



Experiencias y propuestas

Efraín Franco

Escuelas de música popular

ALGUNAS EXPERIENCIAS
EN AMERICA LATINA

No debemos esperar de este artículo un análisis profundo de metodologías, bases teóricas, principios pedagógicos, etc. de algunas escuelas de música popular latinoamericanas; inmersos dentro del ritmo vertiginoso del taller, donde se sucedía una actividad tras otra y el caudal de informaciones era apabullante desde todos los ángulos era más que imposible sentarse a conversar tranquilamente con el compañero de Puerto Rico sobre los principios metodológicos que alumbran las actividades pedagógicas del Campamento de Verano. Así que la base para la elaboración de este artículo son algunos apuntes del Debate Escuelas de Música Popular realizado dentro del marco del "tlamp" y algunas cortas entrevistas efectuadas en el hall del Hotel en medio de la efervescencia de doscientos talleristas y treinta docentes; léase: llamadas, preguntas constantes a los entrevistados —casi todos miembros del comité permanente de los tlamp— solicitud de documentos, asuntos de coordinación, etc. En el debate cada expositor contaba con quince minutos —imposible más tiempo— suficiente apenas para dar un marco general y una información superficial. Esta ausencia de conocimiento real del quehacer de las escuelas de música popular se hubiera subsanado, en parte al menos, si un inciso incluido en la programación del

Durante la Semana Santa de este año se celebró en Bogotá el 5o. tlamp (taller latinoamericano de música popular), evento que reseñamos en el anterior número. En esta ocasión, Efraín Franco, corresponsal de A CONTRATIEMPO en Bogotá, ha preparado una síntesis de las entrevistas realizadas por él mismo a algunos directores de escuelas de música popular en América Latina que asistieron al 5o. tlamp.

quinto taller se hubiera hecho realidad:

“Proyectos de formación en músicas populares. (deben presentar material previo para participar)”.

Sigue una lista de once escuelas de las cuales apenas dos o tres hicieron llegar a los talleristas sintéticos materiales, un prospecto de materias o una rápida enumeración de objetivos. Generalmente todo encuentro, seminario o taller se realiza con base en ponencias; éstas dan pie y piso a la discusión y quedan como posterior material de estudio y trabajo. Desafortunadamente las memorias de nuestras escuelas no se están haciendo o, en el mejor de los casos, no se trajeron al taller.

Por estas razones no podemos escribir sobre profundidades en la pedagogía de la música popular, sino recoger algunos elementos específicos que algunas escuelas han inventado como herramientas efectivas de su pedagogía; son aportantes como experiencia y de pronto aplicables a otros contextos. Además algunos datos estadísticos de cobertura. Alcanzamos a conversar aceleradamente con la gente de Bolivia, Puerto Rico, Argentina y Uruguay.

Bolivia

La experiencia pedagógica central que están desarrollando los bolivianos en música popular es la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos OEIN. El producto sonoro de esta experiencia fue comentado en “A Contratiempo 4”, Comentarios Discográficos. César Junaro nos lo decía; “Se trata de tomar el material tradicional y proyectarlo hacia una estética contemporánea”. La necesidad de formar instrumentistas para la orquesta se ha constituido en un proyecto pedagógico. LA TRADICION ORAL es el mejor mecanismo para el aprendizaje de estos instrumentos; “al no existir la barrera de lo culturalmente ajeno, el muchacho se siente inmiscuido

dentro de un fenómeno que le es contextual, una música que le es propia”. se realiza un período de aprendizaje del que el estudiante sale manejando un repertorio bastante amplio de música tradicional y el dominio técnico básico de varios instrumentos (todos de viento). Los profesores en esta etapa de formación son *seis músicos populares* de extracción campesina, que enseñan por tradición oral y son maestros en el manejo de los instrumentos que interesan.

Después de esta etapa inicial de formación instrumental, los estudiantes son introducidos en el aprendizaje de códigos escritos distintos a la notación de la música occidental. Las partituras son abiertas para los ejecutantes, es decir contienen propuestas rítmicas, melódicas, improvisatorias.

