión.

2.4. La autoetnografía como herramienta creativa

26 Teniendo en cuenta que los proyectos de I+C presentan un componente importante de reflexión, para el desarrollo de esta iniciativa se contempló la implementación de la autoetnografía, definida por López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) como

“[...] una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones” (*op. cit.*, p. 138).

A partir del número considerable de tareas de investigación autoetnográfica propuestas por los autores, los investigadores-creadores seleccionaron la autorreflexión como una de las cinco estrategias básicas propuestas en el texto de referencia. Es definida como “[...] un proceso que se lleva a cabo fuera del tiempo de las acciones artísticas. Nos aislamos de la práctica para pensar en ella retrospectivamente y poner atención en todos sus ecos cognitivos, emotivos, sociales y corporales” (*ibid.*, p. 159).

A partir del análisis meticuloso de las principales técnicas de la autorreflexión: “[...] los esquemas para la detección de valores personales y preferencias, la elaboración de relatos y textos, el contraste con otras autonarraciones y las entrevistas autoetnográficas” (*ibid.*, p. 159), los investigadores-creadores decidieron que la elaboración de relatos y textos y dentro de esta categoría la creación de dos tipos de narrativas (corporal y textos de desahogo) serían parte fundamental del desarrollo metodológico del proyecto y se implementarían en la creación del concepto artístico de la obra efímera. Es decir, se amplió el concepto propuesto por López-Cano y San Cristóbal Opazo cuando sugieren el registro de la práctica mediante estrategias autoetnográficas. De esta manera, los productos de la autorreflexión se convirtieron en parte integral de la obra efímera y su puesta en escena.

A continuación, se describirá el proceso adelantado por cada investigador-creador para la construcción de sus narrativas.

El investigador-creador Rubén Pardo vehiculizó sus intenciones creativas a través de la técnica autorreflexiva del texto de desahogo, que parte de la catarsis como una forma de canalizar las necesidades e inquietudes del artista.

Mencionan López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014) que “El desahogo es un proceso necesario: descargar todo nuestro malestar es un primer paso para individuar exactamente cuál es el elemento que nos incomoda y cómo pretendemos reaccionar ante ello en términos artísticos” (*op. cit.*, p. 164-165).

El contenido que se presentará a continuación forma parte de una entrevista semi-estructurada que la autora de este artículo propuso al investigador-creador en 2020. Ante la pregunta de por qué seleccionó el texto de desahogo como estrategia autoetnográfica, Rubén menciona:

“Yo veo que los ejercicios de escritura en los que he incursionado, a veces me llevan a una exploración muy interna de muchas cosas mías, personales, profesionales. Entonces, al ver la posibilidad de que el registro autoetnográfico se pudiera hacer desde la perspectiva de un texto desahogo y un poco a la manera de diario, es decir, casi que conversando conmigo mismo sobre ámbitos que podían estar allí, al lado del proceso de creación y que afectan al proceso de creación de una manera sustancial, pero que muchas veces no son musicales directamente o no son artísticos directamente, sino más a nivel de quién eres como persona y de cómo te sientes en el mundo con la labor que haces y con todo lo que vienes desarrollando”. (Pardo, Rubén D., comunicación personal, diciembre 16, 2020).

Y concluye que:

“[...] El hecho de estar escribiendo hace que ese proceso que estoy llevando a cabo a nivel musical o a nivel artístico esté mucho más en estrecha relación con mis necesidades fundamentales como ser humano, como artista”. (*op. cit.*, 2020).

El investigador-creador declara que el ejercicio autoetnográfico partió de experiencias previas en talleres de creación literaria que le mostraron temas que posteriormente relacionaría con el propósito del proyecto. Menciona que, para la creación del texto de desahogo, además de la motivación que generó la interpretación musical del repertorio recurrió a un especialista en literatura que orientó su proceso creativo y le hizo enfatizar en ciertos aspectos técnicos relacionados con la escritura.

Ante la pregunta de cuál fue el elemento que inspiró la narrativa del texto de desahogo en relación con la música interpretada, el investigador-creador manifestó que fueron tanto el lenguaje como el estilo del compositor. En palabras de Rubén:

“Eso para mí fue el detonante, porque si bien vi que los textos de desahogo iban a tener un componente no políticamente correcto, porque hay muchas cosas que se expresan que son un poco incómodas y que a veces, incluso

[tratan] de colocar en el papel la realidad y las dificultades y todo lo complejo que es el arte en el contexto en el cual vivimos y especialmente en la música; la sonoridad del estilo, de la música del maestro, reforzaba esa sensación. Porque si bien hay cosas que son musicalmente muy bellas, también hay cosas que musicalmente crean una sensación de inestabilidad, de un movimiento interno, en donde no hay cosas llanas, sino que todo el tiempo tiene aristas” (*ibid.*, 2020).