Es decir que en la experiencia boliviana existen dos vertientes de formación, que se convierten en dos instancias interactuantes, que pueden realizarse como independientes, pero las dos están presentes en cada una.

Vertientes de Formación

Transmisión oral

Aprendizaje de códigos
Formación Orquestal

Instancias Interactuantes

Ejecución de Música Tradicional

Ejecución Orquestal
Partitura abierta ≠ Ejecución virtuosística, fría y delimitada de la Orquesta Occidental.

Dos cosas interesan fundamentalmente de este trabajo boliviano:

— Logran la vinculación pedagógica entre músicos populares y músicos de formación académica, conformando un equipo con un resultado concreto: la orquesta.



— Reproducen en su experiencia un mecanismo tradicional efectivo tal y como se da en las comunidades campesinas: el aprendizaje de los instrumentos por tradición oral.

El conjunto instrumental y la música que se interpreta responden a un área delimitada: la del Altiplano Norte —La Paz, Lago Titicaca— y a un estudio organológico y de la música de esta región.

Puerto Rico

Cachete, percusionista puertorriqueño, también docente del taller nos contó acerca del Campamento de Verano, una actividad cultural que se realiza durante dos meses con una intensidad de cuatro horas diarias. El objetivo: “Llevar a cabo un desarrollo rítmico en la isla y mantener vigente y desarrollar la tradición cultural en los niños”. Se trata de superar la deficiencia tradicional de la clase de música en escuelas y colegios y a la vez implementar mecanismos para que este campamento se convierta en parte de los currículos de enseñanza.

Teniendo como eje central el aprendizaje de la BOMBA y la PLENA los dos golpes puertorriqueños por excelencia, es decir el manejo instrumental de estos dos conjuntos, se articulan otra serie de talleres, charlas, conferencias: Danza, Teatro, Poesía, Historia, Educación Física, Fabricación de instrumentos, charlas con músicos, artesanos, poetas, bailarines.

Los niños van definiendo un grupo de trabajo de diez a veinte integrantes y con la asesoría de los maestros van articulando todo el caudal de información y práctica que reciben en un montaje o espectáculo propio, en el que ellos definen el libreto, son los músicos, bailarines, cantadores, poetas y narradores. Este montaje resultante del proceso de campamento es presentado al público desarrollándose además de la práctica pedagógica una práctica artística.

Algo que llama la atención del trabajo puertorriqueño: un resultado concreto y apropiado por los alumnos para un proceso de dos meses de intenso trabajo.



Argentina

Con Héctor de Benedictis de la Escuela de Músicos de Rosario hablamos sobre distintas cosas que hacen en su escuela que nos parece pueden aportar elementos a los músicos colombianos.

— Expresión Corporal

A partir del segundo tlap en Rosario, que fue evidentemente escenario sobre todo para los músicos rosarinos se dio la concientización de la necesidad de un trabajo corporal para los músicos. Había inhibiciones, prejuicios, ausencia de manejo del cuerpo en el escenario. Después de algunos talleres y charlas sobre todo con directores de teatro y bailarines acerca del manejo del espacio y del cuerpo en el escenario, se implementó de una manera estable en la Escuela de Músicos un módulo de Expresión Corporal. Objetivos: relajación, tranquilidad, manejo de su cuerpo, al tocar su instrumento, al relacionarse con el público y al estar en el escenario.