28 En cuanto a la metodología que se utilizó para la creación de la narrativa por medio de los textos de desahogo, el investigador-creador menciona su interacción con una especialista en sociología que le instruyó en el proceso de construcción del diario de experiencias:

“[...] En una primera instancia, lo que hice fue empezar a registrar, empezar a escribir. Por supuesto a la par de estar trabajando musicalmente las obras y haciendo todo el ejercicio de creación. Una vez tuve, más o menos, una cantidad importante de registros escritos autoetnográficos con esa voz [...] de texto de desahogo [...], de un diario, de qué estaba ocurriendo en el proceso, empecé hacer una lectura, [...] en retrospectiva de [...] qué ha pasado hasta el momento con este registro, que no le tengo ni principio ni fin, ni le he aplicado ningún tipo de metodología. Y, sobre eso efectivamente empecé a darme cuenta que había cierta cronología, que había ciertos temas que eran recurrentes y ciertos ámbitos que quería tocar y de los que quería hablar” (*ibid.*, 2020).

Hablando sobre las temáticas que se reflejan en los textos de desahogo, uno para cada obra musical y que fueron incluidos en la performance, el investigador-creador comenta:

“Por un lado, está todo el tema del oficio del músico en el contexto colombiano y latinoamericano, pero puntualmente en el contexto colombiano. Creo que los cuatro textos tocan permanentemente lo que representa y principalmente la dificultad que representa tener un ejercicio artístico y musical en un contexto como el contexto colombiano. [...]. Por el otro lado, todo lo que tiene que ver con lo literario. Es decir, hay citas de textos, alusiones literarias que me permiten crear imágenes. [...]. Entonces, me apoyó mucho eso que todos llevamos dentro que no sería la *playlist*, sino en este caso no sabría cómo llamarla, que es lo que hemos leído, digamos, nuestra *booklist*” (*ibid.*, 2020).

El investigador-creador hace énfasis en que el tono en el cual se narran los textos forma parte de la construcción de los textos de desahogo y corresponde a una sensación de inconformidad, de incomodidad con las dificultades que presenta el con-

texto para el desarrollo del quehacer del músico en Colombia. Los cuatro textos de desahogo se incluyen en el apartado de anexos de este artículo.

Por otra parte, para la construcción de la narrativa por medio del movimiento corporal, la investigadora-creadora “Autora” retomó su interés por el tema del movimiento a partir de sus experiencias con la práctica del Tai Chi Chuan, el Yoga y el estudio de la técnica Alexander.

Aunque algunos de los elementos de estas prácticas se encuentran en el diseño de la narrativa corporal incluida en la performance fue el contacto con los planteamientos del bailarín y teórico austrohúngaro Rudolf von Laban (1879-1958) lo que permitió a la investigadora-creadora sistematizar las experimentaciones, implementarlas en la práctica interpretativa del violonchelo y convertirlas en un elemento tangible de la obra efímera.

La iniciativa surgió de la interacción con el actor colombiano Luis Velasco, quien realizó talleres prácticos que incluyeron la experimentación con los conceptos de Laban aplicados a la interpretación musical. A partir de allí, la investigadora-creadora inició el proceso de integración de los conceptos de movimiento a su interpretación de las obras.

En términos generales, las teorías sobre movimiento desarrolladas por Laban lo llevaron a determinar las ocho acciones básicas de movimiento: presionar (*pressing*), golpear con el puño (*punching*), retorcer (*wringing*), dar latigazos (*slashing*), deslizar (*gliding*), dar toques o puntear (*dabbing*), flotar (*floating*) y sacudir (*flicking*). Estas se experimentan en lo que el autor denomina como kinesfera. Mencionan Cámara e Islas que para la coréutica

“[...] el espacio personal o kinesfera es aquél que podemos alcanzar con los miembros corporales desde una posición erguida, estática, sobre los dos pies, sin desplazarnos. Si nos desplazamos, nos trasladamos necesariamente con nuestra kinesfera” (Cámara e Islas, 2007, p. 148).

De ahí que las experimentaciones de movimiento se lleven a cabo en la kinesfera o Cubo de Laban que es el espacio tridimensional en el cual se ejecutan las ocho acciones básicas bajo los principios universales de espacio, tiempo y fuerza.

Para la investigadora-creadora, el propósito de las narrativas corporales, además del aspecto estético incluido en la performance, era permitirse un espacio de inmersión mental y corporal, de ejecución de secuencias de movimiento que influirían directamente en la posterior ejecución musical de la obra. Estas secuencias, que podrían haberse llevado a cabo ‘tras bambalinas’ en el marco del recital tradicional, pasaron a ser parte integral de la de la obra efímera y de su puesta en escena.

Posteriormente, estas reflexiones sobre el movimiento humano, con o sin el instrumento musical, le llevarían a diseñar cuatro narrativas de movimiento asociadas a la exploración de las ocho acciones básicas de movimiento y la sonoridad de cada una de las obras musicales. Pronto se pudo apreciar que este proceso se convertiría en estrategia autoetnográfica y que se evidenciaría en las secuencias de movimientos que se pueden apreciar en el registro audiovisual de la obra efímera.

30

En cuanto a la construcción de las narrativas por medio del movimiento corporal, las experimentaciones se llevaron a cabo en espacios controlados que permitieron un registro audiovisual, sin interrupciones. Cada secuencia de prueba no superó los cuarenta minutos de duración y se organizó en dos momentos. El primero, la experimentación de movimiento corporal libre implementando cada una de las ocho categorías de movimiento, con o sin acompañamiento musical. El segundo momento, incluyó la aplicabilidad inmediata de las percepciones corporales a la interpretación en el violonchelo de determinados extractos musicales de las obras.

La sistematización de la práctica incluyó el abordaje del aspecto gráfico de las partituras, cuyos diseños melódicos y rítmicos evidencian una intención de movimiento que está implícita en el lenguaje del compositor y que se manifiesta, consciente e inconscientemente, a través del cuerpo de los intérpretes. Así mismo, la investigadora registró sus observaciones, sensaciones y percepciones por medio del diario de campo.

2.5. Sistematización de la experimentación individual y la co-creación musical

El proyecto contempló la sistematización de dos tipos de experiencia: la individual y la colectiva. Para la primera, cada investigador-creador implementó sus formas de registro de la experiencia creativa. Principalmente, desarrollaron diarios de campo de la experiencia cuyos soportes variaron dependiendo de la naturaleza de cada narrativa.

Como se mencionó anteriormente, en el caso de la investigadora, la experiencia creativa le llevó a desarrollar una bitácora de registros en video de la exploración de las ocho categorías de movimiento y su interpretación en el violonchelo. Así mismo, se realizaron sistematizaciones gráficas en las partituras, describiendo las categorías por medio de texto (palabras evocadoras, imágenes mentales) y sistematizando en videos cortos su aplicabilidad en la técnica interpretativa del instrumento.

Por otro lado, el investigador-creador Rubén Pardo utilizó extensamente el diario de campo para la construcción de los textos de desahogo. La cantidad de textos se depuró en la medida en que se realizaban los ensayos grupales, en los cuales se sigui-

eron transformando las narrativas hasta quedar aquellas que se presentaron como parte de la puesta en escena de la obra efímera.

2.6. Características e implicaciones de los productos generados a partir del proyecto de I+C. Diseño de la puesta en escena para la obra efímera

Desde un primer momento fue claro para los investigadores-creadores que la obra efímera debía responder a las inquietudes artísticas de cada uno de ellos. Además, que partiría de sus conocimientos y experiencias tanto en el ámbito de la interpretación como en el de la investigación. Así mismo, se contempló que el proceso de ensamble musical debía ser prioritario y que los elementos que se incluyeran en la puesta en escena no podrían afectar la interpretación óptima del discurso técnico-musical. Por lo tanto, para la ejecución de las narrativas, el elemento improvisatorio no se tendría en cuenta. De ahí que la cantidad de ensayos de la performance fuera considerable. De igual manera, se realizó la grabación de los textos de desahogo para que aparecieran como *voix en off* durante la presentación de la obra efímera.

31

Teniendo en cuenta la diferencia de recursos técnico-interpretativos que muestra cada obra, el proceso tuvo en cuenta estas particularidades que se abordaron de manera individual. Posteriormente, se diseñó la performance de tal manera que no existiera una pausa marcada entre cada una de las obras ni de las narrativas. De esta manera, se rompió el protocolo tradicional del recital de concierto, ofreciendo a los asistentes una experiencia inmersiva en el concepto artístico y en la audición de las obras como un corpus.

La formulación del proyecto incluyó la elaboración de tres productos cuya tipología se ajustó a lo propuesto por Minciencias en su *Modelo de Medición*. El primero de ellos, el concepto mismo de obra efímera que consta de la interpretación musical de las cuatro obras para violonchelo y piano de Blas Emilio Atehortúa, la narrativa por medio del movimiento corporal desarrollada por la investigadora-creadora “Autora”, la narrativa por medio del texto de desahogo creada por el investigador-creador Rubén Darío Pardo y la performance en sí que al carecer del protocolo del recital tradicional para la música de cámara en dúo, presentó elementos originales y su propia narrativa interna.

De igual manera, incluyó la socialización de la metodología del proyecto orientada por el compositor colombiano Adolfo Hernández y que se presenta en la última parte del registro audiovisual.

El segundo producto fue el evento artístico y cultural en el cual se presentó la obra efímera y que es reconocido por Minciencias como una forma de Apropiación Social

del Conocimiento. Tomando en cuenta lo anterior, se decidió que para dar una mayor visibilidad a la obra efímera se haría uso de la transmisión vía *streaming* del evento. De esta manera, se contó tanto con público en sala como con asistentes que siguieron la presentación de la obra efímera de manera remota. Así mismo, se obtuvo el registro audiovisual que soporta la existencia de la obra efímera. Aunque este elemento no se planificó con antelación, vale la pena mencionar el aporte realizado por el equipo humano que llevó a cabo el registro audiovisual y que imprimió una narrativa propia al soporte de existencia de la obra efímera.

El tercer producto fue un boletín divulgativo -reconocido por Minciencias como una forma de Apropiación Social del Conocimiento- y que consiste en un documento que describe de manera concisa los objetivos, metodología y resultados del proyecto. Este material se encuentra disponible para consulta en el sitio web del Centro de Documentación e Investigación Musical de la UNAB (Calderón y Pardo, 2019).

Como se puede apreciar, a diferencia de otro tipo de iniciativas, este proyecto de I+C implicó la participación de una red amplia de profesionales y colaboradores que facilitaron las diferentes etapas de ejecución. Cada uno de ellos dejó una huella en la obra efímera.

3. Discusión

Si bien la retrospectiva permitió reflexionar sobre los aspectos metodológicos del proyecto, la autora de este artículo se permitirá abrir una ventana de discusión sobre la etapa más compleja de esta iniciativa: la conceptualización de la práctica artística. En este sentido, otras disciplinas pueden aportar experiencias valiosas que permiten al investigador-creador abordar el tema con mayor efectividad.