— Piano

En Rosario, nos contó Héctor, al plantearse la escuela como una escuela de música popular se ha tratado de dar un enfoque distinto a la pedagogía consagrada e inamovible del piano. Es un instrumento que se ha tocado y desarrollado siempre en las clases altas; una razón básica: el costo. Las técnicas no se han desarrollado porque sus ejecutantes, su repertorio y su público se satisfacen con las existentes. La guitarra en cambio al caer en manos del pueblo, al ser implementada dentro de los géneros de música popular desarrolló técnicas ligadas a esos géneros: múltiples técnicas ligadas a los contextos y casi que a los instrumentistas. Uno de los elementos que no está permitido ni contemplado en la técnica de ejecución del piano es el trabajo armónico; la posibilidad de utilizar el teclado como un instrumento de acompañamiento,

no como instrumento solista, que es el primer aprendizaje que tiene todo estudiante de piano. "Lo que intentamos hacer es que el alumno toque, toque piano y se acompañe; o sea que no toque técnica perfecta todavía sino que primero que nada pueda expresarse con su instrumento, la técnica se la vamos dando a medida que él va necesitando cada vez más esa evolución; o sea, la técnica es el servicio de la expresión del tipo, no que la expresión del tipo queda relegada al servicio de la técnica de un instrumento, no puede ser y sin embargo por siglos fue así".

— Mosaico

"El mosaico es el piso del músico". En ninguna escuela dan una formación profesional en el sentido del medio en que se desenvuelve el músico, sus condiciones de trabajo, las soluciones al menos tentativas a muchos interrogantes y necesidades que se presentan en el quehacer cotidiano. La idea es recoger esa información que se recibe dispersa en la práctica y tratar de articularla dentro del plan de estudio de la escuela. Por ejemplo, si yo quiero aprender a grabar un disco nadie me enseña a grabarlo, aprendo grabando; para ganar tiempo vamos a un estudio de grabación, mostramos cómo es la producción, cómo hay que encarar la grabación, en qué canal pongo cada instrumento; en fin, todo el trabajo desde la entrada del material musical hasta la salida del disco. Otros temas a tratar dentro del mosaico: creatividad musical con un psicólogo, la articulación de las distintas artes, juegos, videos, charlas, musicalizaciones, lectura de discos, muestra de instrumentos, el jazz. Es un materia *experimental*, sin *Forma* ni *Docente* estable. Los docentes son invitados cada vez diferentes y la sesión puede ser una vez de audición, otra de charla, otra de conferencia o de visita a un estudio, etc.

Al ser adolescentes los alumnos se trata fundamentalmente de un des-

pertar de inquietudes y de ahorrar algún tiempo al abordar una información necesaria en el trabajo del músico.

El mosaico se complementa con dos talleres:

Taller de crítica musical: los alumnos componen sus temas y los muestran en un espacio donde los compañeros critican lo que hacen.

Taller de audición colectiva: Manejar una información musical pareja, qué hace tal músico, tal grupo. Manejar un código conjunto de instrumentistas conocidos, compositores conocidos.

Otra instancia de formación e información importante en el mosaico son distintos panoramas en el futuro laboral: Asociación de autores y compositores, Sindicato de músicos, Difusión radial, Disqueras, Mercado de trabajo: jingles, recitales, sitios.

— Cafetería (Barcito)

Dentro de las instalaciones de la escuela y manejada por ella, un lugar que cumple diversas funciones de intercambio y encuentro. Allí igual se sientan los padres a esperar a los muchachos o se encuentra a los profesores en horas de descanso conversando con los alumnos; allí no son tanto profesor y alumno como amigos charlando en torno a un café, esa era una de las intenciones clandestinas de los maestros al abrir el barcito; que la relación vertical difícil de romper en una clase, tenga otros espacios para desarrollarse y las inquietudes más espacio y tiempo para resolverse; los alumnos preguntan y sueltan más inquietudes así, de a tres a cuatro sentados conversando con el docente que en una gran clase colectiva.

Además, existe un espacio agradable adicional a los salones de clase y dentro del medio ambiente de la escuela, que permite tener un sitio de espera entre clase y clase, de trabajo indivi-

dual o grupal en algunas ocasiones. “Nos interesa que el muchacho pase mucho tiempo en la escuela”, que se apropie de ella; puede escuchar ensayos de los grupos de los docentes, que son en últimas, musicalmente hablando, la tendencia estética que los ha hecho llegar allí.

Uruguay

Aunque no fue posible hablar específicamente con Trochón o Rubén Olivera sobre el trabajo del *tump*, creímos conveniente extractar algunos apartes del boletín de “Actividades y Cursos” 1988 que también nos dan algunas ideas de lo que hacen los uruguayos.

“Para 1988 se buscará fundamentalmente incorporar al mecanismo de la clase individual compartimentada, otras formas de participación activa y conjunta entre alumnos y docentes, de allí que el taller dé especial importancia a las siguientes actividades:

Taller de Música Grupal — “Viernes Sangrientos” (audiciones o charlas con debate) Reuniones mensuales de intercambio y discusión docente alumnos. Reuniones generales periódicas entre alumnos y docentes para evaluación de la actividad del *tump*.

Se trata de esta manera de superar el mero aprendizaje del instrumento creando espacios de participación colectiva que amplíen la función cultural que se intenta cumplir.

Es fundamental que a su vez el alumno tenga presente la voluntad del taller de ser una institución FLEXIBLE Y ABIERTA que por lo tanto necesita de su crítica, propuestas y participación activa.

Algunas de las clases y talleres que desarrollan:

— Taller de letras de canciones

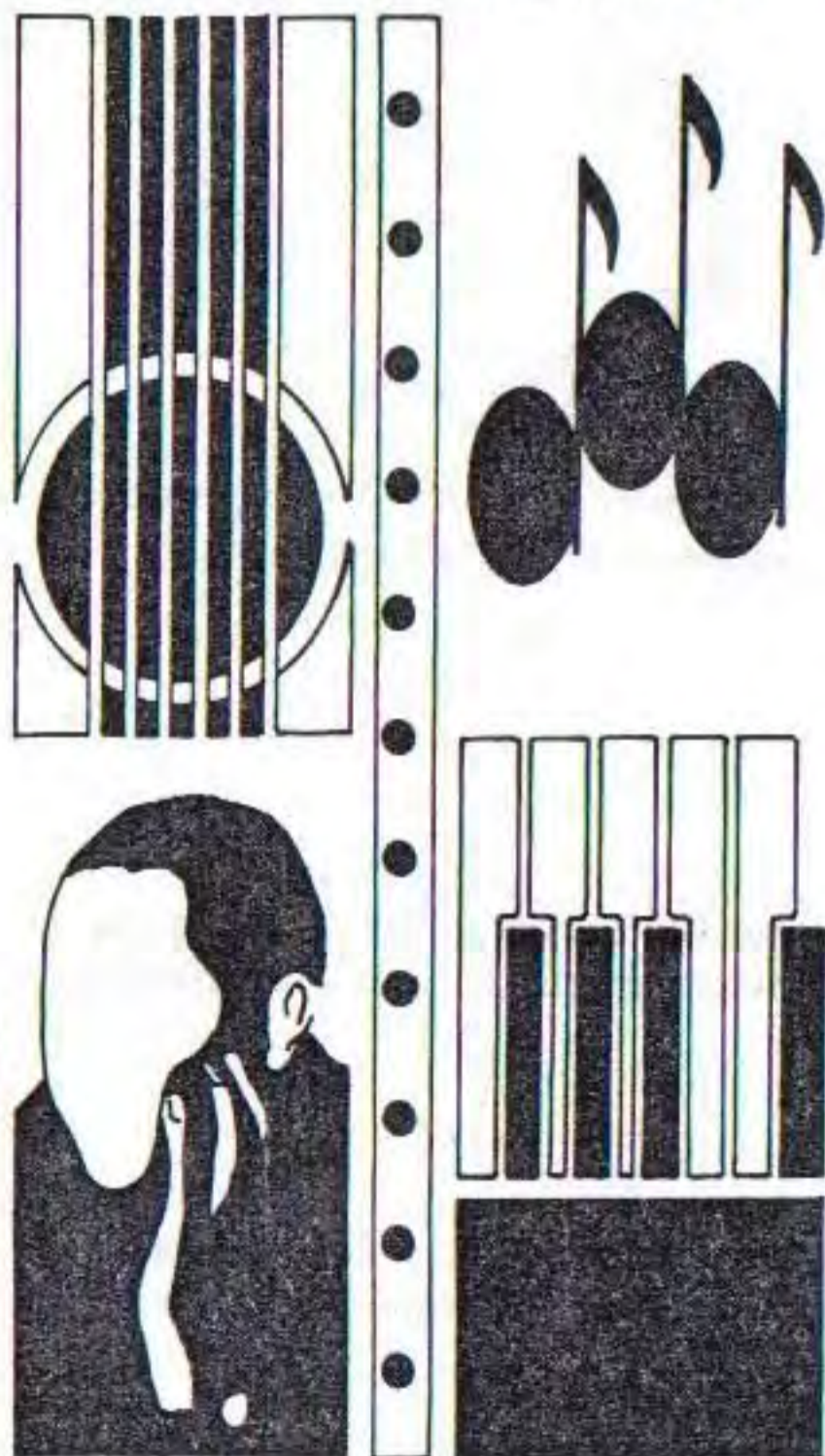
Esencialmente práctico, el cursillo apunta a estimular la creación y el trabajo en letra y/o textos para cancio-