En este apartado se buscará establecer una relación de similitud entre la inmersión en la práctica artística y el trabajo de campo etnográfico, se mencionarán los recursos que permiten al investigador la sistematización de su experiencia y su posible aplicación en los proyectos de I+C. La traducción de las citas que se presentarán a continuación fue realizada por la autora de este artículo.

En primer lugar, se abordará el artículo del antropólogo sociocultural Roger Sanjek titulado “A Vocabulary for Fieldnotes” publicado en el texto *Fieldnotes: the makings of anthropology* editado por el mismo autor. El artículo busca establecer un vocabulario para la discusión sobre las notas de campo, herramientas fundamentales para desarrollar el trabajo de campo.

En primera medida, Sanjek se pregunta qué son las notas de campo y recurre a la opinión de varios autores. Cita a George Bond, quien argumenta que son “[...] [documentos con] “la seguridad y la concreción que la escritura confiere a la observación ... registros inmutables de lo que ocurrió en el pasado” (citado en Sanjek, 1990, p. 92). Las notas de campo están escritas, usualmente, para una audiencia de uno. También son ayudas para la memoria (*aides-mémoire*), que estimulan la recreación, la actualización de lo sucedido” (op. cit. p. 92).¹

Posteriormente, Sanjek afirma que “Las notas de campo están hechas para ser leídas por el etnógrafo y para producir sentido a través de la interacción con las memorias (*headnotes*) del etnógrafo”. Continúa el autor mencionando que “Regresamos del campo con las notas de campo y las memorias. Las notas de campo permanecen, escritas en papel, sin embargo, las memorias continúan evolucionando y cambiando, igual que lo hicieron durante el tiempo en el campo” (*ibid.*, pp. 92 - 93).²

Más adelante en el texto, el autor se refiere a la definición de campo (*Field*), particularmente porque el etnógrafo saldrá de él para completar la labor en su universidad o sitio de trabajo. Evidentemente, la definición del campo es un tema de capital importancia para los dos enfoques (*emic* y *etic*) que se ejecutan en la antropología, la etnomusicología y en las disciplinas relacionadas con las ciencias sociales y del comportamiento.

Ampliando la perspectiva, menciona Lederman (citado en Sanjek, 1990) que estar en el campo “[...] no incluye ningún viaje: a veces, simplemente implica un cambio de atención y de conexión dentro del propio entorno” (*ibid.*, p. 95).³ Esto parece indicar que la definición de campo puede variar entre los investigadores y que las notas no siempre se escriben estando allí. Incluso, el etnomusicólogo Enrique Cámara de Landa menciona en su libro *Etnomusicología* (2004) citando a Rice que “No hay campo ahí [lejos del hogar]; el campo es una creación metafórica del investigador” (Cámara, 1997, p. 197).⁴

¹ “[‘What are the field notes?’] George Bond asks (this volumen). He answers that they are first, certainly, texts; they are documents with «the security and concreteness that writing lends to observation ... immutable records of some past occurrence». Yet fieldnotes are written, usually, for an audience of one. So, they are also «*aides-mémoire* that stimulate the re-creation, the renewal of things past»]”.

² “[Fieldnotes are meant to be read by the ethnographer and to produce meaning through interaction with the ethnographer’s headnotes]. [We come back from the field with fieldnotes and headnotes. The fieldnotes stay the same, written down on paper, but the headnotes continue to evolve and change as they did during the time in the field]”.

³ “Being «in the field», she says, «need not involve any traveling at all: it sometimes simply involves a shifting of attention and of sociable connection within one’s own habitual milieus»”.

⁴ El autor se refiere a la experiencia de Timothy Rice y su proceso de aprendizaje en la interpretación de la gaida (gaita de la música tradicional búlgara), que el autor describe en el artículo “Toward a Mediation of

Volviendo a Sanjek, a partir de este punto el autor enumerará los diferentes soportes que sirven al etnógrafo para describir lo que sucede en el trabajo de campo.

En primera medida, describe el esbozo (*scratch note*), también denominado por James Clifford como inscripciones (*inscriptions*), aclarando que “Un observador-participante anota una palabra mnemónica o una frase que fije una observación o para recordar lo que alguien acaba de decir” (Clifford citado en Sanjek, 1990, p. 96)⁵. En el texto se describe que el esbozo es útil pues no siempre le es permitido al etnógrafo tomar notas cuando se encuentra en situación de observador-participante ya que los informantes lo pueden percibir como una interferencia. En muchos casos, el etnógrafo debe tomar sus notas de manera rápida, subrepticamente.

Claramente los esbozos darán paso a las notas de campo propiamente dichas. Se trata de describir de manera más precisa el evento a partir de los esbozos. Aclara Mead que el acto de pasar de los esbozos a las notas de campo descriptivas debe hacerse en el tiempo preciso, antes de que los esbozos ‘se enfrien’ (Mead citada en Sanjek, 1990, p. 97).

Los ejemplos descritos en el artículo muestran cómo cada etnógrafo regula sus procesos de descripción de las observaciones en el trabajo de campo. Algunos de ellos los realizan inmediatamente después del suceso, otros toman cortos periodos de tiempo después de alejarse de la locación del trabajo de campo.