nes, atendiendo su directa correspondencia con la música. Análisis de ejemplos.

— Taller de interpretación vocal. Algunos lo hicimos con Trochón en el latinoamericano y recibió una acogida y evaluación positiva, pues explora campos hasta ahora inexplotados por nosotros en el terreno de lo vocal; sobre todo en cuanto a la relación de palabra hablada y cantada o la mezcla de ambas, incluyendo esto dentro de la interpretación de una canción; o la propuesta de implementación de efectos vocales dentro del texto de la canción. En los recitales de Trochón y Rubén —los dos uruguayos— nos dimos cuenta cómo ya no se conforman con cantar escuetamente el texto de una canción, sino que su interpretación está llena de estas búsquedas en el terreno vocal.

Algo del temario de este taller:

Audición y análisis de ejemplos sobre distintos criterios interpretativos a .



partir de canciones presentadas por los alumnos.

Ejercicios con textos de locución publicitaria, informativos, poemas.

Experimentación dentro del terreno límite de la palabra hablada y la palabra cantada (hechos sonoros).

—Taller de Música Grupal

Se intenta crear un espacio de integración para los alumnos de los cursos de instrumento. Sus objetivos generales son agilizar el manejo de los elementos musicales en relación a un grupo musical y humano.

La actividad de clase consistirá en tocar juntos improvisando, creando arreglos y produciendo en forma de taller lo que será un conjunto musical que eventualmente tocará en público cuando los alumnos formen su repertorio.

—Armonía

Fundamentalmente dirigido a la guitarra (pero no exclusivamente), el curso intentará proporcionar a los alumnos los elementos básicos de la armonía (interválica, formación y familias de acordes, escalas, modulaciones, etc.).

A partir de un manejo ágil de esos conocimientos se busca facilitar tanto el aprendizaje de canciones como la aplicación creativa de los mismos en la composición popular.

Nos llama la atención el enfoque de este taller, mientras que la armonía ha sido un terreno teórico, alejado del sonido concreto y con miles de problemas que resolver sobre el papel—como lo sufrimos muchos de nosotros: ¿quién al trabajar un arreglo echa a mano de los cuatro o cinco semestres de armonía de la universidad?— Los uruguayos plantean un trabajo eminentemente sonoro y sobre un instrumento; la aplicación en el aprendizaje de canciones y la composición.

—Técnica Audio: ampliación y grabación.

El objetivo del curso es poner bajo el dominio de los músicos los “misterios” de la transformación electrónica del sonido, así como el funcionamiento de los aparatos destinados a la grabación y a la amplificación.

Se apunta a la capacitación técnica en lo teórico y en lo práctico para enfrentar la situación de la actuación en vivo y la grabación en estudio.