A continuación, el autor menciona que dentro de la categoría de las notas de campo se encuentran otro tipo de informaciones que se recogen durante el trabajo de campo, por ejemplo, discursos, entrevistas, transcripciones, textos que escriben los propios participantes, cartas, etc. Son importantes también todos los recursos de audio y, en la actualidad, los registros audiovisuales, siempre que sean autorizados por la comunidad o los individuos con los que se trabaja.

En cuanto a los diarios de campo, Sanjek los describe citando a Ellen (1984b, p. 289) como “[...] productos del trabajo de campo que cumplen con propósitos indiciales o catárticos para los etnógrafos” (*ibid.*, p. 108). Posteriormente cita a Carstens et al. (1987) para mencionar que, “[...] construidos cronológicamente, los diarios proveen una guía a la información de las notas y registros de campo; los diarios registran las

Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology” (En Barz y Cooley, 2008, pp. 42 - 61) y en el cual se reflexiona sobre la dicotomía *insider-outsider* que caracteriza la etnomusicología posmoderna.

⁵ “[A participant-observer jots down a mnemonic word or phrase to fix an observation or to recall what someone has just said]”.

reacciones personales del etnógrafo, sus frustraciones, y sus evaluaciones de la vida y el trabajo en el campo” (*ibid.*, p. 108)⁶.

Actualmente se considerarían importantes las cartas, los mensajes electrónicos, los reportes de avance y los escritos académicos que se generan entre el etnógrafo, su familia, su tutor o colegas de profesión. Menciona la antropóloga Margaret Mead que

“Las cartas escritas y recibidas en el campo tienen una significación muy especial. Sumergirse en la vida en el campo está bien, pero se debe tener cuidado en no ahogarse... Las cartas pueden ser una manera de ocasionalmente, corregir el balance, por una hora o dos, uno se relaciona con personas que son parte del otro mundo de uno y trata de hacer un poco más real para ellos este mundo que lo absorbe a uno, al despertar y al dormir” (Mead, 1977. Citada en Sanjek, 1990, p. 112).⁷

Finalmente, el autor menciona la utilidad de los dispositivos de grabación de audio, la transcripción de los registros y la complementariedad que pueden llegar a tener con las notas de campo.

A partir de lo anterior, la conceptualización de la práctica artística se puede realizar en distintos soportes, dependiendo de las preferencias del investigador-creador. Se puede utilizar el boceto rápido, la nota de campo, la recopilación de registros y objetos, el registro por medio de diarios y/o el registro de audio o audiovisual. En todos los casos, se tendrá en cuenta la elección de lo que se va a observar, las estrategias de observación (autoobservación indirecta, autoobservación directa, autoobservación interactiva) y las estrategias de registro (registro por intervalo, por intervalo cronológico, por intervalo de inventario, registro por acción y registro por ocurrencia (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014, p. 151-159). Además, el investigador-creador reflexionará sobre cuál será el destino final de estos registros, su conceptualización y cómo se evidenciarán en los resultados del proyecto.

Es importante tener en cuenta que la observación de la práctica artística implica la inmersión en el campo como *insider* y *outsider*, entendiendo la dicotomía, pero sobrepasando sus límites en búsqueda de un resultado artístico tangible.

⁶ “[Chronologically constructed journals provide a key to the information in fieldnotes and records (cf. Carstens et al. 1987); diaries record the ethnographer’s personal reactions, frustrations, and assessments of life and work in the field]”.

⁷ “[Letters written and received in the field have a very special significance. Immersing oneself in life in the field is good, but one must be careful not to drown... Letters can be a way of occasionally righting the balance as, for an hour or two, one relates oneself to people who are part of one’s other world and tries to make a little more real for them this world which absorbs one, waking and sleeping]”.

Así mismo, el investigador-creador tomará en consideración que parte del tiempo de la realización del proyecto se invertirá en la transcripción y conceptualización de la información que surja durante la práctica. Este procedimiento puede reducir el tiempo de dedicación a otros aspectos metodológicos. Por lo tanto, se recomienda que la conceptualización de la práctica se incluya como actividad específica dentro del cronograma de ejecución.

Ahora bien, el segundo artículo que se tuvo en cuenta para reflexionar sobre la conceptualización de la práctica musical asumida como el trabajo de campo de disciplinas como la etnografía y la etnomusicología fue “Knowing Fieldwork” de Jeff Todd Titon. Este ensayo forma parte del texto *Shadows in the Field* editado por Gregory Barz y Timothy J. Cooley. A continuación, se presentarán los apartados pertinentes para su posible implementación en el ejercicio de conceptualización de la práctica musical en los proyectos de I+C, también para reflexionar sobre el rol de observador-participante y de las implicaciones de la creación colectiva de la obra artística.

El autor menciona que, hasta hace poco, la transcripción musical fue la marca distintiva de la etnomusicología. Los procedimientos de objetivación, recolección y grabación de la música con el fin de ser transcrita conducían al análisis y a la comparación entre tradiciones musicales. En la actualidad,

“[...] no es la transcripción sino el trabajo de campo lo que constituye la etnomusicología. El trabajo de campo ya no se ve principalmente como observar y recolectar (si bien esto se practica), sino experimentar y entender la música. El nuevo trabajo de campo nos lleva a preguntarnos qué significa para una persona (incluyéndonos), hacer y conocer la música como una experiencia vital” (Barz y Cooley, 2008, p. 25)⁸.

La experiencia de Titon es interesante pues el trabajo de campo lo desarrolló desde una perspectiva EMIC a partir de su vinculación a una agrupación de blues cuyas actividades giraban en torno a Lazy Bill Lucas “[...] un Afroamericano nacido en Arkansas y que tuvo una carrera como cantante de *blues* en St. Louis y Chicago antes de mudarse a Twin Cities [Minnesota], a comienzos de 1960” (*op. cit.*, p. 25).

El etnomusicólogo refiere sus reflexiones epistemológicas y metodológicas al estudio de esta expresión musical, en la cual él fue un activo observador-participante. Menciona que en una primera etapa de la investigación realizó una recolección de datos mediante entrevistas estructuradas que pronto derivarían en que asumiera otros roles

⁸ “[Today it is not transcription but fieldwork that constitutes ethnomusicology. Fieldwork is no longer viewed principally as observing and collecting (although it surely involves that) but as experiencing and understanding music (see Titon 1992 [1984]: xvi). The new fieldwork leads us to ask what it is like for a person (ourselves included) to make and to know music as lived experience]”.

(como promotor de la agrupación) dada su cercanía a los integrantes del ensamble musical.

Posteriormente, presenta sus cuestionamientos acerca del propósito mismo de la etnomusicología que se ven reflejados a lo largo del texto. Describe los cuatro paradigmas de la etnomusicología y sus implicaciones, desde la musicología comparada, pasando por el folclore musical característico de Europa Occidental representado en el trabajo de Béla Bartók y Constantin Brailoiu, el nacimiento de la Sociedad de Etnomusicología en 1950, que hizo énfasis en el trabajo de campo y la inmersión cultural, hasta llegar al cuarto paradigma que el autor denomina “el estudio de las personas, haciendo música, pero que también puede ser llamada el estudio de las personas experimentando la música” (*ibid.*, p. 29).

Este recorrido histórico por los hitos de la etnomusicología puede ser pertinente para los proyectos en I+C, especialmente en relación con el nuevo paradigma de esta disciplina que enfatiza la comprensión (más que en la explicación) de la experiencia vivencial de las personas haciendo música. Precisamente, ese es el elemento reflexivo que caracteriza los proyectos de I+C. Así mismo, otro énfasis en préstamo del ejercicio etnomusicológico y que complementaría el enfoque de la I+C es el “[...] incremento en la representación narrativa que es descriptiva, interpretativa y evocadora [...]; compartiendo autoridad y autoría con los “informantes” (quienes ahora son considerados maestros, consejeros, amigos, o la reunión de los tres roles)” (*ibid.*, p. 30).

En cuanto al rol desempeñado por la documentación, Titon (mencionando a Ricoeur), aclara que el nuevo trabajo de campo no abandona los sonidos musicales o las estructuras, solo las reposiciona como ‘textos’ (sujetos de interpretación) en un ciclo hermenéutico.

“El sonido musical aún se documenta, y si la estructura musical es un aspecto importante de la experiencia musical, como a menudo lo es, será analizada e interpretada como parte de la matriz de significado. [...] la documentación es reposicionada, y ahora es considerada reflexivamente, más como un producto inter-subjetivo, que como el reporte y el análisis de un testigo” (*ibid.*, p. 30)¹⁰.

⁹ “[Other emphases involve reflexivity and an] increase in narrative representation that is descriptive, interpretive, and evocative [...]; sharing authority and autorship with “informants” (who are now considered teachers, consultants, friends, or all three”.

¹⁰ “[Musical sound is still documented, and if musical structure is an important aspect of the musical experience, as it so often is, then it is analyzed and interpreted as part of the matrix of meaning. [...] documentation, too, is repositioned, and is now considered reflexively, as an inter-subjective product, rather than as the report and analysis of a witness]”.

En el desarrollo del proyecto de I+C la relación con la documentación musical es estrecha y permanente. Permite la retroalimentación y sirve como referencia y guía del proceso. No se toma como un elemento separado del propósito creativo y hace parte intrínseca de la obra efímera.

En cuanto al trabajo de campo, el autor lo concibe como una experiencia de sí mismo en relación a otros y explica que

38

“Para muchos etnomusicólogos, el trabajo de campo es intersubjetivo y personalmente transformativo. Como muchos de mis colegas, experimento el trabajo de campo no principalmente en términos de transcripción, análisis, interpretación y representación [...] sino más como una oportunidad de reflexión y un dialogo continuo con mis amigos, quienes, entre otras cosas, continuamente reconfiguran ‘mi trabajo’ como ‘nuestro trabajo’ (*ibid.*, p. 32)¹¹.

Continúa Titon

“Mis experiencias del trabajo de campo usualmente han sido intensamente vividas; en ellas me he tornado agudamente consciente de mis roles, posturas, e identidades; he sentido amor, camaradería, y ansiedad. La mayoría de representaciones del conocimiento etnomusicológico, por supuesto, excluyen la expresión de la experiencia del trabajo de campo, pero un enfoque fenomenológico a estas representaciones requerirá su inclusión y la indagación sobre los valores que genera” (*ibid.*, p. 33)¹².