Es bueno tener un espacio de estudio y práctica en este campo. Al músico siempre le ha tocado realizar estos aprendizajes sobre la marcha; a la hora de un recital el músico primíparo se para frente a un micrófono, no sabe ni a qué distancia, ni qué clase de micrófono es, ni nada; y el técnico hace bien o mal lo que quiere. Comenzando así un tortuoso aprendizaje lleno de empiria y errores que ya otros han cometido y podrían ayudarle a evitar. Igual historia sucede en el estudio de grabación. El “sonido” es una herramienta de trabajo que todos los músicos debemos manejar sin prejuicios; por eso nos parece fundamental este taller de los del TUMP.

—Viernes Sangrientos

Se trata de recitales gratuitos generalmente seguidos por un debate abierto sobre el material presentado.

La idea básica es que los participantes (tanto el público como el creador y/o intérprete) pueden enriquecerse a partir de la discusión en torno a materiales artísticos inéditos e inclusive en proceso de elaboración.

Se intenta así romper con el rol de consumidor pasivo del oyente, dándole la posibilidad de manifestarse, y dándole al productor (alumnos y docentes del TUMP) la ocasión de discutir su propuesta.

La gente se preguntará: ¿y por qué

ese nombre tan “macabro” para un foro?

Pero tiene su buena razón de ser y esta nos consta a algunos; el nivel de crítica frontal, directa, abierta, argumentada —y esto es muy importante— sin trascendencia sobre lo afectivo, que manejan los uruguayos, hacé que esos foros parezcan más bien batallas campales; pero organizadas. Donde las ráfagas y los proyectiles son las palabras y los argumentos; donde quedan algunos heridos y a veces más de un muerto. Pero de allí se sale siempre amigos a pesar de lo “sangriento” y con ganas de seguir trabajando.

Hemos querido destacar a lo largo de este artículo, como lo comentábamos al comienzo, distintas experiencias concretas, e inventos pedagógicos que han realizado compañeros de otros países dedicados también como nosotros a buscarle salidas a estos vericuetos y laberintos de la música popular.

Algunos— a pesar de lo sintético— pueden ayudar a cuestionar talleres, módulos, materias parecidas que tengamos en nuestras escuelas. Otros pueden sugerir nuevas ideas que sean contextualizables en nuestra música popular colombiana y su pedagogía. Otros quedarán como simple información de nuestro humano banco de datos o nuestro archivo para echarle o no echarle mano en un futuro. De pronto a alguien le da por irse a estudiar técnicas de audio y grabación con los uruguayos o a participar en los “Viernes Sangrientos” (puede que no salga muy herido), o a ver cómo es que funciona la Orquesta de los bolivianos y cómo es ese cuento de la tradición oral. Y comenzaría así un intercambio muy saludable y necesario en nuestras búsquedas latinoamericanas en la pedagogía de nuestra música popular.

La dirección de cada uno de los entrevistados aparece en el direccionario. Ojalá activemos puentes de comunicación e intercambio.

	TIPO DE TRABAJO	COBERTURA	EDAD	HORARIO	EXTRACCION SOCIAL	ACTIVIDADES	FINANCIACION
BOLIVIA	Orquesta experimental de instrumentos nativos.	60	13/25	Contrario jornada escolar	Popular	Clases Ensayo orquesta	Taller Boliviano de M.P. Arawi, Taller de M. de la U. Mayor de San Andrés.
PUERTO RICO	Campamento de verano	60	6/15	Dos meses vacaciones 9 a 13.	Popular	Clases, Talleres, Charlas, Visitas	MIXTA: Instituto Puertorriqueño de Cultura, Trabajo voluntario.
ARGENTINA	Escuela de músicos	90	15/20	6 horas semanales 7/10 pm. las clases colectivas, otros horarios diurnos para clases particulares	Media	Clases Talleres	Cada alumno paga US 10/mes. Privado/Cooperativa