Lo anterior se relaciona con las características del proyecto de I+C que llevan al investigador-creador a indagar y cuestionar profundamente sus marcos de referencia en el campo artístico, a buscar un estilo propio que responda a sus necesidades artísticas y creativas. La dimensión emocional es tan relevante como los procesos de sistematización y conceptualización de la práctica artística, está presente en todas las etapas del proyecto, enriquece la experiencia y fortalece los lazos de camaradería, se evidencia en la performance de la obra efímera y transforma profundamente al investigador-creador.

¹¹ “[For many ethnomusicologists, fieldwork is intersubjective and personally transformative. Like many of my colleagues, I experience fieldwork not primarily as a means to transcription, analysis, interpretation, and representation, although it surely is that, but as a reflexive opportunity and an ongoing dialogue with my friends which, among other things, continually reworks my «work» as «our»work]”.

¹² “[My experiences of fieldwork have usually been intensely lived; in them I have become acutely conscious of my roles, stances, and identities; I have felt love, camaraderie, and anxiety. Most representations of ethnomusicological knowledge, of course, exclude expression of the experience of fieldwork, but a phenomenological approach to these representations requires its inclusion and the inquiry into values that it generates]”.

4. Conclusión primaria y conclusiones derivadas

La reflexión sobre el proyecto De la Memoria Efímera, de lo Efímero en la Memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya mostró que el desarrollo de la iniciativa fue un proceso complejo que permitió acceder a la profundidad del concepto de performance y de creación de obra efímera. Además, se puso en práctica el enfoque propuesto en los documentos emitidos por Minciencias en 2015, 2018 y 2021.

En cuanto a la razón de ser del proyecto, los investigadores-creadores confirmaron la importancia de la obra del compositor y su aporte al patrimonio musical colombiano. También cuestionaron el rol tradicional del intérprete, adentrándose en el campo de la performance, siempre apoyados en las herramientas adquiridas en su campo de formación instrumental y en el compromiso con la ejecución musical de alto nivel.

La reflexión plasmada en este artículo permitió detectar los posibles retos que enfrentan los investigadores-creadores, especialmente en el aspecto de la conceptualización de la experiencia. A este respecto, se discutió la relación entre práctica artística y trabajo de campo desde la etnografía y la etnomusicología, destacando la importancia de profundizar sobre las herramientas disponibles en estos campos de conocimiento que pueden facilitar los procesos de recolección, sistematización y conceptualización del proceso creativo, además de darles la profundidad necesaria para que trasciendan lo informativo, pasando al terreno de lo estético-creativo.

Se concluye que para la realización de proyectos de I +C es fundamental el seguimiento preciso de una metodología flexible, que se construye en el transcurrir del proceso de creación; la redacción de objetivos verificables y el diseño de un cronograma ajustado a periodos de tiempo establecidos, así como reconocer las implicaciones del seguimiento y la sistematización de actividades derivadas de la práctica artística. Igualmente, reconocer la red de actores que intervienen en el proceso y el diálogo permanente con la bibliografía de referencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asprilla, L. I. (2013). *El proyecto de investigación creación. La investigación desde las artes*. Cali. Instituto Departamental de Bellas Artes. Versión electrónica disponible en: https://www.researchgate.net/publication/339595836_El_proyecto_de_creacion-investigacion [Fecha de último acceso: 18-10-21]

- Barz, G. y Cooley, T. (ed.). (2008). *Shadows in the Field*. New York. Oxford University Press.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Leiden. Leiden University Press. Versión electrónica disponible en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32887> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Calderón Ochoa, J., Pardo Herrera, R. D. (2019). *De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor Blas Emilio Atehortúa Amaya. Boletín divulgativo*. Versión electrónica disponible en: <https://cedim.unab.edu.co/cedim2016/> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Cámara, E. e Islas, H. (2007). *Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana*. Ciudad de México: Cenidi-Danza/ INBA/ CONACULTA/ Tecnológico de Monterrey.
- Cámara De Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid. Ediciones del ICCMU.
- Colciencias. (2015). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación, año 2015*. Bogotá. Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación - Colciencias. Versión electrónica disponible en: <https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/noticias/mediciondegrupos-actene2015.pdf> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- _____ (2018). *Modelo de medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y de reconocimiento de investigadores del sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación, año 2018*. Bogotá. Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación - Colciencias. Versión electrónica disponible en: https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/convocatoria/4_anexo_1_documento_conceptual_del_modelo_de_reconocimiento_y_medicion_de_grupos_de_investigacion_2018.pdf [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Hannula, M., Suoranta, J. y Vadén, T. (2005). *Artistic Research. Theories, Methods and Practices. Helsinki. Academia de Bellas Artes de Helsinki y Universidad de Gotemburgo*. Versión electrónica disponible en: https://www.academia.edu/2396657/Artistic_Research_Theories_Methods_Practices [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- Hernández Salgar, O. (2014). La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior. *A contratiempo*, s.f. Versión electrónica: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/articulos/la-creacin-y-la-investigacin-artstica-en-instituciones-colombianas-de-educacin-superior.html> [Fecha de último acceso: 18-10-21]
- López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Versión electrónica disponible en: <http://invartistic.blogspot.com/> [Fecha de último acceso: 18-10-21]

Minciencias. (2021). *Anexo 3: La Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones*. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación - Minciencias. 2020-07-21. Versión electrónica disponible en: <https://minciencias.gov.co/convocatorias/fortalecimiento-capacidades-para-la-generacion-conocimiento/convocatoria-nacional-para> [Fecha de último acceso: 18-10-21]

Sanjek, R. (1990). *Fieldnotes: the making of anthropology*. Ithaca. Cornell University Press.

Recursos audiovisuales

Calderón Ochoa, J. (2020). *Obra para cello y piano de Blas Emilio Atehortúa*. Proyecto investigación creación. [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KjTtZjuaU14> [Fecha de último acceso: 18-10-21]

Anexos

Textos de desahogo del investigador-creador Rubén Darío Pardo Herrera. Proyecto “De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria: Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya” (2019).

1.

Vivir en Colombia es sumamente complejo, sobre todo para un músico. En un país construido a través de la violencia, donde unos pocos definen el curso de muchos ignorando condiciones mínimas, fundamentales, naturales, se constituye en una doble dificultad si además decides ver el mundo desde lo sensible, desde lo estético, desde lo artístico.

Un estudio sobre la intuición plantea la posibilidad de que esta, lejos de caer en lo esotérico, es un mecanismo donde se toman las decisiones que mejor se ajustan a lo que se es como ser humano. La neurología afirma que todas las decisiones son emocionales, intuitivas, y nos pasamos la vida intentando justificarlas desde lo racional. Si así fuera y me hubiera dedicado a otra cosa, cuán arrepentido andaría hoy, pues ser artista es lo que más se ajusta a lo que soy y a lo que no soy. No tuve posibilidad. Surge entonces esa caótica sensación entre intuir, querer ser, los míos y vivir en Colombia.

2.

42 Históricamente los tiempos de crisis han generado cambios radicales en el mundo, y muchos de ellos se han expresado a través del arte. Hoy, en pleno siglo 21, con los procesos de mercantilización, de venta del espíritu, del auge de sin salidas e incoherencias, ¡de consumo salvaje!... la música pareciera un anacronismo absoluto, un sinsentido que ha sido reemplazado por nada, por vacío. ¿Cómo reconocer nuestra existencia si no es a través del arte? ¿Cómo sobrevivir si no es haciendo lo que nos hace ser quiénes somos? Ser músico pierde coherencia ante los millones de personas que no pueden leer nada más largo de 280 caracteres, ni escuchar más de dos minutos a través de una red social.

Lo que ahora se supone música no es otra cosa que una maraña de pedazos incongruentes. Pero los de mi generación llegamos a casa a escuchar música viejita, la de los recuerdos, a cocinar, a jugar con los niños, a esperar que ojalá sea viernes para olvidarnos de lo que hacemos y convertirnos en lo que somos. Jugamos, existimos, buscamos, hablamos de volver a lo artesanal, a lo simple. A lo sensible.

Necesitamos construir sobre lo que no se construyó, pues el lugar en el que estamos es una improvisada forma de existencia. Construir sobre el reconocimiento. Encontrarnos, experimentar, escucharnos, construir aquello que desconocemos, pensarnos desde lo que somos, aun sin saber bien qué significa eso.

3.

Cada vez que voy a un concierto como espectador me siento responsable por el público. Entro con el primer timbre, y siento la necesidad de cargar, así sea emocionalmente, con el hecho de no saber si la sala se llenará como se espera. Creo que en mi condición de músico es inevitable. Recuerdo a Cortázar en aquella escena en la que Oliveira, sin más que hacer, entra a escuchar el recital de piano de una famosa pianista parisina en una noche lluviosa. De no creer, describe exactamente lo que he visto durante tantos años en Colombia. Una sala con aforo de doscientos, y apenas diez personas entre la tercera y la sexta fila. Para completar dispersas, como si ya no hubiera un espacio infinito entre nosotros.

No me importa si eso ocurre cuando soy el artista. Obvio, esa necesidad de sufrir judeocristiana que llevamos dentro. Pero cuando soy público, tengo la sensación de querer gritar, y además con megáfono en la mano: ¡entren, vengan!, que esto se compone, que el concierto va a estar bueno, que la boleta es barata, que apague el televisor, que piérdase hoy la novela, por favor, que este artista vale la pena.

4.

La obra del maestro Atehortúa pareciera ser un todo, fruto de un único pensamiento generador. Partir de la experimentación, avanzar en la dimensión, profundizar en la forma para luego pasar a un pensamiento complejo, todo sobre la misma idea, pero en diferentes momentos.

Debe ser una sensación abrumadora. Tener la capacidad de crear un concepto y desarrollarlo a lo largo de la vida.



JOHANNA CALDERÓN OCHOA

Violonchelista egresada de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo su grado de maestría en música (especialidad violonchelo barroco) en el Conservatorio de Ámsterdam. Como investigadora ha desarrollado proyectos relacionados con la iconografía musical colonial, la reconstrucción de la vida y obra de músicos académicos colombianos y la Investigación + Creación. En el área de la interpretación ha contribuido a la difusión de los repertorios coloniales latinoamericanos y para violonchelo y piano de compositores colombianos de los siglos XIX y XX. En la actualidad, se desempeña como directora del grupo de investigación Transdisciplinariedad, Cultura y Política y como coordinadora de la Línea de Profundización en Musicología del Programa de Música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia).