

Colección
Instrumentos para la investigación musical

**Cómo hacer una comunicación,
ponencia o paper y
no morir en el intento**

Rubén López Cano

Colección
Instrumentos para la investigación musical

1

**Cómo hacer una comunicación, ponencia o *paper*
y no morir en el intento.
Un manual de autoayuda académica**

Rubén López Cano

Consejo asesor de la colección

Lizzete Alegre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Juan Carlos Asencio (Escola Superior de Música de Catalunya)
Carlos Bomfim (Universidade Federal da Bahia)
Teresa Cascudo (Universidad de La Rioja)
Iván Iglesias (Universidad de Valladolid)
Alejandro Madrid (Universidad de Illinois en Chicago)
Alfonso Padilla (Universidad de Helsinki)
Juan Francisco Sanz (Universidad Central de Venezuela)
Susana Sardo (Universidade de Aveiro)
Favio Schifres (Universidad de la Plata)

Directores de la colección

Isabel Ferrer Senabre
Rubén Gómez Muns
Rubén López Cano

ISBN: 978-84-695-6339-7

Diseño de la portada: Ana Xanic López

Los manuales publicados por la Sociedad de Etnomusicología (SibE) están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de la página web de la SibE agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://www.sibetrans.com/>. No utilice los contenidos de este manual para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

The handbooks of the Sociedad de Etnomusicología (SibE) are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5). You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: <http://www.sibetrans.com/>. It is not allowed to use the contents of this handbook for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Rubén López Cano-Sociedad de Etnomusicología 2012



Contenido

Agradecimientos	6
1. Qué encontrará el lector en este manual.....	7
Primera parte: prácticas y formatos	
2. Tipos de encuentros académicos donde se presentan investigaciones	11
2.1. Encuentros formales con convocatoria abierta y proceso de selección	11
2.1.1.Los congresos	
2.1.2.Las sociedades científicas o académicas	
2.1.3. <i>Workshops</i> o sesiones de trabajo	
2.2. Encuentros formales con convocatoria cerrada sin proceso de selección	16
2.3. Encuentros semi-formales con convocatoria cerrada sin proceso de selección....	16
.....	16
2.4. Encuentros formales y semiformales obligatorios.....	16
2.5. Encuentros de formación.....	18
2.6. Encuentros informales	18
3. Formatos de presentaciones	19
3.1. Conferencia o ponencia especial	19
3.2. Comunicación, ponencia o <i>paper</i> regular	20
3.3. Panel	24
3.4. Comunicación o ponencia con oponente o lector designado	25
3.5. Sesión con trabajos entregados por adelantado y leídos por los participantes	27
3.6. Mesa redonda.....	27
3.7. Pósters	28

3.8. Video-presentación.....	36
3.9. Plataformas virtuales de participación	36

Segunda parte: técnica y estrategia

4. El resumen o <i>abstract</i> como género de escritura académica	39
4.1. ¿Qué es lo que espera de un resumen el comité científico o de lectura?.....	40
4.2. ¿Qué es lo que espera de un resumen el comité organizador?	40
4.3. ¿Qué es lo que espera de un resumen un asistente al congreso?	41
4.4. Cómo redactar el resumen o <i>abstract</i>	41
4.5. Un modelo de resumen o <i>abstract</i>	42
4.6. Método de trabajo	44
4.7. Análisis de casos de resúmenes.....	47
5. Planificación y producción de la comunicación o ponencia.....	69
5.1. Estructurar la presentación	69
5.2. Contenido.....	73
5.3. Argumentación	73
5.4. Ejemplos.....	74
5.5. El soporte textual-visual: las diapositivas y los programas para presentaciones.	75
5.6. Materiales para distribuir	77
5.7. La performance académica	78
6. La presentación	81
7. El debate	82
8. El trabajo de moderación.....	88
9. Palabras finales.....	90
Referencias bibliográficas.....	91

Agradecimientos

Este trabajo ha sido elaborado gracias a la microfinanciación de los siguientes colegas y amigos: Alma Rodríguez, Almudena Vidal, Andrea Giraldez, Carina Velez, Cecilia Nocilli, Claudia Monica Rolando, Francesc Tomas, Guadalupe Velez, Joan Grimalt, Juan Bethencourt, Liset Cruz, Llorian García, Pierluigi Ferrari, Rafael Palacios, Tania Ramos, Gustavo Rodríguez Espada, Rodrigo Torres y Douglas Smith.

Han colaborado cediendo materiales y ejemplos y haciendo lecturas críticas: José Reche, Adriana Soto, Bernat Rebés, Miquel Gené, Emilia Greco, Rosario Sánchez, Romina Herrera, Favio Schffres, María Victoria Assinnato, Joaquín Blas Pérez, Alejandro Pereira, Mariana Bordoni, María de la Paz Jacquier, Luciano Carôso, Núria Borull, Ana María Sedeño, Sebastián Díaz Iglesias, Rosario Guerra Iglesias, José Luis Maire Montero, Pablo Alabarces Rubén Gómez Muns y Úrsula San Cristóbal.

1. Qué encontrará el lector en este manual

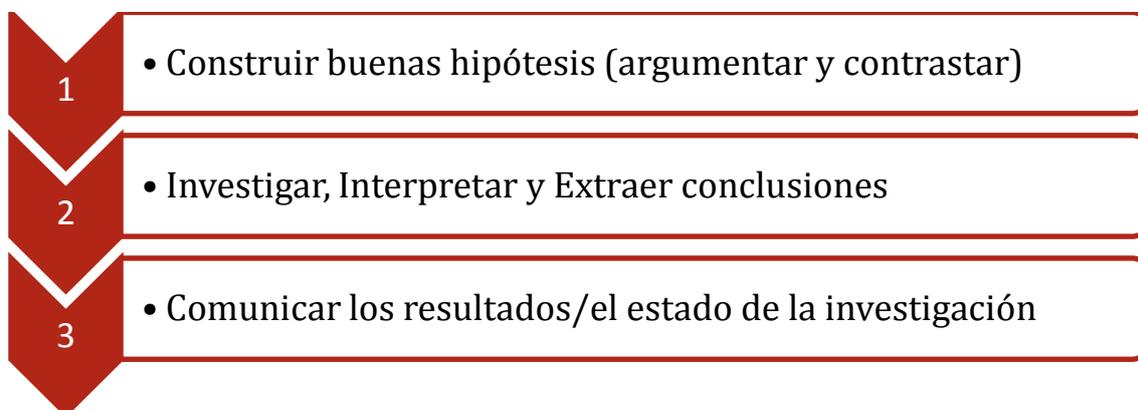
A lo largo de nuestra actividad como investigadores de la música, ya sea en el ámbito profesional pero también en las fases formativas, debemos realizar cotidianamente una serie de tareas fundamentales. Hemos de leer profusamente libros y artículos de diversas disciplinas sobre estudios de caso, teoría, reflexión metodológica y epistemológica. Hemos de salir a realizar trabajo de campo observando o entrevistando, aplicando encuestas o guiando experiencias, organizando grupos de discusión, reconstruyendo historias de vida, etc. También hay que analizar músicas, performances, audiovisuales y discursos, muchos discursos, de nuestros informantes o colaboradores, de las personas o instancias que forman parte de los fenómenos que estudiamos, de nuestros colegas o disciplinas, de las instituciones a las que pertenecemos o con las cuales nos vinculamos o de los libros que leemos. Por supuesto que hay que pensar y mucho. Hay que construir buenas hipótesis, argumentarlas y contrastarlas y en su caso, hay que cambiarlas por otras más solventes. Hay que realizar miles de inferencias e interpretaciones, suposiciones y atreverse a extraer conclusiones de la información y datos obtenidos. Y también tenemos que comunicar los fundamentos, los avances o los resultados de la investigación.

En ocasiones pensamos que comunicar el estado de la investigación es una tarea accesoria. La consideramos un trámite que nos impone la universidad donde realizamos el proyecto final, tesis o tesina de grado o posgrado. La vemos como una exigencia de la institución que cobija, financia o encarga la investigación. La percibimos como un molesto requerimiento que nos imponen los sistemas de evaluación del trabajo académico. Muchas veces he escuchado a colegas experimentados en la investigación musical o en ciencias humanas y sociales, referirse a la escritura académica o a la comparecencia en congresos o similares, como algo distinto al ejercicio de investigar: “la investigación ya está hecha, sólo hace falta escribir los resultados” o “ya he terminado la investigación pero no me interesa

presentarla en un congreso”. Sin embargo, la actividad investigadora también se inserta en redes sociales las cuales le dan sentido y la sustentan. Por otro lado, las presentaciones sobre nuestras investigaciones pueden ser mucho más que la simple comunicación o socialización de algo ya terminado. Pueden convertirse en verdaderos instrumentos para la producción de conocimiento.

Realizar una buena presentación en un seminario o congreso, definitivamente aporta tanto o más a quien la realiza que a quien la escucha. Puede incidir de manera determinante en el proceso de investigación. Los beneficios que obtiene el investigador tras una buena presentación de su trabajo son, entre otros:

- Una presentación siempre es una excelente oportunidad para organizar nuestras ideas para comunicarlas.
- A partir de la recepción, reacciones o discusiones que suscite nuestro trabajo, podemos valorar la eficacia y límites de los principales argumentos del mismo.
- Al compartir nuestros trabajos podemos acceder a sugerencias bibliográficas o de otras fuentes de información, o ideas para reconfigurar la agenda de trabajo o las tareas de investigación del proyecto.
- Con las observaciones y discusiones con los asistentes a nuestra presentación, podemos ajustar o hasta descubrir objetivos o contenidos latentes, perfiles o dimensiones del propio trabajo de los cuales no éramos conscientes o que no habíamos considerado. Muchos grandes proyectos surgen de la interacción con otros colegas. Comunicar nuestro proyecto ayuda a que descubramos cosas en nosotros mismos que no éramos capaces de ver.



En otras palabras, las presentaciones que hacemos de nuestro trabajo son verdaderas *instancias para la producción de conocimiento*. Es necesario aprender a utilizar eficazmente este instrumento.

Objetivos:

La información de este manual ayudará al lector a:

- Planificar, organizar y elaborar una presentación para comunicar los resultados, avances, fundamentos o estado de una investigación en un congreso, simposio o seminario de investigación u otro tipo de reunión o encuentro académico similar.
- Reconocer los elementos que componen un resumen o *abstract* y sus funciones principales.
- Aplicar estrategias y técnicas para la elaboración de resúmenes y presentaciones eficaces.
- Distinguir diferentes tipos y formatos de presentaciones de investigación, conocer sus características y los límites y posibilidades que ofrecen para la presentación de un trabajo.

Ahora veamos qué tipos de encuentros académicos son aquellos en donde podemos sacar provecho de las presentaciones.

Primera parte: prácticas y formatos

2. Tipos de encuentros académicos donde se presentan investigaciones

Los eventos académicos en los que se suelen presentar públicamente resultados, avances o fundamentos de nuestras investigaciones se pueden dividir en las siguientes categorías:

- Encuentros formales con convocatoria abierta y proceso de selección.
- Encuentros formales con convocatoria cerrada sin proceso de selección.
- Encuentros semi-formales con convocatoria cerrada sin selección.
- Encuentros formales y semi-formales obligatorios.
- Encuentros de formación.
- Encuentros informales.

Revisemos cada uno de estos tipos de eventos.

2.1. Encuentros formales con convocatoria abierta y proceso de selección

Son espacios donde se suelen presentar resultados finales o parciales de trabajos de investigación. Se caracterizan por incluir protocolos altamente formalizados para la exposición, formulación de preguntas y el debate. Existe también un proceso de selección en el cual se eligen sólo aquellos trabajos que se ajustan a la temática y nivel del encuentro convocado. Por lo regular cobran la forma de congresos o *workshops* o sesiones de trabajo.¹

¹ El término inglés *workshop* se traduciría literalmente como “taller”. Sin embargo está ampliamente difundido su uso en las comunidades académicas hispanoparlantes.

2.1.1. Los congresos

Un congreso es generalmente un evento académico organizado por una sociedad científica o académica en el que los miembros de la misma presentan, discuten e intercambian puntos de vista sobre sus investigaciones. En ocasiones pueden admitir a especialistas que no pertenecen a la sociedad. En los congresos suele haber también una o varias sesiones dedicadas a todo aquello de atañe a la vida de la sociedad científica convocante, como la toma de decisiones, elección de autoridades, definición de procedimientos internos, definición de metas y objetivos, etc.

Existen también congresos que son convocados no por una sociedad científica específica sino por una o varias instancias académicas como facultades o departamentos universitarios, grupos o proyectos de investigación, bibliotecas, museos, institutos o dependencias gubernamentales, etc. Estos congresos giran en torno a temas muy específicos y la participación en ellos está abierta a todos los profesionales que trabajen en el tema y que cumplan con los requisitos de ingreso.

En términos generales, los congresos se caracterizan por una gran formalización en varios aspectos como:

- Requisitos de ingreso. Los interesados han de enviar un resumen de su presentación que será evaluado por un comité científico o de lectura que decidirá la aceptación.
- Tiempo de exposición y tiempo de debate. Se especifica de antemano y se controla durante la sesión.
- Moderadores encargados de vigilar los tiempos, repartir los turnos de palabra, animar y dirigir los debates y el desarrollo general de la sesiones.
- Sesiones inaugurales y de clausura. En ocasiones se realiza una relatoría donde se hace balance de todo lo presentado.
- Se suelen publicar *actas del congreso* que recogen la versión escrita de lo presentado en él.

En sentido estricto, el comité científico o de lectura garantiza que todos los trabajos presentados en el congreso posean un mínimo nivel de calidad que refleje la seriedad y grado de profesionalización de la sociedad convocante. Del mismo modo, en relación con la publicación de las actas, por el sólo hecho de que éstas se editan con el auspicio de esta

asociación, todos los trabajos que aparecen en ellas, sus contenidos, metodología y argumentos principales, son avalados por ésta. La sociedad que convocó el congreso nos garantiza que son trabajos de calidad, que su contenido es veraz o plausible, que ha sido adquirido con métodos científicos aceptados por su comunidad y que forman parte de la “verdad” o de las hipótesis aceptadas (o en discusión) sobre ese problema de estudio.

La organización de un congreso requiere de la participación de varias instancias. De entre las más habituales podríamos contar las siguientes:

- Comité científico o de lectura: revisa los resúmenes o *abstracts* de todos los que solicitan participar en el congreso y decide cuáles tienen el nivel y se ajustan a los temas convocados.
- Comité organizador: atiende todo lo referente a los espacios, coordinación de las diferentes mesas, calendarios y organización general.
- Equipo de apoyo académico: integrado principalmente por los moderadores que regulan los tiempos de intervención de ponentes y asistentes, ceden los turnos de palabra, dirigen los debates y otro tipo de coordinación. En ocasiones hay relatores que resumen los contenidos expresados en una sesión y el congreso mismo.
- Equipo de apoyo logístico: se ocupan de la gestión de equipos, las aulas, requerimientos especiales para cada sesión o presentación, etc.
- Editores de las actas: el equipo que tendrá bajo su cargo las tareas de edición del libro que recogerá los trabajos expuestos en el congreso. En ocasiones se forman comités de lectura para seleccionar sólo los mejores artículos presentados. En algunas actas se consignan también el contenido de mesas redondas y algunas de las discusiones.

Un congreso puede albergar diferentes modalidades o formatos de trabajo. Además de las comunicaciones individuales, suele haber conferencias magistrales o conferencias invitadas que inauguran o clausuran el evento, simposios, coloquios, mesas redondas, paneles, foros, seminarios, talleres, etc. Toda vez que la mayor parte de los congresos son convocados por sociedades científicas o académicas, no estaría de más decir un par de palabras sobre éstas.

2.1.2. Las sociedades científicas o académicas

Las sociedades científicas o académicas son asociaciones civiles (la mayoría registradas

legalmente) que aglutinan a especialistas de un ámbito de estudio. Este ámbito se puede definir al menos en tres modos distintos que a su vez definen tres tipos de sociedades:

Sociedades disciplinares

Incorporan especialistas en una disciplina específica con métodos, tradiciones, obras y autores de referencia propios. Es el caso de la *SIbE-Sociedad de Etnomusicología*, la *Sociedad Española de Musicología*, la *Society for Ethnomusicology*, la *Asociación Argentina de Musicología*, etc.

Sociedades de área o rama del conocimiento

Son asociaciones que se organizan en torno a una rama de conocimiento amplio y no focalizada en una disciplina específica pero sí en una serie de problemas de investigación bien definidos. Es el caso de la ESCOM (*European Society for the Cognitive Study of Music*) o la SACCOM (*Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*). Ambas reúnen a psicólogos, especialistas en tecnología, musicólogos, pedagogos musicales, músicos prácticos y teóricos de la música que estudian los procesos mentales involucrados en las tareas musicales. Las asociaciones de educación musical suelen tener características similares pues congregan especialistas en educación pero también teóricos, psicólogos, compositores e intérpretes.

Sociedades de un campo u objeto de estudio

Convocan a profesiones de diversas disciplinas y áreas de conocimiento que se ocupan de un mismo campo u objeto de estudio desde los más diversos ángulos y perspectivas. Nunca se definen o decantan por una disciplina específica. Es el caso por ejemplo de la *IASPM-International Association for the Study of Popular Music* y sus respectivas ramas nacionales, regionales o lingüísticas. En éstas se reúnen especialistas de cualquier disciplina y rama de conocimiento cuyo objeto de estudio sea la música popular en sus más diversos aspectos: historia, teoría y análisis, industria, aspectos sociales y culturales, técnica de grabación, problemas legales, económicos, etc. Es también el caso de sociedades que giran en torno a autores como la *American Beethoven Society*; a instrumentos como la *Sociedad Española de la Guitarra* o la *Sociedad de la Vihuela*; o a períodos históricos como *The Plainsong and Medieval Music Society*; etc.

Al imponer criterios de ingreso y permanencia en ellas, las sociedades académicas determinan qué profesionales están calificados para ser reconocidos como tales. Así

mismo, tienen mucha influencia en la legitimación, implantación y difusión de los paradigmas de investigación que rigen en una disciplina, área de saber o campo de conocimiento en el área geo-cultural que comprende la asociación.² En efecto, determinan qué problemas se consideran dignos de ser investigados, las metodologías pertinentes, los conceptos vigentes, y los objetos de estudio aceptables. En ocasiones, las sociedades científicas toman decisiones trascendentales para el estudio de un fenómeno; por ejemplo, definen campos disciplinares, conceptos clave, o validan los conocimientos considerados como “verdad” científica. También se ocupan de difundir y promover su disciplina o campo de estudio y de brindar asesoramiento especializado sobre las materias que abordan. Por otro lado, es necesario tener presente que las sociedades instauran un orden jerárquico entre sus miembros. Desafortunadamente, en muchas ocasiones, las sociedades académicas sólo quieren afirmar y preservar esas jerarquías, sirviendo de escenario a luchas de poder determinados.

Ahora volvamos a los *encuentros formales con convocatoria abierta y proceso de selección*. El segundo tipo de estos encuentros son los *workshops*.

2.1.3. Los Workshop o sesiones de trabajo

Se trata de eventos académicos que habitualmente no son convocados por ninguna sociedad sino por alguna instancia o institución como un departamento universitario, centro de estudios, centro de investigación, etc. Habitualmente giran en torno a un tema o problema de investigación específicos. Su característica es que están menos interesados en la presentación de trabajos individuales y mucho más en la discusión e intercambio de ideas entre los asistentes. Para ello, se ofrecen tiempos y formatos que los favorezcan. Se conciben como espacios de trabajo colectivo para intercambiar definiciones, conceptos, aplicaciones y casos sobre un problema de investigación determinado.

Se trata de un tipo de reunión que se está haciendo muy habitual en seminarios dirigidos a tesis y doctorandos. Los formatos de los trabajos presentados pueden adquirir la forma de comunicación o ponencia con oponente o lector designado o bien de sesión con trabajos entregados por adelantado y leídos por los participantes (véase el apartado 3).

² A menudo se confunde el estado de una disciplina, con el modo que se aplica y su desarrollo en determinada sociedad científica.

2.2. Encuentros formales con convocatoria cerrada sin proceso de selección

Son muy similares a los anteriores. La única diferencia es que invariablemente abordan temas o problemas de investigación muy específicos y que no lanzan convocatorias abiertas sino que su dirección académica elige directamente a los profesionales que quieren invitar.³ Por lo general, a estos encuentros se les llama coloquios o simposios (o *simposia*). Por lo regular los participantes son reconocidos especialistas en el tema convocado. La presentación y discusión de los trabajos sigue protocolos similares a los del congreso. En ocasiones, los congresos incluyen sesiones en formato de coloquio o simposio: presentaciones sometidas a selección se alternan con conferencias o coloquios con invitados directos.

2.3. Encuentros semi-formales con convocatoria cerrada sin proceso de selección

Se trata de un formato más flexible que los anteriores y es característico de la Mesa redonda. Se convoca a unos especialistas a reflexionar sobre un tema. Las presentaciones no suelen tener una elaboración previa definitiva como en los congresos o simposios. El control del tiempo de intervenciones es más relajado. Se espera que los participantes interactúen adaptando sus intervenciones a los contenidos propuestos por los compañeros de mesa, confirmando o contradiciendo sus respectivos planteamientos. No es común que las intervenciones se publiquen. Sin embargo, cuando se publican, se pueden editar como artículos independientes o bien con un formato que intenta reproducir la dinámica del diálogo y discusión de la mesa.

2.4. Encuentros formales y semiformales obligatorios

Estos eventos tienen objetivos de evaluación. Incluyen las defensas de tesis, tesina o proyectos finales de grado o posgrado y las reuniones de evaluación de proyectos. Las defensas de tesis o tesinas son extremadamente rituales. El protocolo puede tener

³ Los congresos suelen tener convocatorias más amplias para que todos los miembros de una sociedad académica puedan participar.

diferente estructura en instituciones o regiones distintas, sin embargo, por lo regular, comienza con una exposición-resumen del trabajo por parte del aspirante al grado. Inmediatamente después, los miembros del tribunal realizan señalamientos y preguntas en las que subrayan los aportes de trabajo y detectan errores o debilidades del mismo. Entonces el aspirante contesta a las objeciones. Por último, el jurado o tribunal se retira a deliberar su fallo. La defensa también tiene por objeto comprobar el dominio oral del tema del trabajo escrito, el grado de asimilación y apropiación de los contenidos del mismo y de paso, verificar con ello que el sustentante es el autor del mismo.

En general, en los trabajos de grado se evalúa el conocimiento general sobre el tema y la capacidad del alumno de planificar y organizar una investigación en sus aspectos básicos: recolectar una bibliografía adecuada al tema, gestionarla según los usos académicos, acopiar información por medio de investigación documental y métodos cualitativos y cuantitativos, interpretar críticamente la información recopilada, habilidades de escritura académica, etc. En los trabajos de posgrado de nivel de maestría, el conocimiento y pericias investigadores a evaluar deben ser de mayor nivel. Muchos másters tienen objetivos profesionalizadores y de especialización, por lo que el candidato al grado debe demostrar en su investigación que posee esas competencias. Por lo regular las tesis de máster desarrollan aplicaciones prácticas de modelos teóricos. Sólo en el doctorado es estrictamente necesario aportar conocimiento nuevo y demostrar que se tiene un nivel profesional para la investigación.

Las evaluaciones de grado o posgrado no sólo califican las competencias del candidato sino que son verdaderos ritos de paso que, en caso de ser superados satisfactoriamente, le avalan como un miembro más de la comunidad académica con los mismos derechos obligaciones que sus pares del mismo nivel al que acaba de acceder.

Las evaluaciones de proyectos pueden tener protocolos menos rigurosos, dependiendo las instancias para las cuales se ha de comparecer. En muchas ocasiones se trata de comisiones universitarias o gubernamentales que representan a las instituciones que subvencionan la investigación y reclaman ver los avances. En ocasiones su acción se limita al control de avances y la fiscalización de los gastos y aplicación de recursos asignados.

2.5. Encuentros de formación

Son seminarios de investigación para estudiantes de grado y posgrado. Su formalidad varía mucho de acuerdo a la institución y el nivel de estudios. Los seminarios son actividades de aprendizaje. De este modo, no son instancias de evaluación en sí mismas. En ellos, profesores y condiscípulos colaboran con el expositor realizando comentarios y críticas relativas a los fundamentos y planificación de su investigación, así como a la pertinencia de sus objetivos, preguntas y tareas de investigación e hipótesis. Así mismo, aportan sugerencias sobre la bibliografía, las principales líneas argumentales y la coherencia de todo el trabajo.

2.6. Encuentros informales

Existen también otro tipo de encuentros muy informales donde las reglas son más laxas y se establecen casuísticamente. Es caso de los conversatorios, conciertos ilustrados o conciertos-conferencia.

3. Formatos de presentaciones

Existen diferentes formatos de presentación. Cada modalidad de encuentro prefiere uno o varios de ellos. Entre los más importantes se encuentran: comunicación, ponencia o *paper* regular; panel; comunicación o ponencia con oponente o lector designado; sesión con trabajos entregados por adelantado y leídos por los participantes; mesa redonda; pósters; video-presentación y plataformas virtuales de participación. Veamos en detalle cada uno de ellos.

3.1. Conferencia o ponencia especial

En muchas reuniones hay sesiones especiales en las que sólo interviene un conferencista o ponente. Este suele ser algún especialista de reconocido prestigio en el tema o área de la reunión. Habitualmente son convocados por invitación directa y no son sometidos a los filtros de evaluación. Se da por descontado que la gran mayoría de los asistentes conocen su trabajo y aportes a ese tema. Estas sesiones especiales suelen ser conferencias inaugurales o de clausura. En inglés se le suele llamar “keynote lecture” a la conferencia y “keynote speaker” al conferenciante. En castellano se suele usar la fórmula “conferencista invitado”.

La participación de estas personalidades permite a los organizadores de la reunión atraer a otros especialistas renombrados interesados en el trabajo del conferenciante especial. Así mismo, su presencia legitima la reunión (y al organismo organizador) dotándola de reconocimiento explícito por parte de un representante destacado de la comunidad académica especializada en esos temas.

3.2. Comunicación, ponencia o *paper* regular

Una comunicación, ponencia o *paper*, es una comparecencia pública con tiempo limitado en la que un estudioso de un tema o área de conocimiento presenta ante otros estudiosos o especialistas del mismo nivel académico, aspectos específicos de su trabajo de investigación.⁴ Estos aspectos pueden ser:

- Algunos de sus resultados y tesis principales.
- Los avances de la investigación en algunas de sus propuestas.
- Propuestas metodológicas o de aplicación.
- Preguntas de investigación.
- Nuevas fuentes de información.
- Nuevos problemas y temas de investigación.

Entre los objetivos principales de esta comparecencia se encuentra, por un lado, que el ponente presente su trabajo a la comunidad de especialistas para que ésta lo valore, sancione, admita o rechace por su forma o contenido, y lo reconozca como trabajo académico legítimo dentro de los parámetros de calidad de la propia comunidad. Así mismo, otro cometido de estas presentaciones es que la comunidad realice aportaciones al investigador en algunos de los siguientes aspectos:

- Señale errores de argumentación u organización del trabajo presentado.
- Aporte bibliografía y recursos de información no conocidos o no considerados por el autor.
- Detecte nuevas posibilidades, desarrollos o interpretaciones de los argumentos, datos e ideas expuestas por autor y que éste no había contemplado.

De este modo, la presentación de una comunicación, ponencia o *paper*, se convierte en un verdadero *espacio para la producción de conocimiento* y no solamente en una situación de comunicación o evaluación del mismo. Es muy importante resaltar que en la gran mayoría de encuentros académicos se dispone de poco tiempo para la exposición de trabajos. Por ello es de suma importancia que la ponencia o comunicación se limite a presentar un

⁴ En determinadas reuniones académicas sólo puedan participar “pares”: académicos del mismo nivel o jerarquía. Sin embargo, en la mayoría de los congresos de nuestro entorno, participan por igual estudiantes, licenciados, doctores y profesores. Sin embargo, la idea fundamental de la comunicación o ponencia, es someter a una comunidad de pares el estado de una investigación.

reducido número temas y argumentos muy específicos y localizados para poder desarrollarlos a profundidad.

Para describir mejor las características de este formato de presentación, intentemos responder estas preguntas: ¿qué se espera y qué no se espera de una buena comunicación o ponencia? Comencemos hablando en negativo, señalando los errores más comunes en la presentación de comunicaciones. En términos generales NO se espera de una comunicación o ponencia:

- que resuma toda una tesis de grado o posgrado o todo un trabajo extenso.
- que describa casos sin problematizarlos, sin ofrecer preguntas de investigación elaboradas, sin articular hipótesis o tesis que respondan a esas preguntas de investigación.
- que repita mecánicamente lo que otros autores ya han dicho sobre ese problema o tema de investigación.
- que no aporte ningún conocimiento nuevo a la comunidad.
- que no ofrezca información de otros autores o trabajos que se hayan ocupado del tema que se expone, como si nadie más hubiese estudiado ese tipo de problema o como si el autor no haya sido capaz de relacionar su trabajo con otras fuentes, métodos y discursos.

El elenco de lo que SÍ se espera de una comunicación o ponencia en un congreso podemos dividirlo en tres clases que corresponden a tres tipos de trabajos: a) los que exponen resultados o conclusiones de una investigación terminada; b) los que presentan avances de una investigación en proceso y c) los que introducen o presentan nuevos temas o problemas de investigación.

a) De una comunicación o ponencia sobre una investigación ya terminada se suele esperar:

- que presente hallazgos y propuestas originales. En la mayoría de los casos éstas cobran la forma de hipótesis o tesis, es decir, explicaciones contrastadas, argumentadas, verosímiles y novedosas que dan cuenta de las causas, consecuencias, origen o mecanismos internos de cómo se desarrolla el fenómeno que se está estudiando.
- que proponga conocimiento nuevo.

- que ese conocimiento sea explicado en términos claros, con la argumentación e información suficiente de manera que los colegas puedan seguir la lógica de los razonamientos y así dar una opinión al respecto.
- que la presentación suscite una discusión entre los asistentes pero no porque esté inacabada en alguno de sus argumentaciones. Es importante tener en mente que el objetivo de la presentación en un congreso no puede ser la obtención de respuestas que no se han obtenido por el investigador por falta de pericia, sino el someter al criterio de los colegas las respuestas y explicaciones propias.
- que señale los defectos e inconsistencias de investigaciones anteriores tanto en sus aspectos metodológicos como en los resultados y proponga nuevas metodologías e interpretaciones de los datos o aplicaciones.
- que inserte el problema tratado dentro de una red de investigaciones similares.

b) En caso de investigaciones incipientes o en proceso, donde no hay todavía conclusiones, hipótesis o tesis, lo que se espera de una comunicación o ponencia es:

- que proponga preguntas de investigación novedosas o incisivas de tal suerte que el responderlas signifique un aporte significativo al conocimiento.
- que sintetice algunas de las principales investigaciones que se han realizado sobre ese tema señalando sus aportes y defectos.
- que reorganice y presente la información pública y conocida por la comunidad de especialistas en términos novedosos de tal suerte que permita generar nuevas interpretaciones de datos e información ya conocida, nuevas preguntas y problemas de investigación o nuevas críticas a los mismos.
- que proponga nuevos casos de aplicación de modelos teóricos o de interpretación ya conocidos y aceptados como válidos. En este caso se valora especialmente el trabajo del ponente en insertar el caso que estudia en los términos de la metodología que desea aplicar.
- que introduzca nuevos métodos, autores, trabajos o aportes que no han sido considerados dentro de la comunidad que se encarga de estudiar el tema.

c) Existen también ponencias o comunicaciones en congresos cuyo principal atractivo es presentar nuevos temas, problemas o preguntas de investigación. En estos casos, lo que se espera de una ponencia o comunicación es:

- que presente un caso de estudio, un fenómeno o un problema de investigación que hasta el momento esa comunidad no había considerado.
- que introduzca nuevas fuentes de información; repertorios musicales no considerados habitualmente; documentos musicales gráficos o sonoros recién descubiertos; prácticas musicales no estudiadas y cuya investigación reporte nuevos conocimientos a la comunidad; diarios y cuadernos de trabajo desconocidos de músicos importantes; nuevos agentes de información que no se conocían con anterioridad; etc. En cualquiera de estos casos el describir el fenómeno no basta: habrá que problematizarlo, proponer preguntas de investigación interesantes e incisivas.
- que inserte dentro de una comunidad académica, metodologías, discursos teóricos, procedimientos y modalidades de investigación que pese a ser de uso común en otras comunidades, no son conocidas o aplicadas dentro de la comunidad que asiste al congreso o reunión académica.

Habitualmente se otorga poco tiempo a la presentación de comunicaciones o ponencias dentro de un congreso o evento académico. Por ello es muy conveniente concentrarse en aspectos acotados e intentar ir a fondo de éstos (ver sección 5). La concreción es uno de los rasgos característicos de este formato de presentación. Después de la lectura o exposición suele haber un turno de preguntas y debate.

Buenos ejemplos de comunicaciones en congreso pueden verse en los siguientes casos:

- Silvia Martínez (2005) en “Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido”, comunicación presentada en el VIII Congreso de la SIbE y III Congreso IASPM-España, resume muy bien un aspecto muy concreto de un trabajo mucho mayor (una tesis doctoral) y aborda una problemática compleja construyendo preguntas e incursionando en diversas metodologías para resolverlas. Sin llegar a conclusiones definitivas, aporta mucho a la investigación sobre el problema de la definición de géneros musicales.
- Alicia Peñalba (2008) en “La intervención del cuerpo en la interpretación musical: estudio del movimiento no visible”, presentada en el X Congreso de la SIBE - V Congreso de IASPM-España, es un buen ejemplo de la introducción de un discurso teórico a una comunidad que no lo conocía, al tiempo que realiza una aplicación del mismo al estudio de un caso.

- Mercedes Liska (2011) en su “El tango y la delimitación de lo femenino. Genealogía y perspectivas actuales”, presentado en el IX Congreso de la IASPM-AL, ofrece un buen ejemplo de comunicación de los resultados de una investigación a profundidad.

3.3. Panel

El formato de comunicación o ponencia es el más extendido en las reuniones académicas. Sin embargo, con mucha frecuencia, esta modalidad no permite la discusión a fondo entre especialistas o interesados en un determinado tema o problema de investigación. En muchas ocasiones, los comités organizadores no aciertan a colocar en una misma sesión a estudiosos o temas realmente relacionados o compatibles. Por otro lado, las limitaciones de tiempo a veces impiden una comprensión profunda de los argumentos expuestos por un comunicante o ponente. En otros momentos no hay apenas interés entre los miembros de una mesa o el público asistente, en los temas tratados por los compañeros. Es común asistir a reuniones académicas en los que cada comunicante o ponente presenta su trabajo y, si hay suerte, recibe un par de comentarios sin importancia y luego se va. Esta situación está poniendo en entredicho el papel de las reuniones académicas como verdaderos espacios para la generación de conocimiento. Para revertir esta tendencia, se están ensayando nuevos formatos de presentación y debate.

Uno de estos formatos es el panel. Existen varias maneras de entender un panel. En este trabajo expongo una de las muchas posibilidades. Un panel reúne a cierto número de especialistas en un tema, problema o metodología y que formarán parte de una mesa de un congreso o encuentro académico. La idea es que éstos tomen contacto mucho tiempo antes de la reunión y comiencen el intercambio de ideas y discusiones por medio de correo electrónico u otro medio. Durante estas discusiones se van generando aportaciones que permiten ir mucho más allá que una discusión en una sesión del encuentro. El panel no tiene pretensión de convertirse en un equipo de investigación cuyo objetivo sea la producción de un trabajo de investigación final, sino constituirse en una especie de seminario o taller donde los participantes intercambian información y experiencias de investigación sobre temas similares pero cada uno con un proyecto independiente. Este taller permite intercambiar y producir a muchos niveles. Por ejemplo, permite:

- Compartir referencias bibliográficas y recursos de información. En ocasiones los paneles son capaces de generar una primera bibliografía sobre un tema específico.
- Profundizar, ajustar y consensuar en el significado y alcance de conceptos y términos.
- Criticar y aportar en los trabajos de los demás.
- Descubrir interconexiones en los diferentes proyectos y trabajos y trazar paralelismos o temas de investigación transversales.
- Diagnosticar el estado de la investigación en cierto tema en una comunidad, formular las preguntas o problemas de investigación más relevantes, proponer una agenda de trabajo y construir una comunidad de investigación dialogante y en contacto.

Es muy importante que todo este trabajo no se pierda y se refleje en las actas o en otras publicaciones o instancias como páginas web asociadas al encuentro, etc. Para cuando el encuentro se lleve a cabo, los panelistas ya llevarán algún tiempo discutiendo e intercambiando. Con respecto a la performance durante el congreso o reunión hay varias posibilidades. Lo más común es que el panel funcione como mesa redonda donde los participantes discuten públicamente sobre algunos de los temas más relevantes que hayan destacado en sus intercambios previos. También pueden presentar breves comunicaciones o ponencias individuales pero cruzando informaciones de las investigaciones de los otros colegas.⁵

3.4. Comunicación o ponencia con oponente o lector designado

Otra opción instaurada recientemente para evitar el solipsismo de las sesiones ordinarias, es la designación de un oponente o lector específico para cada trabajo aceptado en una sesión de una reunión académica. Este formato suele emplearse en seminarios de formación para estudiantes de posgrado o en simposios.⁶ Lo que se pretende es que se

⁵ Véase el trabajo del *Panel: Modelos y contextos de la escucha* en Quiñones *et al.* (2008) y otros efectuados en el mismo X Congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono en Gómez y López Cano (2008).

⁶ En los encuentros de la Asociación Argentina de Musicología se han organizado simposios con este formato especialmente en torno a la música popular. El libro editado por Sammartino y Rubio (2008) es uno de los productos de esos encuentros.

ejerciten una serie de habilidades fundamentales en el trabajo de investigación como la escritura académica, la lectura crítica y, por supuesto, el debate. Consiste en que con suficiente tiempo de antelación, los participantes envían sus trabajos terminados al comité organizador. Éste reparte cada uno de los trabajos entre los participantes en la sesión (un trabajo para cada participante) o entre investigadores profesionales expertos que no necesariamente exponen durante la misma. La idea es que cada trabajo tenga un lector designado cuya función es de hacer de “abogado del diablo” señalando sus defectos. Debe detectar puntos débiles en la argumentación, carencia de datos, omisión de fuentes relevantes, etc. El autor deberá defender su trabajo.

Un caso es explicado por Iñigo Sánchez Fuarros⁷ en relación al modelo de trabajo del encuentro *Musique, immigration, diversité culturelle*.⁸ Se agruparon los participantes por parejas. Uno tenía que escribir una presentación de 10 páginas aproximadamente y el otro hacer un comentario crítico al texto. Todos los textos (propuestas y respuestas) circularon semanas antes del encuentro y las parejas trabajaron juntas para la presentación. Ésta consistió en una exposición del autor de 10 minutos y 3 diapositivas de *PowerPoint* para presentar los argumentos principales de su artículo. El lector designado disponía de otro tanto para hacer comentarios y después había 20 o 30 minutos para debatir entre todos. El formato de trabajo resultó bastante productivo.

En los casos en que el lector designado u oponente no sea *par* del autor del texto que critica, es decir, que no posea un grado y posición académica y ostente un grado mayor, es necesario que su actividad crítica quede inscrita dentro del marco de relaciones de la actividad formativa: se debe tener en mente que se trata de miembros asimétricos de la comunidad de investigadores y que la actividad tiene objetivos de aprendizaje para los participantes y no un mero ejercicio de destrucción deportiva del menos experto y más débil.⁹

⁷ Comunicación personal 24.XII.2011

⁸ *Musique, immigration, diversité culturelle: les musiques du monde et l'idéal d'une société plurielle. Questions de méthode*. Celebrado en l'Ecole d'été franco-allemande de l'UFA 2010, Centre Marc Bloch en Berlin, 5 - 10 Septembre 2010.

⁹ Véanse lo referente a los casos de maltrato en los apartados 7 y 8.

3.5. Sesión con trabajos entregados por adelantado y leídos por los participantes

Otra modalidad de la anterior es la entrega con antelación de los trabajos de los que participarán en la sesión y su distribución entre todos los participantes. En este caso no existe un solo lector para cada trabajo, sino que todos los participantes leen todos los trabajos. De este modo, la sesión en la reunión académica se concentrará directamente en la discusión y no se demorará en la exposición de los contenidos de cada contribución. Una variante de esta modalidad que se practica en congresos de sociedades con gran cantidad de miembros, consiste en lo siguiente: los participantes envían por adelantado sus trabajos completos los cuales son distribuidos con antelación a los participantes de la misma sesión. Durante ésta, un relator resume los trabajos intentando interrelacionarlos e invita a la discusión. En ocasiones las sesiones son precedidas por una ponencia o conferencia magistral sobre el tema. En el libro de actas suelen aparecer sólo las ponencias o conferencias magistrales mientras que las comunicaciones se publican on-line o en un cd que acompaña al libro.¹⁰

3.6. Mesa redonda

La mesa redonda convoca a especialistas del mismo rango y prestigio académico a reflexionar sobre un tema de su especialidad, sin que medie un *paper* o comunicación. En este caso no existe mucha planificación previa. Simplemente se acuerdan los ítems a tratar y se espera que los participantes interactúen corrigiendo o avalando las posturas de los otros. El moderador debe tener la suficiente astucia para saber animar el debate, extraer conclusiones, otorgar o limitar la palabra o reorientar el tema.

En el número 5-6 de la revista Argentina de Musicología se publican los resultados de mesas redondas sobre la música popular y el canon musical. La estrategia editorial es publicar primero el planteamiento de cada uno de los participantes y luego un resumen del diálogo establecido (García *et al.* 2004/2005 y Corrado *et al.* 2004/2005).

¹⁰ Es el caso del congreso *La dictadura franquista: la institucionalización de un régimen* (Barcelona, 21-23 de abril de 2010), <http://www.ub.edu/cehi/congres.php>. Comunicación personal de Isabel Ferrer Senabre.

3.7. Pósters

Se trata de un formato extraído de las ciencias naturales, exactas y tecnológicas, que en las humanidades y ciencias sociales está teniendo todavía un desarrollo desigual. Se aplica por lo regular para presentar investigaciones en fases incipientes, trabajos realizados por estudiantes o en proyectos donde los resultados son más descriptivos que argumentativos. En un gran cartel se exponen los principales hallazgos o bases de una investigación. Durante la reunión académica los pósters se exponen en un sitio específico del recinto y en ocasiones hay una sesión donde el autor de cada póster presenta su trabajo.

Las recomendaciones de cómo elaborar un póster varían de congreso a congreso y de comunidad a comunidad. A continuación resumo las recomendaciones dadas por el comité organizador del XI Congreso de la SIbE-Sociedad de Etnomusicología “Músicas y saberes en tránsito” celebrado en Lisboa en noviembre de 2010.

Las dimensiones del póster oscilan entre 80 cm de ancho y 160 cm de alto y los 100 x 200 cm. Habitualmente la información se organiza en diferentes secciones como Introducción, Metodología, Resultados y Conclusión. Es muy recomendable realizar una versión a escala para verificar las proporciones de todos los elementos tales como títulos, el texto, las ilustraciones, fotografías y tablas, etc.

La organización de la información debe seguir en lo posible un orden de lectura convencional: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Los datos sobre título y autor suelen colocarse en la parte superior del póster. En caso necesario se puede indicar al lector la dirección de la lectura del trabajo por medio de letras, números o flechas. Es conveniente no sobrecargar el póster con demasiada información en especial con mucho texto. En lo posible priorizar el listado de ideas cortas que los párrafos extensos. Es conveniente incluir sólo dos o tres asuntos. Resulta muy eficaz realizar diagramas y gráficos simplificados. Como el póster será visto por mucha gente en ausencia del autor, es mejor comprobar que el mensaje es simple y claro. El tamaño de la letra debe considerar que el texto debe de ser legible a distancia. Debe utilizarse letra en negrita para los títulos y los epígrafes y mayúsculas para los títulos. El tipo de letra debe ser fácil de leer (Arial, por ejemplo).

Impresión: lo más sencillo es montar el póster en un *PowerPoint* o similar, ampliando el tamaño del documento original. Después de montados los textos y las imágenes y seleccionados los fondos, debe de ser grabado y llevado a imprimir a un reprografía que disponga de plotter.

Veamos ahora algunos ejemplos de pósters destacados presentados en algunas reuniones académicas y examinemos sus características y potencialidades.

EN EL 250 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO

SUITE DE LA MÉTHODE

ou Manière d'enseigner à donner du cor suivie de plusieurs duos d'une difficulté graduée

DE OTHON-JOSEPH VANDENBROEK

TRADUCCIÓN Y ESTUDIO

por José Reche Antón [\[pepe.reche@gmail.com\]](mailto:pepe.reche@gmail.com)

1. INTRODUCCIÓN

El interés musical y musicológico por la práctica historicista es una de las grandes vetas de la investigación. El estudio de la música antigua, tanto en la vertiente de la interpretación con instrumentos originales como en el desarrollo profundo del estilo, es una de las grandes corrientes de trabajo en todo el siglo *xx*, y continúa aún hasta nuestros días.

En este sentido, nuestro trabajo, realizado como proyecto de fin de carrera, recupera la figura de un músico olvidado que, sin embargo, es crucial para el estudio de la trompa natural.

2. METODOLOGÍA

Existe, por un lado, toda una tarea previa de contextualización histórico-social, así como musical. Además, la situación biográfica no es muy clara, lo que obligó a un largo trabajo de confrontación crítica de las fuentes secundarias acerca del autor, desde *Faith* hasta *Genev*.

Por otro, hemos realizado la doble labor de traducción y estudio, con la intención de poner al alcance el texto y de analizar todas las aportaciones al campo de la historia de la trompa natural y, por ende, al de la historia de la música, siempre obviando la proporción que un autor de estas características guarda en uno u otro lugar.

3. BIOGRAFÍA

Nacido en Ighes (Flandres, en 1758 y fallecido en París (cerca de París), en 1812, fue intérprete, tanto solista como orquestal con la trompa, aunque también ejerció profesionalmente como violinista y es probable que dominara otros instrumentos de viento.

Visitó la capital francesa como solista en 1783 donde se estableció finalmente. Formó parte de diferentes orquestas de teatro parisinos (donde también estrenó composiciones para la escena) así como de la orquesta de la Ópera, asimismo, fue músico de la capilla musical de Napoleón. Como profesor, enseñó trompa y *solfège* en la *Garde Nationale*, desde donde pasaría al *Institut National*. No obstante, no entraría en el *Conservatoire*, hecho que se relaciona con la no publicación de la *Suite*.

Su producción musical ha sido generalmente olvidada hoy, con escasas excepciones. Por el contrario, más importantes son sus obras didácticas, entre las que encontramos el *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à donner du cor...* (ca. 1793), el *Tratado general de tous les instruments à vent à l'usage des compositeurs...* (ca. 1797) y la *Suite de la Méthode ou manière d'enseigner à donner du cor...* (ca. 1800); este último nuestro objeto de estudio.

4. ESTUDIO

Conservada en la Biblioteca Nacional de Francia (P.N.) con la signatura CK40, poco se sabe acerca del manuscrito. Pertenece al fondo proveniente de la biblioteca del *Conservatoire* (nota de una donación del 1888).

Tras la traducción, el estudio de la fuente se estructuró en diferentes bloques, según a cual de los cuatro temas siguientes las afirmaciones observadas se atribuirían:

- HISTÓRICOS:** vemos aquí cuestiones como la tradicional división de la trompa, entre la *première* y la *seconde*, es decir agudo y grave; por otra parte, aparece la *cor du milieu*, como una tercera especialización, intermedia entre ambas y con un mayor uso de sonidos tapados. Asimismo, encontramos ilustraciones en primera persona acerca de la situación social del instrumentista y del estado constructivo de la trompa que destacan la importancia de no tocar sólo la trompa.
- TÉCNICOS:** junto a los anteriores, sin duda alguna los más interesantes, pues encontramos la descripción de la técnica del *tapado*, incluyendo el uso diferenciado de *tapados* y *semitapados*. Además, se incluyen otras referencias aunque menores acerca de la postura, la producción del sonido, los trinos o la respiración.
- PEDAGÓGICOS:** con constantes referencias al papel y a las responsabilidades del profesor y una clara intención de *graduar* la dificultad de las piezas musicales. Destaca además el uso de determinados símbolos relacionados con el uso de la mano para el *tapado* y para la corrección de la afluencia de determinadas notas.
- MÚSICA:** en forma de estudios y de duos, ven la luz por primera vez en esta edición crítica. Existen por una parte unas lecciones preliminares para avanzar entre los primeros sonidos, unos duos como primer que sólo contienen la parte de primer trompa y los duos para dos trompas, que contradiciendo al título de la obra, no están graduados en dificultad.

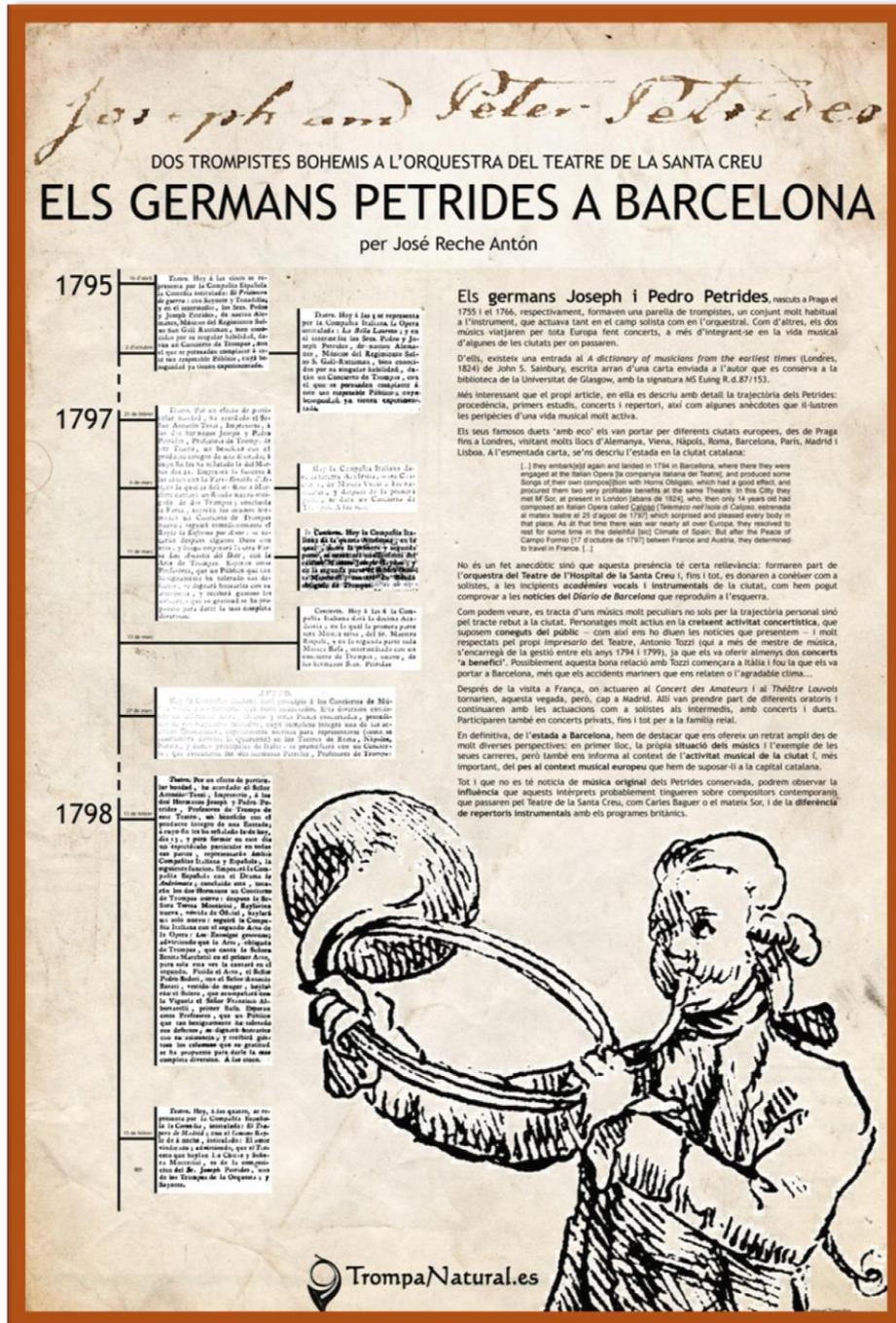
5. CONCLUSIONES

Sin duda alguna, nos encontramos ante una fuente poco estudiada, ni siquiera en el contexto especializado del propio instrumento. No obstante, es necesaria la lectura de la misma y hacer hincapié en determinadas consideraciones derivadas del estudio anterior.

La primera de ellas es la descripción detallada de la técnica del *tapado*, de la cual Vandebroek es uno de los primeros en transmitirlo por escrito, unos años antes que los profesores del *Conservatoire*. Asimismo, la presencia de una tercera división en la práctica de los trompetistas, el *cor du milieu* es reveladora, más aun cuando se ha transmitido bajo el nombre de *cor mixte* gracias a que el profesor Frédéric Duvernoy lo era, pese a no mencionarlo en su *Méthode pour le Cor* (París, ca. 1803).

Además, junto con éstos, el discurso del manuscrito encierra multitud de detalles acerca de la situación tanto del trompetista como del propio instrumento, poniendo en evidencia la figura del músico de finales del siglo *xviii* y su media *vivendi*. Vandebroek vivió uno de los grandes momentos de la trompa natural, la Francia del cambio al siglo *ix* vio como las condiciones sociales y políticas fruto de la revolución de 1789 propiciaron todo un auge musical en el que los trompetistas condicionarían su instrumento a enormes cambios técnicos y tecnológicos, propiciando un nuevo rol. Esto se refleja no sólo en intérpretes y compositores, si, sencillamente, músicos, pues -siguiendo la carrera del autor- encontramos también el desarrollo de las grandes instituciones educativas.

Póster 1. José Reche: "Suite de la méthode ou maniere d'enseigner a donner du cor... D'Othon-Joseph Vandebroek. Traducción y estudio". Póster presentado en las *I Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs* (Barcelona, 8-10 de mayo de 2008).



Póster 2. José Reche: "Els germans Petrides a Barcelona. Dos trompistes bohemis al Teatre de l'Hospital de la Santa Creu". Póster presentado en las *II Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs* (Barcelona, 7-9 de mayo de 2009).

EL SIGNO LINGÜÍSTICO MUSICAL

PROPIEDADES COMO AGENTE ESTRUCTURADOR DE LA FORMA SINTÁCTICA TONAL

I acorde de la menor en anisoclasia

Clasificación expresiva del acorde de la m, según el estilo compositivo de R. Schumann, en un fragmento del tema de El jinete solitario, Album de la Juventud

II SEGUNDA CODIFICACIÓN

I PRIMERA CODIFICACIÓN

II SEGUNDA CODIFICACIÓN

Tal y como puede apreciarse en el gráfico, la **MANIFESTACIÓN SIMBÓLICA DEL SIGNO MUSICAL** permite una multiplicidad de representaciones que en sus distintas correlaciones transitorias muestran objetos semióticos de significados múltiples y mutables de naturaleza abstracta.

I. UNIDADES INTRÍNECAS
 Unidades 7 (II) m, compuestas por **ELEMENTOS ACORDALES**

A) Unidad intrínseca I (Cuarto grado sol m menor) Contiene 2 elementos acordes: sol m, re sol m.

B) Unidad intrínseca I sol m (re sol m) Contiene 3 elementos acordes: re sol m, sol m, re sol m.

II. UNIDADES INTRÍNECAS
 Unidades 7 (II) m, compuestas por **ELEMENTOS MORFEMÁTICOS**

C) Unidad intrínseca I (Cuarto grado sol m menor) Contiene 2 elementos acordes: sol m, re sol m.

D) Unidad intrínseca I (Cuarto grado sol m menor) Contiene 2 elementos acordes: sol m, re sol m.

III. UNIDADES EXTRÍNECAS
 "Infinito y libre", constituida por signos expresados al modo de **ACORDES - FIGURA**

Unidades intrínsecas configuradas en esta ocasión por elementos morfológicos. Nótese que en el ejemplo se muestran algunas de las correlaciones verticales posibles establecidas por las reglas tonales. Se trata de elementos propuestos por el signo del sistema para servir de modelos que el compositor realicé y modale acuriosamente en la dimensión sintagmática y paradigmática.

IV. UNIDADES EXTRÍNECAS
 "Infinito y libre", constituida por signos expresados al modo de **ACORDES - MORFEMA**

Unidades intrínsecas configuradas en esta ocasión por elementos morfológicos. Nótese que en el ejemplo se muestran algunas de las correlaciones verticales posibles establecidas por las reglas tonales. Se trata de elementos propuestos por el signo del sistema para servir de modelos que el compositor realicé y modale acuriosamente en la dimensión sintagmática y paradigmática.

Unidades extrínsecas de I sol m = 3 combinaciones distintas de signos (sol - sol - re)

LA CONMUTACIÓN determina la actividad comunicativa del **signo musical** a través de la **PRESIÓN SINTAGMÁTICA** como eje sucesivo bidimensional (asimilación de elementos) y la **PRESIÓN PARADIGMÁTICA** o eje de traslación tridimensional (disgregación). Ambos configuran la estructura significativa de la obra tonal unificada por el **morfema tonal**, en este caso de Sol m.

Coral n° 251 "Ich bin ja, Herr, in deiner Macht". J. S. Bach.

JORNADAS DE MUSICOLOGÍA

ESMUC
Barcelona. Mayo 2008

Dra. Rosario Sánchez Muñoz
 Murcia

Póster 3. Rosario Sánchez: "Las propiedades del signo lingüístico musical como agente estructurador de la forma sintáctica tonal" Póster presentado en las *I Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs* (Barcelona, 8-10 de mayo de 2008).

La Intervención de la Terapia Ocupacional en las personas afectadas por Enfermedades Neuromusculares

Un Proyecto pionero en España desde la Federación ASEM

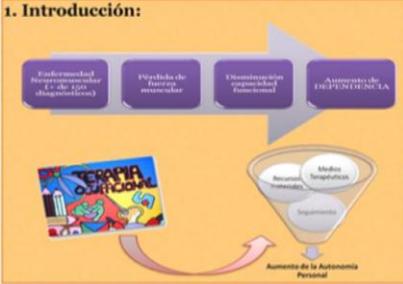
Thais Pousada García*; José Luis Martín Torres**; María Sánchez-Ortiz Muñoz***; Lorena Gómez-Serranillos Soria*4; Matilde Pérez.*5
* Federación ASEM—ASEM Galicia; ** ASEM Catalunya; *** ASEM Madrid; *4 ASEM Castilla la Mancha; *5 ASEM Aragón







1. Introducción:



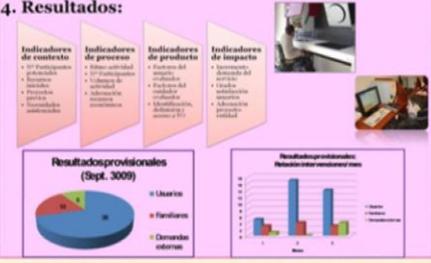
2. Objetivos:

Objetivos Generales	Objetivos Específicos
Mejorar autonomía personal del afectado	Mayor grado de independencia en la vida personal
Incorporación del tiempo ocupacional en los espacios de trabajo	Ayuda y soporte cuidador y familia
Servicio de calidad	Coordinación interdisciplinaria
	Atención a demandas externas
	Ethical

3. Metodología:



4. Resultados:



5. Conclusiones y discusión:

Innovación	<ul style="list-style-type: none"> • Muy pocos trabajos demuestran la influencia de las intervenciones de terapia ocupacional en la vida de las personas con ENM • Por primera vez, se realiza una cobertura nacional de terapia ocupacional a las personas afectadas por ENM y sus familias
Evidencia científica	<ul style="list-style-type: none"> • Realización de intervenciones que permitan una valoración de los resultados obtenidos. • Los registros y evaluaciones proporcionaron evidencia sobre la eficacia de la terapia ocupacional en este campo.
Futuro	<ul style="list-style-type: none"> • Implantación del servicio, tras proyecto piloto, de forma continuada • Aumento del número de Terapeutas Ocupacionales.

Agradecimientos:
Este proyecto ha sido financiado por la Obra Social Caja Madrid: Convocatoria de ayudas a Proyectos de atención de personas con discapacidad y sus familias, 2009.

Contacto:
Email: toasemga@gmail.com / Tlf: 934516544
Blog: <http://toyenm.blogspot.com>

Póster 4. Proyecto PrevenTO. “La intervención de la Terapia Ocupacional en las personas afectadas por Enfermedades Neuromusculares” Póster promocional del proyecto (<http://toyenm.blogspot.com/>).

La escena alternativa del tango en la ciudad de Montevideo: una primera aproximación

Adriana Santos Mílgarejo, F.U.M. Universidad de la República, Uruguay, santosmílgarejo@gmail.com

Introducción

El tango ha experimentado un proceso de relocalización a lo largo de las diversas etapas de su historia. Este género musical ha reflejado parte de la identidad de la sociedad rioplatense, pero hacia la década de 1960 comenzó a perder popularidad y empezó un periodo de "hibernación". Actualmente está experimentando un resurgimiento a nivel mundial y también en la región del Río de la Plata, en la que el tango se originó y desde la cual continúa la exportación de modelos estereotipados tanto de su música como de su danza.

La última crisis económica sufrida a comienzos de 2002 en la zona rioplatense produjo cambios sustanciales en algunos estratos sociales. La música sirvió como importante vehículo para la búsqueda de alternativas que hicieran frente al proceso de transformaciones; las cuales, en el caso del tango, se plasman a través de su resignificación. Se observa cómo un grupo de personas entra en el ámbito del tango por una serie de razones que están ligadas a los cambios en la comunicación interpersonal y la búsqueda y construcción de la identidad en la actualidad. A partir de allí se destacan algunas características que llevan a distinguir la existencia de un espacio alternativo.

Escena Alternativa

- Está compuesta por diferentes grupos en los que se observa que la danza no es vivenciada como una actividad que tienda a la profesionalización.
- Los participantes de este ámbito practican diversas sistematizaciones de los pasos básicos de tango.
- El aprendizaje se realiza en espacios no convencionales como casas de familia, en la calle y otros lugares públicos (asociaciones, cooperativas, etc.)
- Los grupos observados crean espacios donde la propuesta es participar desde la acción, contraponiéndose así a la opción de ser espectador pasivo (aunque sin afán de espectáculo) e instrumentando un tipo de enseñanza-aprendizaje: colectivo, recíproco y facilitador.



Incidencia

- La escena alternativa en general ha contribuido habilitando un espacio abierto de ida y vuelta entre las diferentes escuelas de tango-danza.
- Mayor presencia de jóvenes.
- Utilización de vestimenta que escapa a la que tradicionalmente se usa para bailar el tango.
- Apertura hacia las particularidades de cada sistematización de pasos.
- Se advierte una redefinición en cuanto al comportamiento del público que hoy encontramos en las tanguerías (rol de género - relación intergeneracional).

Resignificación del género musical

- A partir de la moda mundial del tango, el Río de la Plata se vio obligado a exportar modelos arquetipados.
- Al igual que otros tantos géneros musicales, se lo trata de rescatar según convenga a intereses de las políticas culturales o de la moda.
- Personas de diferentes edades y no tradicionalmente cultoras del tango, vuelcan una fuerte carga de nuevos significados utilizando este género como *matriz musical conveniente*. (Vila, 1996)
- ¿Será que el tango es el pretexto para una vuelta a una comunicación interpersonal más directa que a la vez vincule a la gente con una época idealizada de certezas sociales e identidades aparentemente estáticas?



¿Qué hace que sea el tango el género musical elegido para la identificación de determinados actores sociales?

- Rememora la función unificadora de una sociedad en construcción.
- La nostalgia que producen esos clichés de épocas pasadas tal vez sea lo que motive a verter en el tango una fuerte carga simbólica asociada con un pasado idealizado.
- Hay una franja social que necesita visualizar una acción a futuro dentro de la sociedad en la que vive.

Conclusiones

El tango pierde su significación revolucionaria o transgresora de antaño, para transformarse en un agente de unión intergeneracional.

La actitud alternativa se observa en la resignificación que los diferentes colectivos hacen al tomar el tango como agente revelador de las necesidades de un estrato social.

La música funciona como medio para encontrar la identidad perdida y en realidad con ello se entra en un proceso de construcción de la misma a través de los distintos arquetipos que se toman o se rechazan. Con esa elección, a través de un mismo género, una franja social crea espacios en los que reacomodarse.

Puede interpretarse que estos colectivos son casos representativos de un fenómeno mundial que se da en respuesta a la globalización. En los grupos de la escena alternativa la danza deviene factor de integración y socialización en una época y una sociedad que ha ido reduciendo la vivencia del fenómeno musical a la pasividad del espectador.

XIX JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES

Tango Danza y nuevos cultores:

Una observación desde la perspectiva musicológica

Adriana Santos Melgarejo



Tango:

- Fenómeno de la cultura de inmigrantes italianas y francesas de finales del siglo XIX.
- Se define como una actividad que surge en las primeras décadas del siglo XX.
- Se desarrolla en el barrio de La Boca y se va moviendo a medida que avanza el proceso de inmigración que allí se produce en esa época.

Danza:

Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.





6. Movimiento en el tango. Por momentos se dice un tipo de movimiento realizado por el "compañero" el que corresponde, a manera de respuesta, al movimiento del "compañera". Además se efectúa una regulación constante que permite el avance y el retroceso.

7. Cultura y educación. En el campo de la danza se parte del movimiento artístico de la tango. Este tipo de movimiento surge desde la observación de la danza y se va moviendo a medida que avanza el proceso de inmigración que allí se produce en esa época.



Vigencia y nuevos cultores:

"La danza para nosotros es una actividad que se realiza en el tango, y que desde su origen se ha desarrollado en los años de la inmigración. Por eso cuando se habla de tango se habla de cultura y de educación. Pero esto no quiere decir que el tango sea una actividad que se realiza en el tango, sino que el tango es una actividad que se realiza en el tango, y que desde su origen se ha desarrollado en los años de la inmigración que allí se produce en esa época." (Santos, 2004, p. 23)

- Un género musical que en su origen se caracterizó por ser bilingüe, hoy en día es unilingüe.
- El proceso de globalización del tango es consecuencia de la presencia de inmigrantes de los países, como inmigrantes que se fueron a vivir a otros países, lo que hace que se pueda observar el tango en otros países y en otros continentes, se observa que la música de una forma o de otra se va moviendo a medida que avanza el proceso de inmigración que allí se produce en esa época.
- El tango es un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.



Objetivos: Observar qué sucede con el tango desde un punto de vista musicológico, cómo se relaciona con el desarrollo de nuevos cultores y de qué manera se movió en el siglo XX y una descripción de los tipos de comunicación que se observan en el tango desde un punto de vista musicológico.

Preguntas: ¿Cómo se relaciona el tango con la cultura? ¿Cuál es el rol del tango en la cultura? ¿Qué tipo de comunicación surge del tango en la cultura?

Descripción: Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.

Reglas: El conductor de la danza comienza a bailar y el otro lo sigue. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.

Niveles expresivos:

1. Mucha importancia se le da a la construcción del movimiento que surge en el tango en la cultura.
2. Cultura y educación se relacionan con el tango en la cultura.
3. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.

Descripción de las posibles affordances propias del tango:

1. Paso. Fenómeno en el tango. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.
2. Ritmo y melodía. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.
3. Tercer tiempo. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.
4. Tercer tiempo. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.
5. Ritmo de la danza. Se trata de un tipo de comunicación humana que desde siempre constituye un eje de la vida.

Consideraciones finales

El cuerpo fortalece la música, y la música fortalece al cuerpo. En el mundo del tango se danzaron simbólicamente dos tipos de tango.

Póster 6. Adriana Santos: "Tango danza y nuevos cultores: una observación desde la perspectiva musicológica". Póster presentado en las *XIX Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo* (25-27 de octubre de 2001).

La comprensión metafórica y la experiencia narrativa del tiempo musical en la Educación Auditiva



María de la Paz Jacquier
(Beca de Perfeccionamiento)
Favio Shifres (Director)
Facultad de Bellas Artes - UNLP

Introducción - Fundamentos

La experiencia psicológica del tiempo

- experiencia tipo reloj (aspectos medibles o cuantificables)
- experiencia narrativa (aspectos secuenciales) ↩

La Educación Auditiva

- aprendizaje del lenguaje musical
- audición, ejecución y composición
- factores exógenos y endógenos
- realismo experiencial (Shifres 2007, 2009)

La comprensión metafórica del tiempo musical

- experiencia y cognición del tiempo en términos orientacionales
- mapeo entre dominios de la experiencia (esquemas imagen) (Martínez 2005; Lakoff y Johnson 1980)

La experiencia narrativa del tiempo musical

- percepción de la sucesión de tensiones y relaciones del flujo musical,
- establecimiento de relaciones antes-después,
- manera particular de recorrer la línea temporal trazada por la música (Imberty 1981, 1997, 2006)

Objetivo del proyecto

Indagar las implicancias en el aprendizaje del lenguaje musical de la experiencia narrativa del tiempo musical, examinado a la luz de la comprensión metafórica que tiene lugar durante la audición (modo de conocimiento musical)

Materiales - Métodos

Estudio de diferentes posturas epistemológicas sobre música y narración, y música y comprensión metafórica

- Imberty, Nattiez, Micznik, Newcomb
- Martínez, Peñalba López Cano, Leman Johnson, Lakoff

Delimitación de las problemáticas temporales en la educación audioperceptiva, y desarrollo de especulaciones teóricas fundamentadas en la comprensión metafórica del tiempo musical

El gesto de marcación de compás

Diseño y suministro de pruebas experimentales de audición

Resultados

Pruebas experimentales

- Análisis
- Organización y publicación

Educación Auditiva

- Bibliografía
- Propuesta metodológica

... abordaje del aspecto narrativo de la temporalidad musical, basado en una teoría experiencial de la construcción de significado

Conclusiones

La organización temporal de una obra musical ↔ La estructura inferida de los relatos verbales de los oyentes acerca de la audición de dicha obra (hilo narrativo)

Traslado de la vivencia del tiempo, donde el relato se estructura tomando los elementos temporales de la música

Tanto el compromiso kinético explícito como la observación de un movimiento permiten una mejor comprensión de la temporalidad de la obra musical, medidos por la activación de determinados esquemas imagen (arriba-abajo, balance)

Bibliografía

Imberty, M. (2006). Narrative, splintered temporalities and the Unconscious in the music of the XXth century. *Actas de la 5ª International Conference of Music Perception and Cognition*. Bologna, pp. 3-5.

Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. (2008). The neural Theory of metaphor. En R. Gibbs, Jr. (Ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: The Cambridge University Press, pp. 17-39.

Martínez, J. (2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. En F. Shifres (Ed.) *Actas de las 2.º Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA Ediciones, pp. 41-72.

Shifres, F. (2007). La educación auditiva en la estructurada. Algunas reflexiones sobre la educación auditiva en el escenario de recepción y producción musical actual. En M. Espejo (Ed.) *Memorias de las 11.º Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Tingo: UPTC, pp. 64-78.

III EBEC - Universidad Nacional de La Plata - Octubre 2009

Póster 7. María de la Paz Jacquier: “La comprensión metafórica y la experiencia narrativa del tiempo musical en la Educación Auditiva”. III Encuentro de Becarios de la Universidad Nacional de La Plata-EBec09 (9 de Octubre de 2009).

Los pósters 1 y 2 de José Reche son particularmente hermosos. El póster 2, fundamentalmente, juega con la estética de los propios documentos investigados por el autor. Mientras que el póster 1 es un resumen de una investigación, el póster 2 alterna una cronología de hechos puntuales con un texto descriptivo de los contenidos y resultados de la investigación. En ambos trabajos, la carga informativa recae directamente sobre la información textual. Los trabajos funcionaron bien en el tamaño en que fueron expuestos. Sin embargo, es recomendable ofrecer menos texto, con un tipo de letra más grande y distribuir la información también a través de otros medios visuales.

Los pósters 3 y 4, en cambio, echan mano de gráficos, diagramas y otras estrategias visuales que van más allá del texto escrito y potencian las posibilidades del póster. Es muy recomendable explorarlas. Los pósters 5 y 6, en cambio, también ponen una parte importante de sus posibilidades explicativas en manos del texto escrito. Sin embargo, las imágenes también ilustran, ejemplifican o dan cuenta de aspectos importantes de los contenidos. El póster 7 combina la información textual con la esquemática.

3.7. Vídeo-presentación

En algunos congresos o reuniones de antropología o pedagogía musical, principalmente, existen sesiones para la presentación de trabajos desarrollados en vídeo. Los formatos no escritos como el vídeo y el multimedia, ofrecen nuevas posibilidades a la vez que nuevas restricciones, para la producción y comunicación de conocimiento. En ocasiones antes de cada video existe una presentación por parte de autor u otro especialista y después de la proyección se abre un debate sobre sus contenidos, lenguaje o realización. En algunos eventos se disponen de estaciones permanentes para la audiovisión continua de estos materiales.

3.8. Plataformas virtuales de participación

Con mayor frecuencia, congresos o encuentros académicos cuentan con recursos en línea para intercambiar comentarios, opiniones y materiales, antes, durante y después de la

realización física del encuentro.¹¹ Incluso algunos eventos se realizan enteramente por medios virtuales.¹² Estos recursos dotan de mayor flexibilidad y ofrecen mayores posibilidades de interacción e intercambio. En algunos casos las charlas se transmiten en directo por internet. En otros se filman y se suben a la red.¹³

¹¹ Es el caso del *VI Congreso Nacional de Música de Colombia* celebrado en julio de 2011 en Medellín, Colombia <http://www.vicongresonacionaldemusica.com/>

¹² Es el caso del *International Symposium Conlon Nancarrow: Life and Music* celebrado enteramente Online entre el 27 de septiembre y 27 de octubre de 2012. Véase <http://conlonnancarrow.org/>

¹³ Es el caso del seminario *Transformaciones del sector musical independiente en la era digital*, celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid los días 27 y 28 de junio de 2011 y que ofrece los videos del encuentro en su blog: <http://transformacionesmusica.com/about/>

Segunda parte: técnica y estrategia

4. El resumen o *abstract* como género de escritura académica

En la mayoría de encuentros académicos formales con convocatoria abierta y proceso de selección (y en algunos de otro tipo), se solicita obligatoriamente a todos los interesados en participar, un resumen o *abstract* de la comunicación o ponencia que se pretende presentar. Este documento tiene varias funciones y será leído y revisado por diferentes personas. El comité científico o de lectura lo evaluará para decidir la aceptación de la presentación. El comité organizador lo leerá para programarla en la sesión adecuada.¹⁴ Los resúmenes se suelen publicar y repartirse entre los asistentes al evento. Éstos lo usaran para elegir a que mesa desean entrar.

De este modo, el resumen tiene tres destinatarios fundamentales:

- el comité científico o de lectura del congreso o reunión académica,
- el comité organizador del congreso o reunión académica,
- los asistentes al congreso o reunión académica.

Cada uno de estos tres destinatarios se interesará de manera diferente en el resumen. Unos lo evalúan, otros lo usan de manera operativo-organizativa y para otros es una guía de intereses y asistencia. Así las cosas, el comité científico o de lectura, el comité organizador y los colegas asistentes son los destinatarios del resumen, ellos constituyen su *lector modelo*. Es preciso tener siempre en mente que se escribe para ellos. ¿Qué espera cada una de estas instancias encontrar en el resumen?

¹⁴ En algunos congresos se solicita que el propio autor explicita la mesa, sesión o franja temática convocada en la que quiere ser integrado.

4.1. ¿Qué es lo que espera de un resumen el comité científico o de lectura?

La primera función de un resumen es *convencer* a los comités científicos o de lectura de que la presentación *debe* ser aceptada. Habrá que ayudarle en este trabajo. Por regla general, los comités científicos o de lectura suelen evaluar los siguientes puntos del resumen:

- Adecuación de la ponencia o comunicación a los temas que convoca el congreso.
- Claridad en la exposición del tema, caso o problema de investigación.
- Conocimiento de las investigaciones precedentes, de los autores y bibliografía de referencia relacionados con el tema, caso o problema que abordará la ponencia o comunicación.
- Contextualización mínima del tema, caso o problema de investigación.
- Explicitación y calidad de hipótesis, tesis, formulaciones, conclusiones o aportes personales que se hacen con respecto al tema, caso o problema de investigación, que no se hayan hecho con anterioridad y que constituyen la aportación del autor del resumen a esa área de conocimiento.

Este último punto suele generar dudas: Solemos dar por descontado que las hipótesis, tesis, formulaciones o conclusiones deben exponerse al final de la presentación. ¿Deben adelantarse en el resumen mismo? ¿Y qué pasa en el caso de una investigación en curso de la cual no tengo aún las conclusiones en el momento de redactar el resumen? ¿Sólo puedo enviar resúmenes de investigaciones que hayan finalizado previamente?

Las respuestas cortas a estas cuestiones son: sí, es conveniente y hasta recomendable que se adelante por lo menos algunas de las conclusiones en el resumen. Y no, no es necesario que la investigación haya concluido antes de realizar el resumen para proponerla a un congreso. En el caso de investigaciones en proceso, lo que se suele ofrecer en el resumen son las preguntas de investigación que motivan el trabajo. Volveremos a ello más adelante.

4.2. ¿Qué es lo que espera de un resumen el comité organizador?

El comité organizador revisará que el resumen pertenezca a algunos de los temas convocados por el congreso. Para ello esperará encontrar abundantes *marcas de adecuación*: términos o frases que pertenecen a la terminología técnica común en los

estudios de la(s) temática(s) convocadas. Un ejemplo: si se envía un resumen a un congreso sobre música y emigración es deseable que términos como *diáspora* o *construcción de lo local*, aparezcan de manera recurrente. Si por el contrario, el área temática se titula “Los desarrollos de análisis musical postschenkerianos”, es previsible que aparezcan conceptos como *pitch class* o *set-class*. Estas son las *marcas de adecuación*. Las marcas de adecuación pueden venir explícitas en el título mismo de la propuesta, en un listado de palabras clave o en el cuerpo del resumen. La idea fundamental es que deben ser claras, explícitas y recurrentes.

4.3. ¿Qué es lo que espera de un resumen un asistente al congreso?

Los colegas que asistirán al congreso esperarán leer en un resumen una información clara y comprensible del tema que se desarrollará en la presentación: debe descubrirles todo su atractivo. El objetivo es que si hay alguien que tenga interés en el tema y lea el resumen, le resulte imposible no asistir a esa sesión. En este sentido, el resumen debe contener una orientación clara sobre aquello que el asistente aprenderá de la ponencia o comunicación.

4.4. Cómo redactar el resumen o *abstract*

La gran mayoría de las convocatorias o llamados para congresos o reuniones académicas imponen un número limitado de palabras o caracteres para la presentación de resúmenes o *abstracts*. Habitualmente éstos oscilan entre 200 y 500 palabras.¹⁵

La primera regla básica que hay que tener en mente al momento de redactar el resumen es que éste se debe ajustar lo más posible al número de palabras requerido. Si se solicita un resumen de hasta 300 palabras y se entrega uno de 100, es muy probable que el tema no tenga mucho que ofrecer o el modo en que se está planteando posee un abordaje pobre. Aun así hay que recordar que no se trata de escribir sin ton ni son, sino de aportar información útil para que la propuesta sea aceptada. Del lado contrario, un resumen que desborda los límites de palabras impuesto es odioso en sí mismo y se gana con mucha

¹⁵ Hay congresos que solicitan un resumen corto y otro largo. El primero estará destinado al comité organizador y le servirá para colocar la ponencia o comunicación en la mesa o sesión adecuada. El segundo estará destinado al comité científico o de lectura que a partir de él evaluará la aceptación al congreso.

facilidad la antipatía del evaluador. Si en la convocatoria se solicita un resumen de hasta 300 palabras y se envía uno de 500, un evaluador podría entender alguna de las siguientes cosas:

- que el autor no se leyó la convocatoria,
- que no tiene capacidad de síntesis y eso augura que una sesión muy caótica,
- que no tiene el menor respeto por el tiempo y trabajo del comité científico.

Todo esto obstaculiza las tareas fundamentales del resumen que nunca debemos olvidar: convencer al evaluador del comité científico o de lectura; ayudar al comité organizador y seducir al asistente que en pocos minutos deberá decidir si entrará o no a nuestra sesión.

4.5. Un modelo de resumen o *abstract*

Existen varios estilos y modos de escribir un resumen o *abstract*. En esta guía se expondrá sólo una de las muchas posibilidades de realizar esta tarea de modo eficaz. La ventaja del modelo que aquí se presenta, es que es muy útil para organizar las ideas del autor y para tomar decisiones que colaboren en la planificación no sólo del resumen, sino de la ponencia o comunicación en su conjunto.

En primer lugar hay que dividir el resumen en dos secciones. Hay que destinar a cada sección un párrafo de extensión aproximada de la mitad de palabras del máximo permitido. En la primera sección-párrafo se introduce el problema de investigación que se va a abordar. Recordar que esta introducción debe contener la siguiente información:

- Planteamiento del problema de investigación.
- Breve contextualización: qué se sabe, qué se dice, qué se cree en la actualidad con respecto al tema.
- Mención y referencia a los autores y trabajos más importantes sobre el tema.

Siempre que se tenga posibilidad de hacerlo, es conveniente introducir las referencias bibliográficas que van a demostrar que se controla el tema o problema del que se va a hablar. Si el autor ya tiene publicaciones sobre la temática no dudar en mencionarlas. Pero no hay que olvidar las referencias a otros autores. Subrayo de nuevo: nunca hay que pretender ser el único que se ocupa de un tema... y aunque lo sea, ningún problema de investigación, por más raro que sea, permanece aislado de discursos, teorías y

aportaciones de otros autores. A estas alturas de la acumulación de saberes en las sociedades de conocimiento, el grado de excelencia académica de un trabajo no se mide exclusivamente por la “originalidad” de las cosas que dice su autor, sino por su conocimiento actualizado de lo que la comunidad de especialistas está publicando sobre ese tema o áreas relacionadas.

Es muy importante procurar limitarse a mencionar en el listado de referencias bibliográficas aquellos trabajos que se menciona en el cuerpo del resumen. No excederse poniendo referencias sin una pertinencia clara en la propuesta. Intentar no incluir más de un par de referencias no mencionadas en el resumen y que el total de referencias no sea más de 8.

La segunda sección o párrafo se debe destinar a la enumeración de los aportes que se van a exponer en la presentación. Si se trata de una investigación terminada, no dudar en escribir una, dos o tres de las hipótesis, tesis o aportes más importantes del trabajo. No ceder a la tentación de introducir demasiadas ideas o hilos argumentales: en los 15-25 minutos de presentación no habrá tiempo de desarrollarlos.

En caso de investigaciones en curso, hay que explicitar, desarrollar y profundizar las preguntas de investigación que animan el trabajo. Es recomendable introducir varias preguntas de investigación, extenderlas, coordinarlas y articularlas unas con otras. Si no sabemos aun hacia dónde nos conducirá el trabajo, es conveniente plantear de manera breve más de una problemática. De este modo nos aseguraremos que tendremos algo que decir sobre alguna de las líneas prometidas. En el momento de preparar la presentación definitiva, habrá que elegir sobre qué problemáticas concentrarse. Siempre es recomendable hablar a profundidad de la mitad de las cosas especificadas en el resumen que intentar hablar superficial y apretadamente de todo o terminar hablando de algo completamente distinto.

4.6. Método de trabajo

Un método eficaz para elaborar este tipo de resumen es partir de atrás hacia delante. Escribir primero la segunda sección. Es decir, los argumentos, tesis, hipótesis, ideas, aportaciones propias o preguntas de investigación que se desean presentar en el congreso. Recordar que en la presentación habrá que argumentarlas y exponerlas con toda la información necesaria para que los asistentes puedan seguir el hilo de ideas. Con el tiempo que suelen dar en un congreso no se tienen muchas posibilidades de presentar más de dos o tres argumentos fuertes.

Se puede comenzar escribiendo las ideas en un borrador y poco a poco darles más forma y sustancia. Lo mismo si se tratan de preguntas de investigación. Hay que desarrollarlas, articularlas, vincularlas y coordinarlas. Supongamos que pretendemos presentar una comunicación o ponencia sobre el problema del significado musical en una mesa de estética o filosofía de la música. No tenemos muy claro aún el camino que tomará el trabajo y estamos en la fase de construcción de preguntas de investigación. La segunda sección del resumen podría contener preguntas coordinadas como las siguientes:

Esta comunicación pretenderá aportar reflexiones que nos ayuden a responder la pregunta filosófica ¿cómo significa la música? Si la música es capaz de transmitir significados por sí misma, ¿cómo es posible que exista el *revival* de grupos y géneros con resignificaciones sumamente fuertes de repertorios enteros? Pero si la significación musical depende enteramente del contexto, entonces ¿cualquier música puede significar cualquier cosa dependiendo de la circunstancia en que se haga o se escuche?

Nótese que colocar una pregunta ya anticipa posibles respuestas que dan lugar a nuevas preguntas. Por otro lado no se debe olvidar que las preguntas de investigación no son cuestionamientos básicos sino preguntas especializadas y formalizadas cuya respuesta requiere de una o varias actividades de investigación concretas que suponen ya un conocimiento más o menos profundo del tema que se está trabajando y una investigación previa.

Una vez definidas las hipótesis, propuestas, preguntas de investigación o hilos argumentales principales, se procede a redactar el primer párrafo o sección: intentar aportar información que las arrope, que las introduzca y contextualice. Ese contexto deberá dar cuenta también del conocimiento de los autores y trabajos de referencia. ¿Qué autores han hablado del tema? ¿En qué trabajos? ¿Qué han dicho? Habrá que seleccionar algunas de las cosas que se suelen decir o saber sobre el tema e introducir referencias bibliográficas. Retomando el ejemplo del significado en música, la primera sección del resumen puede tener la siguiente presentación:

El significado musical es un problema fundamental. Para el formalismo, la música no significa nada más de ella misma: son estructuras autónomas (Hanslick 1977). Para la semiótica estructuralista, códigos construidos socialmente correlacionan estructuras musicales o *significantes*, con significados (Nattiez 1990). Para la semiótica cognitiva, el significado emerge por medio de la interpretación con constricciones a partir de procesos mentales (Hatten 1994). La antropología desestima las estructuras para focalizarse en los contextos (Martí i Pérez 2000) mientras que la hermenéutica extrae la historia de la producción y el contexto histórico o valor cultural de cada obra, a partir de la interpretación libre (Kramer 2011).

Referencias

Hanslick, Eduard. 1977 [1854] . *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Hatten, Robert. 1994. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting music*. Berkeley Calif., London: University of California Press.

Martí i Pérez, Josep. 2000. *Más Allá Del Arte: La Música Como Generadora De Realidades Sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.

Nattiez, Jean Jacques. 1990. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princenton: Princeton University Press.

Además de las suficientes *marcas de adecuación*, todo buen resumen o *abstract* debe exhibir *marcas de control*. Las *marcas de control* son palabras, términos, conceptos, referencias a autores o trabajos que denotan el dominio del autor sobre el tema. En el caso que venimos ejemplificando, funcionan como marcas de control del tema “significado de la

música”, la mención a corrientes de pensamiento como el formalismo, la semiótica estructuralista, la semiótica cognitiva, la antropología y hermenéutica musicales. También lo son conceptos como correlación, significante y significado, interpretación o la mención a autores como Hanslick, Nattiez, Hatten, Martí y Kramer.

Es muy importante evaluar si las *marcas de control* que se usarán son de uso común entre la comunidad de especialistas. Si son demasiado novedosas o enrevesadas se tendrán que definir previamente y es probable que no funcionen bien. En ocasiones estos conceptos trabajan mejor en la segunda parte del resumen como aportes de nuestro trabajo. Un mal uso de estas marcas puede resultar contraproducente.

Un aspecto de mucha importancia es el nombre de la presentación. Existen varios modos de elegir un título. Desde aquellos que son muy sofisticados hasta los meramente descriptivos. En los últimos tiempo se suele dividir el nombre de la presentación en dos secciones: título y subtítulo. El título suele ser una frase corta muy sugerente, de tipo poético, elegante, inteligente, cautivador, enigmático, provocador o irónico. Su función es llamar la atención sobre nuestro trabajo y dar una imagen inmediata del tipo de investigación que hemos hecho.

El subtítulo suele ser una frase más larga, con menos gracia que la anterior pero muy descriptiva. Su función es exponer claramente aquello que nuestra presentación pretende explicar. Describe claramente el objeto de estudio, metodología, conceptos teóricos usados, o los resultados. Si no se nos da con facilidad la invención de títulos sugerentes, entonces lo mejor será limitarnos a títulos descriptivos.

Veamos algunos ejemplos de combinaciones de títulos y subtítulos afortunados.¹⁶ Muchas veces se suele usar una valoración, el nombre o parte de la letra de una canción o un lema característico de determinada música como títulos:

- *Frankenstein en el estudio de grabación. Intertextualidad, derechos de autor y música popular* (Héctor Fouce).
- ¡Rumbero, ven a la timba! *La timba como espacio de apropiaciones múltiples* (Iñigo Sánchez Fuarros).

¹⁶ Ejemplos tomados del congreso de comunicaciones y ponencias del VIII Congreso Internacional de la SIbE- Sociedad de Etnomusicología (25-28 de marzo de 2004, Zaragoza).

- *“Tenir bona miula” y “Galejar sa veu”. Las grabaciones como herramienta en el diálogo sobre estética e interpretación con los cantores de “tonades de feina” de Mallorca* (Jaume Ayats, Francesc Vicens y Antònia Maria Sureda).
- *SIAE: ¿qué y a quién tutela? Innovación tecnológica y transformaciones de la legislación sobre los derechos de autor en Italia (1998-2003)* (Carlo A. Nardi).
- *De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México* (Montserrat Palacios).

Buenos ejemplos de títulos descriptivos pero eficaces son los siguientes:

- *Fenómenos de apropiación y reapropiación en la música tradicional cántabra* (Susana Moreno Fernández).
- *Globalización y comunidades virtuales a través del fenómeno de Internet y los programas de P2P* (Antonio Gómez Garrido).
- *La txalaparta y su cambio de contexto en la sociedad vasca* (Maigua Suso Biain).
- *¿Cómo enseñamos etnomusicología?* (Enrique Cámara de Landa).

En ocasiones el título no viene acompañado de un subtítulo o el orden entre ambos se invierte. Considerar en cada caso su eficacia:

- *El oyente ecléctico* (Marta García Quiñones).
- *Arqueología de la vihuela de mano, savia nueva por madera vieja* (Javier Martínez González).
- *Antropología, música y educación. La manipulación en el discurso educativo* (Juan Carlos Montoya Rubio).

4.7. Análisis de casos de resúmenes

Revisemos ahora varios resúmenes reales para evaluar su estructura e información.

Resumen 1

Título: La música como constructora de la memoria colectiva de la identidad peruana en la ciudad de Barcelona.

Palabras clave: Procesos migratorios, música peruana, trabajo de la imaginación, memoria, identidades colectivas, *lieux de mémoire*.

Resumen: En los procesos migratorios, la producción de imágenes, imaginarios y narrativas se convierte en el núcleo del trabajo de la imaginación (Appadurai 2001). Este trabajo social es especialmente significativo en la renegociación de identidades colectivas de los vecindarios transnacionales. Imaginar es proyectar las posibilidades identitarias, tanto hacia el pasado como hacia el futuro. La imaginación del pasado es la construcción de la memoria, un proceso retrospectivo que, cuando se produce de forma colectiva (Halbwachs 2004), se sirve de herramientas tales como las narrativas personales de los integrantes del grupo, las imágenes fijadas en soportes tecnológicos, los sabores y olores de la infancia y la música. Los espacios que reúnen estos elementos funcionan como *lieux de mémoire* (Nora 1984, 1987, 1992), lugares donde se manifiestan estas identidades mnemónicas, que ponen de relieve aspectos que no habían sido importantes en el país de origen (Morales 2007), y donde las temporalidades generadas discrepan con las impuestas por el marco del Estado que los acoge (Clifford 1999).

En esta comunicación se explorará cómo la música se inserta en los mecanismos de la memoria y la imaginación de la red peruana de Barcelona. A partir de entrevistas y de la observación y análisis de conciertos de cumbia, veladas en restaurantes peruanos, “Especiales” en los que se alquila un local para comer y disfrutar de la música, y concursos de Marinera, se dará respuesta a las siguientes cuestiones: ¿Cómo puede la música contribuir a alimentar la memoria colectiva y qué importancia tiene ésta para mitigar la ruptura con el lugar de origen? ¿Cuál es el imaginario que genera la música en estos eventos? ¿Qué estructuras, *habitus* y localidades afloran cuando se construye el imaginario peruano? ¿De qué manera éste se inserta en las estructuras definidas por las instituciones oficiales, a nivel temporal, espacial y de discurso?

Bibliografía:

- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Clifford, James. 1999. *Itinerarios transculturales. Barcelona: Editorial Gedisa.*
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Morales, Lourdes. 2007. *Inmigrantes andinos en Madrid: sus danzas y sus músicas tradicionales.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Nora, Pierre (dir.).1984. *Les Lieux de mémoire.* París: Gallimard.

El **Resumen 1** está evidentemente realizado a partir de una investigación en curso. Su tema es sobre música e inmigración. Las marcas de control del primer párrafo (términos técnicos, conceptos, autores, referencias a trabajos importantes, etc.) exhiben un conocimiento bastante solvente en los estudios sobre diáspora. La segunda sección denota que se trata de un trabajo en proceso pero la calidad de las preguntas, bien articuladas y

coordinadas con el conocimiento del área de investigación, auguran que su presentación aportará conocimiento fresco. Las palabras clave ayudan mucho a definir tanto las marcas de control como de adecuación. Todas las referencias bibliográficas que aparecen en la lista al final del resumen están mencionadas en el texto.

Resumen 2

Título: Música e identidad: procesos de adaptación y re-significación lejos del “hogar”.

Resumen: La interacción entre música e identidad es uno de los fenómenos más debatidos del ámbito etnomusicológico. Desde las hipótesis de Vila (1996) y Pelinski (2001), el modelo de *narrativa* ha servido para explicar cómo funcionan los procesos identitarios y qué papel juega la música en ellos. En esta línea, la identidad se ve configurada, consciente o inconscientemente, mediante elementos y experiencias que relacionamos estrechamente con alguna parte de nuestras vidas. Nos “autonarramos” (Vila 1996; Arfuch 2002) mediante la consecución lógica de cada uno de esos fenómenos que van a constituir nuestro perfil identitario. La música puede actuar como hipervínculo y elemento catalogador (Cragnolini 2006) de esas etapas o sensaciones que forman, a su vez, parte de nuestra persona. La música nos interpela (Middleton 1989) adquiriendo significados que se corresponden y se complementan con lo que pensamos de nosotros mismos. Nos transporta al pasado re-situándonos en el espacio y en el tiempo, a la vez que reafirma nuestra identidad y nos provoca la necesidad de posicionarnos frente a su estímulo (Frith 1987).

En una reciente investigación, hemos realizado entrevistas a individuos inmigrados a Barcelona desde diferentes procedencias geográficas y socio-culturales, con el objetivo de entender el rol de la música en sus respectivos procesos migratorios y la manera en que ésta forma parte de su identidad. Nos interesaba dar respuesta a cuestiones como ¿qué usos y funciones se asignan a la música del lugar de procedencia en el nuevo entorno? ¿Cómo se incorporan los ‘nuevos’ discursos musicales a la identidad del individuo? Tras analizar los resultados de la etnografía, hemos podido averiguar que la mayoría de los procesos y mecanismos que se ponen en práctica para generar, preservar o adaptar la identidad musical al entorno, siguen unas pautas comunes aún siendo diferentes los contextos de los individuos en cuestión. Conceptos como *diferencia* (Bourdieu 2006), *capacidad de agencia* (Arfuch 2002) o *superposición* son algunos de los más significativos en este estudio.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. 2002. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bourdieu, Pierre. 2006. *La Distinción*. Buenos Aires: Taurus.
- Cragnolini, Alejandra. 2006. “Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia “villera” en Buenos Aires”. *TRANS* 10 [Consulta: 12 de septiembre de 2008].
- Frith, Simon. 2001. “Hacia una estética de la música popular”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, 413-135. Madrid: Trotta.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Vila, Pablo. 1996. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *TRANS* 2 [Consulta: 9 de Agosto de 2007].

El **Resumen 2** sigue más o menos las mismas pautas que en anterior. Sin embargo, al parecer se trata de una investigación terminada y el autor si bien no nos hace un adelanto de sus conclusiones, nos muestra sus principales preguntas de investigación y algunos de los conceptos especializados que utilizará en su trabajo. Los términos, *diferencia*, *capacidad de agencia* y *superposición*, funcionan en el resumen también como *marcas de control*. El trabajo que se presenta es claramente un estudio de aplicación a un caso particular, de metodologías y teorías de uso en los estudios musicales. Ese es su aporte.

Resumen 3

Título: Lo original es la versión. Intertextualidad y límites de la identidad de la pieza musical popular urbana

Resumen: El concepto de cover o versión está íntimamente ligado a las ideas de “original”, “originalidad”, y por extensión al de “autenticidad”: juicios anclados en el “arte culto” occidental. Sin embargo, una parte importante de la música popular no pretende proporcionar interpretaciones trascendentes y originales del mundo sino proveer de los clichés y lugares comunes que toda sociedad requiere para expresarse y garantizar la transferencia intersubjetiva. Existen problemas y procesos fundamentales de este tipo de artefactos culturales que no se pueden modelar empujando las lógicas del “arte culto”. Por ejemplo: el papel de las audiencias en vastas y asimétricas regiones culturales específicas (como AL) que dotan de significado las nociones de original y versión y la articulación transversal e irregular de mercados dentro de estas regiones. Esos procesos requieren del desarrollo de instrumentos propios de análisis

Este **Resumen 3** es sumamente parco y entra directamente a exponer los puntos fuertes de su argumentación. No quedan muy claras las marcas de control y la ausencia de referencias bibliográficas no nos permite comprender en qué tipo de discurso teórico se inserta su trabajo. Muy arriesgado presentar un resumen así.

Resumen 4

Título: Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros.

Palabras clave: Narratividad musical, performatividad musical, construcción musical de género.

Resumen: La música colabora de manera determinante a la construcción identitaria y subjetiva en general y particularmente con el género y la sexualidad. Un modo de comprender esta interacción es hurgar en los tipos de relación que se establecen entre la música y las construcciones narrativas por medio de las cuales los sujetos tejen sus identidades y subjetividades. Como hipótesis de trabajo y siguiendo el modelo adelantado por Kramer (1995) propongo que la música actúa en tres niveles narrativos: el de la narración, la narrativa y la narratografía. A partir de este marco y de la distinción entre performance performativa y performance performativa, se analizan los casos del tango *queer*, la timba y regetón cubanos y los sonideros mexicanos.

El **Resumen 4** está mejor logrado. Si bien aporta eficaces marcas de control, cae en un error que desafortunadamente se comete con mucha frecuencia: olvida anotar las referencias bibliográficas que menciona en el texto. Toda referencia bibliográfica se compone de dos elementos: el *envío bibliográfico* y la *información bibliográfica*. El *envío bibliográfico* es la indicación o llamada que aparece en el cuerpo de texto al final de una frase o párrafo. En el ejemplo propuesto el envío bibliográfico lo compone la fórmula "Kramer (1995)". Está remite a la *información bibliográfica*: el libro, artículo o trabajo al que hace referencia y que debería ser mencionado en la bibliografía al final del resumen: Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*; Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Resumen 5

Título: "Favor de no tocar el género": géneros, estilos y competencia musical

Resumen: En este trabajo discutiré algunos de los desarrollos metodológicos más recientes de la semiótica musical y la musicología cognitiva en torno al estudio del estilo musical como competencia cognitiva y sus consecuencias para un estudio teórico y práctico de los géneros musicales. Las etapas de mi comunicación serán, más o menos, las siguientes:

1. Breve periplo por diferentes acepciones del término género musical. Se señalará que cada

concepto responde a la puesta en práctica de competencias musicales distintas y asimétricas: la del oyente común, la del investigador o la del músico (intérprete y/o compositor). Dada esta disparidad, es pertinente preguntarse ¿qué competencia es la que nos interesa estudiar?

2. Breve revisión de las nociones de estilo como competencia musical (Hatten 1994; Balbán *et al.* 1992, etc.) y su reformulación en un modelo cognitivista de tipo enactivo (Cf. López Cano 2001b) a partir de las teorías cognitivistas de "tercera generación" (Eco 1997; Gibson 1979; Vareta *et al.* 1992, etc.) que incluya la distinciones entre Competencia, performance y task environment, introducidas por la inteligencia artificial. Propuesta de un concepto de género musical operativo dentro del estudio de la competencia del oyente común.

3. Exposición de los procesos principales de enacción sujeto/música que posibilitan la constitución de ámbitos genéricos desde una perspectiva semiótico-musical cognitivista (Reybrouck 2001; López Cano 2000 y 2001). Tomaré como hilo conductor dos corrientes musicales donde los procesos de hibridación genérica han sido operados conscientemente por sus creadores:

- a) la música popular bailable cubana, principalmente algunos estilos de protosalsa de mediados de siglo
- b) el Chúntaro style de Monterrey (frontera centro-este México-EU) que consiste en una mezcla feliz de, entre otros géneros, cumbia colombiana, rock, funk, hip-hop, y estilos folklóricos de la región de Nuevo León. XX y la timba reciente.

Referencias

- Balban, Mira; Ebciogulu, Kemal y Laske, Otto (eds.). 1992. *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*. Cambridge: MIT Press.
- Eco, Umberto. 1977 [1975]. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- _____. 1999 [1997]. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.
- Gibson, James. 1986 [1979]. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- López Cano, Rubén. 2002. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual"; *Cuicuilco* 9/25. Versión en línea: <http://www.geocities.com/lopezcano/>.
- _____. 2003 (en prensa). "From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types: An Italian Lamento Strolling along the Streets of Madrid". *Musical Semiotics Revisited; Acta semiotica Fennica; Imatra: ISI*. Versión en línea: <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/FRFCT.pdf>
- _____. 2004a. *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas. Un estudio Intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____. 2004b. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, eds. Josep Martí y Silvia Martínez, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura. Versión en línea: <http://www.geocities.com/lopezcano/>
- _____. 2004d. "The Tough Boy from Havana. Gesture, Interpellation and Enactive Semiotics in Cuban Timba". Comunicación presentada en *8 International Conference on Musical Signification*. Université Paris I, Sorbonne. Paris 3-8 October. Versión en línea: <http://www.geocities.com/lopezcano/>
- Ochoa, Ana. *Music and Violence*. Duke University Press.
- Perna, Vincenzo. 2002. "Dancing the Crisis, Singing the Past: Musical Dissonances in Cuba during the *Periodo Especial*". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 11 (2): 211-229
- Reybrouck, Mark. 2001. "Biological roots of musical epistemology: functional cycles, Umwelt and enactive listening"; *Semiotica* 131 1/4.
- Sánchez Fuarros, Iñigo. 2000. *Timba y Cubanidad. El aporte de la rumba en la música popular bailable cubana de los noventa*. Music Dissertation Historical musicology. Universidad de Londres.
- _____. 2005. "Timba, rumba y la "apropiación desde dentro"". *TRANS* 9 [consultado junio 2006].
- Varela, Francisco, Thomson, Evan y Rosch, Eleanor. 1992. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa; 1992.

El **Resumen 5** es más bien un guión de la presentación; un recurso de organización del autor destinado a un uso privado más que a ser presentado en un libro de resúmenes. Es poco elegante pero eficaz. Lo que no es admisible es el exceso de bibliografía presentado. Pone al final muchos más trabajos de los que menciona en el cuerpo del resumen y eso está contraindicado. Evitar en lo posible listar más trabajos de los que se mencionan en el resumen. Si nos vemos obligados a ello, intentar que sólo sean un par. No es conveniente poner más de ocho referencias. La presunción de erudición es un vicio muy común entre las comunidades académicas.

Resumen 6

Título: “*Asómate por debajo de la pista*”: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular

Resumen: La Timba es un género, tipo, estilo o “manera de ser” de la Música Popular Bailable Cubana sumamente escurridizo, ambiguo y disipado. Más allá de su complejidad rítmica y armónica en los arreglos, el virtuosismo de los instrumentistas y la polémica calidad de las letras, muchos observadores proponemos que la timba ha significado una actualización de las señas de identidad de un sector de la población que ha vivido con particular dramatismo la intensa crisis de los noventa. Tras su apariencia de entretenimiento de evasión, la timba interpela a cierto sector de la sociedad posicionándolo de manera determinada frente a los discursos dominantes (Perna 2002 y 2003; Sánchez Fuarros 2001 y López Cano 2004a, 2004b, 2005a, 2005b y en prensa).

En este trabajo abordaré el problema de la definición de la timba como género musical. Esta discusión trasciende el ámbito de la teoría musical para insertarse dentro de las dinámicas de poder entre diversos discursos de legitimación. Estos median entre los agentes que practican esta música como los líderes de bandas, el público, la crítica, los productores, los investigadores, etc. En estas dinámicas intervienen también;

- Los procesos de construcción de identidades con y a partir de la timba.
- Los mecanismos de construcción de estereotipos de género y culturales.
- La hipersexualidad no sólo como manifestación vulgar del deseo, sino como la exploración y explotación de un *capital cultural* que colabora en las estrategias de supervivencia tanto material como simbólica.
- La exportación de estrategias semióticas de la timba hacia otros géneros distantes como la post-trova cubana (Habana Abierta, Gemma y Pavel, etc.) para reflexionar sobre

algunos problemas de identidad.

Referencias

- Fabbri, Franco. 1981. "A Theory of Musical Genres: Two Applications". En *Popular Music Perspectives*. ed. D. Horn y P. Tagg, 52-81. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- _____. 2002. *Il suono in cui viviamo*. Roma: Arcana.
- López Cano, Ruben. 2004a. "Timba and the Rhetorics of Cynicism. Toward an enactivistic approach to a Cognitive Musical Semiotic". *8 International Conference on Musical Signification*. Université Paris I, Sorbonne.
- _____. 2004b. "The Tough Boy from Havana. Gesture, Interpellation and Enactive Semiotics in Cuban Timba". *8 International Conference on Musical Signification*. Université Paris I, Sorbonne.
- _____. 2004c. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, eds. Josep Martí y Sílvia Martínez, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura.
- _____. 2004d. "Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización". Texto para el curso on-line *Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Escuela Universitaria de la Música de Uruguay. Setiembre de 2004. Versión en línea: www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html
- _____. 2005a. *Timba and its meanings*. *13th Biennial Conference of IASPM Making Music, Making Meaning*. Università La Sapienza, Roma. En <http://www.geocities.com/lopezcano/>
- _____. 2005b. "Del Barrio a la Academia. Introducción al Dossier de Timba Cubana". *TRANS 9* [consulta: 9 de octubre de 2012].
- _____. En prensa. "The Havana's Bad boy. Aggressiveness, Challenge and Cynicism in Cuban Timba". En *Music and Violence*, Ana Maria Ochoa, ed. Duke University Press.
- Perna, Vincenzo. 2002. "Dancing the Crisis, Singing the Past: Musical Dissonances in Cuba during the *Periodo Especial*". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 11(2): 211-229.
- _____. 2003. *Timba. Il suono della crisi cubana*. Roma: Arcana.
- Sánchez Fuarros, Iñigo (2001). *Timba y Cubanidad. El aporte de la rumba en la música popular cubana de los noventa*. Disertación. Royal Holloway (University of London).
- Sibila, Gianni. 2003. *I Linguaggi della Musica Pop*. Milan: Bompiani.

El **Resumen 6** funciona mucho mejor. Nota que no todas las referencias bibliográficas que aparecen al final están mencionadas en el cuerpo del resumen. Pero no son muchas. Es tolerable. Aún así sigue habiendo demasiadas referencias.

Resumen 7

Título: La revancha de Chunga, el tango y la cumbia. Sobre la definición del remix y el uso de los géneros musicales latinoamericanos en la escena de la música electrónica bailable.

Resumen: En el año 1970 Frank Zappa graba la canción “Chunga’s Revenge” que forma parte de su disco homónimo. En 2001, Gotan Project realiza una versión de este tema en base chill out y con timbres del tango en su disco *La Revancha del Tango*. Diez años después, en octubre de 2011, la misma productora de Gotan Project (¡Ya basta! Records) lanza un disco titulado *La Revancha en cumbia*, donde se presentan remixes de los temas del disco del 2001 por músicos pertenecientes a la escena de la música electrónica actual. El músico Axel Frieger es el autor del remix sobre “Chunga’s Revenge”, donde la melodía de Zappa confundida en timbre de bandoneón es mezclado con ritmos, claves y timbres de cumbia.

Dentro de un proyecto mayor, que indaga el rol de las prácticas musicales y las nuevas tecnologías emergentes en los procesos de identificaciones sociales en contextos de globalización, nos proponemos analizar este caso en particular preguntándonos sobre la definición del remix como procedimiento de creación, la relación entre “original” y remix, pero también por la alusión dentro de la escena de la música electrónica bailable a géneros musicales de fuerte carga identitaria local o nacional: ¿qué aspectos relacionados con géneros como el tango o la cumbia están presentes y cuáles se eluden en las propuestas de Gotan Project y Axel Krieger? ¿Con qué objetivo se utilizan esas referencias? ¿A quiénes interpelan esos remix o versiones?

Tomamos para nuestro trabajo la definición de remix de E. Navas (2010), quien considera que, en general, se trata de una reinterpretación de una canción pre-existente, donde el “aura” del original es dominante en la versión remixada. El autor asegura que esta generalidad es puesta en duda por varios casos particulares de remixes, y es por eso que propone una clasificación del remix según su vinculación con el original. Basándose en Navas, R. López Cano (2010) indica que puede de alguna manera, un remix trata de “expandir cuantitativa o cualitativamente, las características de un tema musical”. Proponemos cruzar estas definiciones y clasificaciones con el concepto de estilo musical, considerando que un remix puede informarnos más del particular estilo de un músico, que del “original” al que remixa. A su vez, basándonos en A. Bennett (2000) y A. Madrid (2008), consideramos que el análisis del estilo musical asociado con una determinada escena musical, puede ofrecer claves para comprender los procesos de identificación social individual y colectiva. Es por eso que para este trabajo se analizan y comparan las canciones mencionadas, con un énfasis especial en los géneros musicales que se citan o aluden, los ritmos y timbres que se utilizan; pero además se propone rastrear en el

discurso de los músicos las razones de estos usos, así como también las asociaciones y significados que los oyentes y usuarios realizan y comparten.

Referencias

- Bennett, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Cultura: Music, Identity and Place*. Londres: Macmillan.
- Greco, María Emilia. En prensa. "34 puñaladas en el escenario del tango actual en la Argentina. Más preguntas que respuestas sobre música, identidad y tradición" en *Tango. Ventanas al presente. Miradas sobre las prácticas musicales contemporáneas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Greco, M. Emilia y López Cano, Rubén. 2010. "Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: El sampleo en el tango electrónico". En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de Música Popular, IASPM-AL*.
- Frith, Simon. 2003. "Música e identidad". En *Cuestiones de Identidad Cultural*, eds. S. Hall y P. du Gay, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.
- López Cano, Rubén. En prensa. "La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital".
- Madrid, Alejandro. 2008. *Nor-Tec Rifa! Electronic Dance music from Tijuana to the world*. Oxford, Oxford University Press.
- Navas, Eduardo. 2010. "Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture". En *Mashup Cultures*, ed. Stefan Sonvilla-Weiss, 157-177. Nueva York: Springer.
- Vila, Pablo. 2000. "El tango y la identidades étnicas en Argentina". En *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, comp. Ramon Pelinski, 71-98. Buenos Aires: Corregidor.
- Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa

Este **Resumen 7** se divide en tres partes-párrafos. En el primero se describe casi en términos anecdóticos el objeto de estudio. Este párrafo es sumamente descriptivo y su función es preparar los siguientes. En el segundo párrafo se abordan las preguntas y problemas de investigación. Este apartado deja claro los objetivos de la investigación. El tercer párrafo ofrece el marco teórico, marcas de control y algo de la metodología a emplear. Este resumen se presentó para una mesa precisamente sobre el sampleo y reciclaje musical digital, por lo que las marcas de adecuación son abundantes e idóneas. La propuesta de este autor resultó simplemente irrechazable para los que lo evaluamos.

Resumen 8

Título: Similitud de estilos de ejecución musical y estilos de danza en el tango.

Resumen:

Fundamentación. Se ha definido como competencia estilística a la capacidad para identificar los rasgos expresivos de una actuación particular que permiten reconocerla como correspondiente a un cierto estilo. De acuerdo con Meyer, el estilo musical es una propiedad emergente de un complejo entramado de atributos musicales. Para Stern (2010) la experiencia psicológica de lo vital está gobernada por configuraciones holísticas (gestalts) de los rasgos de movimiento, tiempo, espacio, fuerza y direccionalidad de las percepciones denominadas formas dinámicas de la vitalidad. Estas gestalts son abstracciones supramodales que confieren a la experiencia perceptual una determinada impronta dinámica. En tal sentido, siguiendo la idea de la relación forma-contenido en arte que propone Stern, el estilo musical podría ser pensado también como una forma de vitalidad o, al menos, provenir de la identificación primordial de las formas de vitalidad que conlleva la percepción del fenómeno musical. Si la noción de estilo musical se basa en las formas de vitalidad dinámicas, entonces es posible que la competencia estilística se base en la captura de esa gestalt en particular. Asimismo, como las formas de la vitalidad son supramodales, es posible pensar que un bailarín pueda capturar la forma de la vitalidad particular de la ejecución musical y sobre ella conlleve su contenido (corporaldanza). En ese caso, danza y ejecución musical estarían basadas en una gestalt similar o única.

Objetivos. Este estudio se propone estudiar las cualidades "sentidas" del estilo de ejecución música y del estilo de danza en performances de tango danza. Para ello se basa en el paradigma experimental de juicios de similitud, utilizado generalmente para el estudio de cualidades holísticas con propiedades emergentes difusas. Particularmente se busca estudiar el aporte relativo que tanto el componente visual como el sonoro de manera independiente realizan al juicio de similitud para el estímulo global, y comparar las similitudes relativas para esos componentes por separado.

Método. Se registró en video a una pareja de bailarines profesionales de tango bailó 12 veces la primera sección del tango Gallo Ciego de A. Bardi a partir de sendas ejecuciones de la pieza a cargo de 12 orquestas típicas diferentes. Con las filmaciones de esas danzas se confeccionaron 66 clips de video con todas las combinaciones posibles (sin contemplar el orden de los miembros del par) de esas 12 ejecuciones formando pares de diferentes ejecuciones. 80 sujetos músicos, bailarines, y no músicos y no bailarines juzgaron la similitud de cada uno de los 66 pares en una escala de 7 puntos. Los sujetos fueron distribuidos aleatoriamente en 3 condiciones: (i) sonido (los sujetos solamente escuchaban la banda sonora de los videos), (ii) imagen (sólo veían la imagen de los videos), (iii) video (sonido e imagen juntas).

Resultados. Los juicios de comparación para las tres condiciones fueron colapsados por

condición y sometidos a un análisis utilizando la técnica del escalamiento multidimensional. Se calculó la dimensionalidad y la configuración del "espacio común" para cada condición. Los datos aun están en su fase de procesamiento, y serán presentados en su totalidad durante la conferencia.

Conclusiones Los resultados son discutidos en términos de las nociones de formas dinámicas de la vitalidad de Stern (2010) y de articulaciones corporales de Leman (2008). En tal sentido, el estilo de ejecución musical podría ser considerado como una ontología orientada a la acción (Leman 2008), de modo que la respuesta del bailarín a las particularidades expresivas de la performance musical resulta intersubjetivamente comunicable. Además se vinculan los resultados con teorías y evidencia recogida acerca de procesos de transmodalidad en la experiencia de las artes temporales (Shifres 2008).

Palabras clave: Tango, Estilo, Ejecución Musical y Danza, Transmodalidad, Escalamiento Multidimensional.

El **Resumen 8** pertenece al ámbito de la psicología de la música. Por lo regular, estas áreas de investigación están en estrecho contacto con las metodologías cuantitativas y con comunidades de investigación científica-experimental. Poseen protocolos muy rigurosos para planificar y presentar investigaciones. Uno de sus esquemas consiste en los siguientes puntos: 1) Fundamentación: por lo regular enuncia el problema que se plantea estudiar pero dentro del contexto de investigaciones precedentes, de sus principios teóricos, hipótesis y autores. 2) Objetivos: el conocimiento que la investigación quiere producir. 3) Metodología: detalles de las tareas de investigación y de las experiencias o experimentos. Entre ellas están las características y tamaño de la muestra, instrumentos de análisis y medición, etc. 4) Resultados: los datos que arrojó la experiencia o experimento. 5) Discusión, implicancias y/o conclusiones: reflexión sobre los resultados; qué hipótesis ha confirmado o falseado la investigación; qué nuevas hipótesis o conclusiones permite realizar; a qué desarrollos teóricos y nuevas investigaciones daría lugar; etc.

Nótese que en el resumen no se incluyen las referencias bibliográficas. Sólo aparecen los envíos pero no la información bibliográfica. Quizá se deba al formato final del libro de

resúmenes que elaboraron los organizadores. Por otro lado, me parece que la redacción de los objetivos es poco clara. La primera frase en realidad enuncia la tarea de investigación. La redundancia gramatical ya lo pone en evidencia: “Este estudio se propone estudiar...”. Analizar, observar, estudiar o experimentar, son actividades de investigación que nos conducen a conocer algo específico de nuestro objeto o problema de estudio. Eso que queremos conocer son precisamente los objetivos. Es mejor redactarlos en términos de “Este estudio se propone distinguir, detectar, enumerar, descubrir, contrastar, falsear, etc.” No distinguir objetivos de tareas de investigación puede conducir a problemas metodológicos de mayor envergadura. Este fallo, sin embargo, es algo que cometemos con mucha frecuencia incluso en investigaciones sumamente profesionales y especializadas. He visto rechazar muchos proyectos por las inconsistencias provocadas por esta confusión.

Sin embargo, este no es el caso del resumen que nos ocupa. La segunda parte del párrafo dedicado a los objetivos está mucho mejor: se quiere detectar y *comparar* la incidencia de dos de los componentes en el objeto estudiado.

Resumen 9

Título: Práticas musicais em comunidades virtuais: etnomusicologia do ciberespaço?

Palabras clave: etnomusicologia do ciberespaço; práticas musicais; comunidades virtuais

Resumen: A teoria da comunicação mediada por computador (CMC), com suas regras e processos de informação social (Walther, 1992), há muito vem sendo utilizada em estudos de sociologia, comunicação social e antropologia. Já em 1995, esta última posicionava-se acerca de uma “antropologia ciborgue”, considerando a ciência e a tecnologia como fenômenos culturais e agentes de produção atuantes em diversos aspectos da vida social, além de sugerir que a máquina passasse a fazer parte do seu objeto de estudo, na condição de criadora e modificadora de cultura (Downey et al., 1995). Conceitos como “tele-outro” e “ciber-outro” têm sido amplamente utilizados pela já instituída área de pesquisa, a ciberantropologia, na elaboração de suas etnografias (Mayans i Planells, 2002). Em 2003, o etnomusicólogo René Lysloff publica artigos como “Musical Life in Softcity: An Internet Ethnography” e “Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography”, onde aborda a vida musical de uma comunidade virtual formada por compositores e aficionados de música eletrônica e suas práticas musicais na *mod scene*. Lysloff chama a atenção para as especificidades de uma etnografia on-line, baseada numa comunidade que não se restringe, em seus relacionamentos virtuais, às mensagens das listas de discussão e das salas de bate-papo. Os participantes

lançam mão de várias tecnologias na produção, compartilhamento e disseminação de seus *mods*. Essas tecnologias, segundo o autor, incrementam sobremaneira as relações virtuais, criando “experiências hiper-reais que são, às vezes, indistinguíveis do real, ou impossíveis de se encontrar em contextos do mundo real”.

O presente trabalho discute aspectos das práticas musicais desenvolvidas em comunidades virtuais que se estabeleceram a partir de 2005, seguindo o boom da *Web 2.0*. Parte de conceitos preestabelecidos de “práticas musicais” (Chada, 2007) e “comunidades virtuais” (Rheingold, 2000). Depois da fundamentação teórica sucintamente exposta acima, redes como *eMule*, *Youtube*, *Myspace*, *Second Life*, *Overmundo* e *Orkut* são investigadas para observação das referidas práticas, onde se procura refletir, introdutoriamente, sobre questões como: música e entretenimento, convergências de mídias, hiper-interação, recombinação e reutilização de material audiovisual e a conseqüente reformulação do conceito de propriedade intelectual. Tenta-se responder à seguinte pergunta: já se pode falar em “etnomusicologia do ciberespaço” como área de pesquisa?

Referências:

- Chada, S. 2007. “A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos.” *In Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, 137-144. Salvador, EDUFBA.
- Downey, G. L., J. Dumit, et al. 1995. “Cyborg Anthropology.” *Cultural Anthropology* 10(2): 264-269.
- Lysloff, R. T. A. 2003. “Musical Community on the Internet: An On-line Ethnography.” *Cultural Anthropology* 18(2): 233-263.
- Mayans i Planells, J. 2002. “Nuevas Tecnologías, Viejas Etnografías. Objeto y método de la antropología del ciberespacio.” *Revista Quaderns de l’ICA* 17-18: 79-97.
- O’Reilly, T. 2005. “What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software.” Disponível em <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> (Acesso: 15 de julho de 2007).
- Rheingold, H. 2000. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge: MIT Press.
- Walther, J. B. 1992. “Interpersonal Effects in Computer-Mediated Interaction: A Relational Perspective.” *Communication Research* 19(1): 52-90.

Este **Resumen 9** aborda una problemática musical sumamente interesante. Una parte importante de las referencias bibliográficas son mencionadas en el cuerpo de texto. Ello en conjunto con la mención a autores, conceptos y casos y palabras clave, brindan un buen corpus de marcas de control. Una observación: quizá la palabra clave “prácticas musicales” se vería mejor como “prácticas musicales en espacios virtuales”.

El contenido y los objetivos de la presentación, sin embargo, no están bien delineados. Por un lado aparece el estudio antropológico de las comunidades y prácticas en espacios virtuales. Se mencionan estudios, problemáticas y autores y se anuncia que la pregunta fundamental del trabajo es ¿existe una etnomusicología del ciberespacio? Según esta línea argumental, parece que se trata de un trabajo de discusión metodológica que pretende dibujar el perfil de una práctica académica, de un área de investigación. Por otro lado se mencionan algunos de los contenidos de esos estudios y se anuncia que la presentación hablará de cómo son las prácticas musicales en varias comunidades virtuales; cómo se relacionan los sujetos que participan en ellas y la descripción de sus intercambios musicales. Desde esta línea argumental el objeto de estudio no es una metodología ni un área de investigación musical, sino el resultado de ese tipo de investigaciones.

En mi opinión existen dos objetivos entrelazados que no están debidamente jerarquizados ni delimitados claramente. Eso puede acarrear problemas al desarrollar los contenidos de la presentación: dos temas diferentes luchando por la primacía en una investigación. Lo mejor es que se separen ambos objetivos y uno se subordine a otro.

Resumen 10

Propuesta para el Panel: Música, política, poder y desafío

Título: “Música Popular y Resistencia Cultural en Argentina: una nueva discusión sobre los significados de la categoría de resistencia”

Palabras claves: Música popular-resistencia-sociología de la cultura

Resumen: Este trabajo propone retomar el debate iniciado en la Conferencia “Popular Musics of the Hispanic and Lusophone Worlds”, realizada en Newcastle en 2006. Allí analizamos las relaciones entre dos géneros de la música popular argentina, de gran impacto entre los jóvenes de las clases populares, y los significados culturales que podían trabajarse tanto desde el punto de vista de los textos (entendiendo textos en un sentido amplio que abarca lo musical, las letras y la puesta en escena) como desde los sentidos atribuidos por sus consumidores y practicantes. En un contexto de aguda crisis económica, social y cultural, los géneros populares del rock y la cumbia aparecían investidos de significados que remitían a

una, ampliamente entendida, *resistencia cultural*, que a veces se contaminaba con lo político; pero a la vez, en tanto remiten a universos culturales distantes entre sí, ambos géneros aparecían enfrentados y en conflicto, constituyendo mutuas alteridades.

Este trabajo retoma este fenómeno un año después, profundizando las hipótesis iniciales, permitiendo así la problematización de la categoría de resistencia en sí misma (y sus cruces y distinciones con las categorías correlativas de desvío, transgresión y herejía), y discutiendo sus relaciones con el campo de lo político, introduciendo en ese sentido una necesaria ampliación de la noción de politización. Los materiales utilizados son tanto el análisis musical y textual como información etnográfica, en el contexto de una investigación extendida sobre las culturas populares urbanas en la Argentina.

Bibliografía de referencia:

- Best, Beverly. 1999. "Over-the-counter-culture: Rethorizing Resistance in popular Culture". En *The Subcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*, ed. Steve Redhead. Manchester-Oxford: Blackwell.
- Cragolini; Alejandra. 2001. "‘El Ro nos dio tanta vida y se nos fue’. Una aproximación a un cantante cuartetero a través de la mirada de sus fans". *Revista Argentina de Musicología* 2: 79-94.
- Cragolini, A. 2004. "Violencia social, adolescencia, significativo sonoro y subjetividad: el caso de la cumbia villera en Buenos Aires". Ampliación crítica de "Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales". Ponencia presentada en el V Congreso de la IASPM-AL, América Latina, Río de Janeiro.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge: Harvard University Press.
- Hall, Stuart et al. 1996. *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres: Routledge.
- Hebdige, Dick. 2004 (1979). *Subcultura. El significado del estilo*. Buenos Aires: Paidós.
- Míguez, Daniel. 2006. "Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires". En *Entre cumbias, santos y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, eds. Daniel Míguez y Pablo Semán. Buenos Aires: Biblos.
- Pujol, Sergio. 1999. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires, Emecé.
- Salerno, Daniel. 2006. "Gambeteando gente: Cuerpo e Identidad en los conciertos de rock". Ponencia presentada en el VII Congreso Argentino de Antropología Social "Globalidad y diversidad: Tensiones Contemporáneas", Universidad Nacional de Salta, Salta, 19-22 de septiembre, 2006.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo. 1999. "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal". En *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, comp. Daniel Filmus. Buenos Aires: FLACSO.
- Semán, Pablo. 2005. "Vida, Apogeo y Tormentos del Rock Chabón". *Pensamiento de los Confines* 17: 177-189.
- Silba, Malvina. 2006. "De villeros a románticos. Transformaciones y continuidades de la cumbia". Ponencia en el Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 20-22 de noviembre, 2006.
- Swampa, Maristella. 2005. "La transformación y territorialización de los sectores populares". En *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Vila, Pablo. 1985. "Crónicas de la resistencia juvenil". En *Los nuevos movimientos sociales*, ed. Elizabeth Jelin. Buenos Aires: CEAL.
- Vila, Pablo. 1995. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en TRANS.

Esta propuesta (**Resumen 10**) es para un panel de discusión que ha estado trabajando desde congresos anteriores. La temática planteada es de sumo interés y actualidad. Así mismo, es muy interesante la discusión sobre conceptos como resistencia cultural, desvío, transgresión, herejía y politización. Aún así, existen dos aspectos que minan la efectividad de este resumen: 1) las referencias bibliográficas aparecen sueltas sin vínculo alguno con el cuerpo de texto lo que nos deja sin saber precisamente en qué se relaciona con los temas planteados. Esto limita la eficacia de las *marcas de control*. 2) Si bien el resumen nos informa que esta discusión es continuación de un panel anterior, no menciona ninguna de las conclusiones alcanzadas en la última sesión del panel. Por muy parciales o contingentes que sean, mencionar algunos de los puntos de acuerdo o simplemente los aspectos en los que se focalizó el debate, como por ejemplo, la necesidad de discutir los conceptos sobre los que se profundizará en esta oportunidad, dotaría de mayor poder persuasivo a la propuesta y haría más evidente la operatividad y productividad del panel.

Resumen 11

Título: Música “nuestra” y música “de los otros”. La realidad multicultural extremeña en la nueva asignatura de la E.S.O. “La música en Extremadura”.

Resumen: A finales del pasado mes de mayo (24/05/2007), la Consejería de Educación de la Junta de Extremadura saca una Orden en el D.O.E. (Diario Oficial de Extremadura) en la que propone ofrecer, para el tercer y cuarto curso de la E.S.O. (Educación Secundaria Obligatoria), materias optativas que profundicen en aspectos musicales o artísticos relacionados con esta Comunidad Autónoma.

Inmediatamente, profesores y asociaciones de profesores de música han comenzado a elaborar el currículo de una asignatura, de título “La música en Extremadura”, que permita abordar el objetivo de profundización al que hace referencia la Orden.

En este contexto, la comunicación pretende plantear de qué manera se está abordando el tema de las nuevas formas de “hacer”, “fusionar”, “entrecruzar”, “reinventar” y “mestizar” músicas, que se están llevando a cabo actualmente en Extremadura, como respuesta a una nueva forma de vida de contacto permanente entre culturas, a la hora de su inclusión en el currículo de esta nueva asignatura. Para ello contamos, por un lado, con la realidad extremeña marcada, como en otras comunidades del estado español, por la presencia de la inmigración ligada, fundamentalmente, al trabajo en el campo y, por otra, por el acceso a los programas que se están elaborando desde los diferentes centros de Educación Secundaria de Cáceres y Badajoz. Las propuestas, a las que hemos tenido acceso, están incluyendo en los currículos de la asignatura “La música en Extremadura”, bloque temáticos sobre música extremeña de tradición oral, música histórica y tecnologías de la información y la comunicación aplicadas a la música. Asimismo, es recurrente el interés por un bloque que trabaje la situación actual de la música en Extremadura, situación que no puede pasar por alto la realidad musical existente en esta comunidad, en la que las nuevas formas de hacer música en un contexto multicultural tienen un importante peso.

El **Resumen 11** aborda una problemática contingente de mucho interés para ser reflexionada por los especialistas. Sin embargo, está redactada de manera demasiado descriptiva. Sería conveniente plantear explícitamente problemas y preguntas que esta coyuntura educacional puso en evidencia. Así mismo, la carencia de bibliografía acentúa la ausencia de *marcas de control*.

Resumen 12

Título: El fenómeno del videojockey como performance audiovisual.

Palabras clave: videojockey, lenguaje audiovisual, videocreación.

Resumen: El fenómeno del videojockey o VJ consiste en la actividad de proyectar o disparar visuales o vídeos a tiempo real y modificarlos con un programa informático o software específico, normalmente sobre la performance musical de un discjockey. El vocablo videojockey posee una vertiente únicamente visual y otra que combina el pinchar música con la proyección sincrónica de una banda de imágenes, lo que describen los términos videoDJ (o VDJ) y audiovideodiscjockey (o AVJ), mucho menos extendido aún.

Los videojockeys son unos nuevos artistas de la imagen secuencial en movimiento, sucesores, que no copias, de sus compañeros de pista, los DJs, con los que mantienen una relación no siempre igualitaria. Este flamante fenómeno de la interrelación musicovisual llegó a la cultura popular de la mano de la música electrónica, aunque hoy puede detectarse en otros muchos géneros musicales.

Esta manifestación tiene antecedentes en toda la historia de las bellas artes y los medios de comunicación, las practicas del videoarte o vídeo de creación, el cine de vanguardia y la televisión de guerrilla, el net art... Sin embargo, posee un precedente original: la *Factory* de Andy Warhol, donde había personajes que sincronizaban imágenes proyectadas como fondo a las bandas que tocaban allí.

Los aspectos que se pretenden analizar son los siguientes:

- Aspecto performativo de la práctica del Vjing.
- Producción y lógica de las sesiones.
- VJ como nuevo artista: la actividad en el mundo del arte.
- El Vj como autor audiovisual: una autoría basada en la selección.
- La actividad del Vj como medio para generar y construir conciencia crítica.

-Historia (breve) de los VJs: Lucky People Center, Coldcat, movimiento VjSpain.

La metodología utilizada se ha basado en entrevistas en profundidad a videojockeys en activo, puesta en interacción con una exhaustiva revisión de la escasa bibliografía al respecto.

Bibliografía

Bidner, Stefan, Fuerstein, Thomas (eds.). 2004. *Sample Minds: Materials on Sampling Culture*. Nueva York: Artpublishers.

Manovich, Lev. 2003. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.

PRIETO, Darío. 2003. "Imágenes de recorta y pega: Música de colores" *La Luna del Siglo XX* 230 <http://www.el-mundo.es/laluna/2003/230/1057766238.html> [Consulta: 9 de octubre de 2009]

Rosenick, V. 2005. "Art Now. Arte y artistas a principios del Nuevo milenio". Köln: Taschen.

Spinrad, P. 2005. *The Vj Boock, inspirations and practical advine for live visuals performance*. Los Angeles: Feral House Book.

Este **Resumen 12** aborda una temática muy interesante. Sería mucho más efectivo si se añaden algunas preguntas o problemas de investigación, si se vincula la bibliografía con el cuerpo de texto y se menciona exactamente el lugar donde se ha realizado el trabajo de campo pues puede ser que las rutinas y significados de las prácticas de Vjs no sean iguales en todos lados. Tal y como está es demasiado descriptivo. Si la comunidad a la que va destinada esta propuesta no está familiarizada con esta práctica, la comunicación puede resultarle altamente informativa. En un contexto de especialistas puede que carezca de *marcas de adecuación*.

Resumen 13

Título: El rol de los BBC World Music Award en la escena de la *World Music*

Palabras clave: *World music*, globalización, escena musical

Resumen: Desde su creación en el año 2002 los BBC World Music Award, fruto de una iniciativa Ian Anderson, Simon Broughton, Mark Ellingham, se han convertido en un referente del mercado internacional de la *World Music*. Los músicos galardonados con este premio han visto como su difusión y su promoción en el mercado occidental e internacional aumentaba de forma considerable, en cierta manera, estar nominado a estos galardones representa una gran

plataforma de lanzamiento para los músicos que quieren desembarcar en el mercado occidental, por ejemplo Samira Said, y un reconocimiento para músicos ya consolidados, por ejemplo Khaled. Obtener este galardón representa entrar con un aval de calidad en el circuito de la *World Music*.

Estos premios responden a la ideología de la etiqueta de la *World Music* al querer mostrar la diversidad musical del mundo, aunque, solamente nominan aquellos músicos que combinan sus respectivas tradiciones musicales con diferentes elementos de la música popular occidental. En realidad, solamente se nominan aquellos músicos que tienen una capacidad '*transregional*' que les permite competir en el mercado internacional. Todos los músicos galardonados están asociados al mismo tiempo tanto a la retórica de la hibridación musical, del mestizaje, de la fusión como al discurso de la supuesta 'autenticidad', así como al de la novedad. Como por ejemplo Ojos de Brujo, Manu Chao, Khaled, Mercan Dede, Souad Massi, Gotan Project etc. Muchos de ellos son considerados un escaparate de la música de su país de origen, pero, a la vez que, son admirados por su capacidad de combinar su 'tradición musical' con la música popular anglosajona u occidental. La búsqueda del producto local de 'raíz' y la del producto 'global' constituye la base de estos galardones, como nos muestran las diferentes categorías, que van desde la entidad geográfica como por ejemplo *África* o *Europe* hasta la escena global con *Club Global* o *Culture Crossing*.

Estos músicos son un reflejo de los tiempos actuales, en dónde los flujos culturales son multidireccionales y el papel de los medios masivos de comunicación es cada vez más importante, dando lugar a contactos e intercambios musicales en un número cada vez mayor. Intercambios que tienen como resultado productos musicales con una demanda que va en aumento -traspasando los sectores marginales de la sociedad, por ejemplo comunidades de emigrantes, y las fronteras-, reclamando un lugar en el mercado internacional a través de su propia etiqueta comercial, la de *World Music*.

En esta comunicación, mostraré como los *BBC World Music Award*, incide en la escena de la *world music* al potenciar aquellos músicos que conforman la vanguardia de la misma al copar las portadas de las publicaciones especializadas, al ser de los más vendidos y por ser los primeros de cartel de los festivales, gracias al hecho de que estos galardones no sólo los otorga la BBC, si no que lo hace conjuntamente con Songlines, fRoots, Rough Guides, WOMEX y Serious Internacional Music Producers.

Bibliografía

- Barañano, A.; Martí, J.; Abril, G.; Cruces, F. y Carvalho, J. J. de. 2004. "World Music ¿el folklore de la globalización?". En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE, eds. Josep Martí y Sílvia Martínez. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Bohman, Philip V. 2002. *World Music: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Erlmann, Veit. 1993. "The politics and aesthetics of Transnational Musics". *The World of Music* 35 (2).
- García Canclini, Néstor. 2000. *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós
- Giannattasio, Francesco. 2000. "L'esthétique e(s)t le marché: quelques réflexions sur le comerce de la world music". *TRANS* 5 (<http://www.sibetrans.com/trans/trans5/giannattasio.htm>) [Consulta: 3 de junio de 2010]
- Guibault, Jocelyne. 1996. *Beyond the "World Music" Label an Etnography of transnational music practices*. Conferencia presentada en *Konferenz Groundig Music*, Mayo 1996. Versión en línea: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/guilbau.htm> [Consulta: 25 de enero de 2004].
- Taylor, T.: *Global Pop: World Music, World Markets*. Routledge: London and New York. 1997
- Watosn Mary R.; Anand, N. 2006. "Award ceremony as an arbiter of commerce and canon in the popular music industry". *Popular Music* Volume 25/1.

En el **Resumen 13** es perceptible un desbalance entre sus dos partes. La primera se ocupa de los antecedentes y la segunda de la declaración del propósito de la presentación. No obstante es bastante eficaz. Es deseable que algunas de las referencias fueran mencionadas en el cuerpo de texto.

Resumen 14

Título: ¿La nueva guardia nueva? Entre Buenos Aires y Barcelona

Palabras clave: Tango. Mestizaje, *Otros Aires*.

Resumen: Desde sus orígenes el tango tiene una historia de mestizaje, fusión y transculturación. Lo mismo ocurre con la mayoría de las formas de música popular en América Latina ya que éstas se desarrollaron a partir del contacto y muchas veces conflicto de diversas culturas europeas con las culturas precolombinas del continente americano y las culturas africanas introducidas al Nuevo Mundo a través del tráfico de esclavos.

En las últimas décadas el mundo está de nuevo experimentando unos movimientos migratorios hacia las grandes urbes y muchos de los países de la comunidad europea son receptores por primera vez de gran número de inmigrantes llegados de todas partes del mundo. En esta ponencia voy a explorar el famoso fenómeno del 'mestizaje' musical que tiene lugar en estos momentos en Barcelona, donde se concentra gran número de músicos jóvenes llegados de todas partes del mundo animados por el éxito de este fenómeno. La mayoría de ellos pertenecen a una generación que crecieron escuchando rock pero que además poseen un legado musical de raíces africanas, latinas o árabes. Sienten pasión por la música y al encontrarse con músicos de otros países deciden crear una música diferente, fusionando géneros musicales, utilizando la tecnología moderna y cantando en diversas lenguas.

En concreto voy a analizar el trabajo de un grupo compuesto por músicos argentinos y catalanes llamado *Otros Aires*, que inspirados por los precursores del tango electrónico *Gotan Project*, afincados en París, crean música de tango utilizando secuencias audio-visuales de los clásicos intérpretes de *tango-canción*. *Otros Aires* es un proyecto musical, audio-visual que se define como "un proyecto electrónico-arqueológico creado en los puertos de Barcelona y Buenos Aires y que mixtura las primeras grabaciones de tangos y milonga de principios del siglo pasado con letras, melodías y secuencias electrónicas de este nuevo siglo" (*Otros Aires*, 2004).

Mi comunicación va a estar orientada desde el punto de vista social y de estudios culturales, basándome en estudios realizados en la teoría de la música popular, explorando conceptos tales como identidad, nostalgia e intercambio de experiencias musicales en procesos migratorios. Para ello es mi propósito hacer primero una breve introducción a la trayectoria del tango y luego un análisis del trabajo presentado por este grupo tanto en conciertos en vivo como en la grabación de sus dos discos *Otros Aires* y *Otros Aires dos* y voy a complementar este análisis con el de las propias percepciones de los integrantes del grupo a través de una entrevista con ellos.

Finalmente haré una evaluación del punto hasta el cual se puede argumentar que *Otros Aires* ha logrado dar al género tango una dimensión auténticamente innovadora y una forma experimental de interpretarlo para una nueva generación sin perder las raíces fundamentales del género en su forma original y si esta innovación es el resultado de un movimiento migratorio, de integración o simplemente de un intercambio cultural.

Bibliografía:

- Baumann, M.P. (ed.) 1999. *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*. Berlin: Wilhelmshaven.
- Bronner, S. E. y Kelliner, D. M. (eds.). 1989. *Critical Theory and Society. A Reader*. New York, London: Routledge.
- Carretero A. M. 1999. *Tango. Testigo Social*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Collier S., Cooper A., Azzi S. and Martin R. 1995. *Tango*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Ferrer H. 1999. *El Tango, su historia y evolución*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Longhurst B. 1995. *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity Press.
- Negus K. 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press and Blackwell Publishers Ltd.
- Savigliano, M. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Oxford: Westview Press.
- Whiteley, S., Bennett, A. y Hawkins, S. (eds.). 2004. *Music, Space and Place*. Hants: Ashgate Publishing Limited.

En este **Resumen 14** hay un buen balance entre antecedentes o introducción al problema y la especificación clara de lo que se pretende hacer o aportar. Si bien anunciar que se va a analizar el trabajo de la banda es vago y poco definido, especificar los conceptos en los cuales girará este análisis y anunciar la tesis conclusiva que se argumentará y de la cual se nos intentará convencer, pone las cosas en claro y direcciona todo el discurso hacia un objetivo preciso y contundente. Pese a que sería mucho mejor relacionar algunos de los conceptos y términos mencionados con la bibliografía enumerada, el resumen realiza muy eficazmente su trabajo y se hace difícilmente rechazable.

5. Planificación y producción de la comunicación o ponencia

A continuación veremos algunos consejos prácticos para elaborar la presentación final.

5.1. Estructurar la presentación

En un congreso o reunión académica suele haber muy poco tiempo para cada presentación. Por ello no es conveniente pretender resumir trabajos amplios como tesis o grandes proyectos de investigación en curso. Es mucho mejor detenerse en algunos de los puntos más relevantes. Sólo hay tiempo para desarrollar uno o dos argumentos importantes. Una vez que se ha decidido sobre qué aspectos concretos se va a hablar, hay que definir muy bien los objetivos de la presentación: cuál va ser el tema, los argumentos o el conocimiento que se va a comunicar. Hay que tener muy claro qué se va a intentar demostrar, proponer, descubrir o discutir. En caso que haya más de un objetivo es conveniente jerarquizarlos y distinguir entre el objetivo principal y los secundarios. Más de tres objetivos son imposibles de gestionar en los 20 minutos que suele tener una presentación individual.

La planificación de la presentación debe seguir una estructura clara la cual ha de ser evidente también para el auditorio. Los viejos oradores romanos decían que hasta los discursos más pesados y aburridos se hacen más llevaderos si se anuncian sus partes al principio. Por ello no hay que dudar en comenzar nuestra exposición especificando su estructura. La organización de una presentación varía según el tema, la cantidad de ejemplos a analizar o dónde se pone el énfasis: en los casos, en las preguntas de

investigación, en los ejemplos de audio o video, en el desarrollo teórico, etc. Entre algunos modelos de organización podemos señalar los siguientes:

Modelo 1. Resolución de un problema de investigación

Este modelo organizativo es muy útil para presentar las conclusiones de un trabajo ya terminado. El énfasis recae en las hipótesis, tesis o aportaciones que hemos realizado en el estudio de una pregunta o problema de investigación. El modelo puede tener las siguientes partes (el orden puede variar):

1. *Introducción*: presentación del problema en términos generales. Por ejemplo, la música en las bandas juveniles.
2. *Presentación de casos concretos o ejemplos*. Por ejemplo, la música entre las bandas latinas en Barcelona. Este apartado debe incluir la descripción del tipo de música que escuchan, géneros, bandas, situaciones de consumo musical y demás información etnográfica.
3. *Preguntas de investigación principales*. Por ejemplo: cómo se relaciona la música que escuchan con la formación del sentido de grupo y la lealtad al mismo; funciones de la música en sus rituales, lugar de la fiesta en sus actividades, relación de la música que escuchan con la violencia.
4. *Marco teórico o discusión teórica*. Por ejemplo: presentación de modelos teóricos sobre música e identidad, música y violencia, estudios de casos similares previos sean idénticos o similares, etc. Incluye la posible discusión y readecuación de algunos de los planteamientos teóricos y propuestas de unos nuevos.
5. *Análisis del caso*. Por ejemplo, aplicación de los modelos teóricos al caso elegido.
6. *Conclusiones*: las hipótesis o argumentos principales resultado del análisis del caso.

Modelo 2. Modelización y articulación de un problema de investigación

Este modelo es habitual cuando se presentan investigaciones en curso. Todavía no se tienen resultados firmes pero la investigación bibliográfica, la etnografía o las investigaciones previas, permiten ya esbozar un camino de producción de conocimiento seguro. El énfasis en este tipo de presentaciones recae en los resultados parciales, la metodología y el modo en que se están construyendo preguntas de investigación y cómo se modela el objeto de estudio. Nótese bien: no se trata de introducir un nuevo problema

de investigación (ver el modelo 4), sino de descubrir qué preguntas y tareas de investigación surgen al insertarlo dentro de algún discurso teórico. Algunas de sus partes pueden ser:

1. *Introducción breve: presentación directa del problema.* Por ejemplo, el videoclip en la música antigua.
2. *Presentación de casos.* Por ejemplo, enumeración de algunos videoclips y proyección de algunos fragmentos.
3. *Problematización sobre los casos presentados como planteamiento de preguntas de investigación.* Por ejemplo, agrupación de algunos videos por su elaboración visual; desde aquellos que son un mero registro de un concierto, a aquellos que construyen todo un relato visual sobre la música que se relaciona de manera desigual con ella, pasando por los que tienen un proceso de edición y montaje elaborado, los que dramatizan la performance, los que poseen un trabajo de cámaras muy sofisticado, etc.
4. *Discusión teórica: modelos teóricos que pueden ser aplicados o reflexión sobre problemas que entraña el problema de estudio.* Por ejemplo, modelos de análisis del audiovisual especialmente el videoclip, historia de la mediatización audiovisual de la música, teorías de la performance mediatizada, teorías de los *performance studies*, etc.
5. *Presentación de argumentos o hipótesis principales.* Por ejemplo, es posible que el videoclip musical de la música antigua esté transformando sus modos de difusión haciéndola entrar en otros imaginarios. Puede colaborar a reconstruir el concepto de concierto o performance, extendiendo la estetización del mismo y expandiendo las posibilidades de percepción del espectador hacia aspectos físicos del gesto musical, encuadres estéticos de la performance, o traducciones e interacciones visuales que expresan los imaginarios transmitidos por la música o de sus seguidores. ¿Cuál es su estatuto en tanto performance mediatizada?, ¿En qué se distingue del videoclip de música popular? ¿Es un fenómeno aislado o se puede convertir en una práctica habitual? ¿Qué metodologías analíticas pueden ser útiles para su estudio?
6. *Cierre.* Por lo regular no se dan conclusiones sino los pasos metodológicos que hay que dar para comprobar las hipótesis o responder las preguntas.

Modelo 3. Propuesta teórica

Este modelo es útil para realizar una propuesta de reformulación de una teoría o bien introducir una teoría nueva. El interés recae en los principios, conceptos, y otras herramientas de análisis de la teoría propuesta y en el modo en que se reformulan las teorías anteriores. Su posible organización:

1. *Introducción.* Presentación del fenómeno estudiado. Por ejemplo, música e identidad.
2. *Exposición de principales teorías empleadas en el estudio del fenómeno.* Por ejemplo, teoría subcultural, teoría de la interpelación, teoría de las narrativas, teorías performativas, etc.
3. *Discusión de ventajas y límites de cada teoría.*
4. *Proposición de un nuevo desarrollo teórico.*
5. *Aplicación breve o propuesta de aplicación a futuro.*

Modelo 4. Presentación de nuevo problema de investigación

Este modelo se refiere a la presentación en una comunidad determinada de un problema de investigación no atendido por ella anteriormente. Su interés recae en la novedad del caso, la importancia del mismo, los desafíos metodológicos que presenta, etc. Este tipo de presentación sólo tiene pertinencia cuando el problema abordado no se ha estudiado dentro de la comunidad en la que se presenta. En caso contrario, será un trabajo meramente descriptivo sin mayor interés. Una posible organización sería la siguiente:

1. *Introducción descriptiva del caso.* Por ejemplo, el fenómeno de los Vjs. Descripción de su trabajo, etc.
2. *Construcción de preguntas de investigación.* Por ejemplo, cuál es la tecnología con la que cuentan y los principales recursos técnicos que emplean en sus presentaciones. Cómo gestionan la fiesta y el tipo de experiencias artísticas con las que se relacionan.
3. *Trabajos y teorías con los cuales se relaciona.* Por ejemplo, libros y teorías sobre Djs, videoclip, etc.
4. *Agenda de trabajo de investigación.*

5.2. Contenido

Antes y durante el trabajo de elaboración de la presentación es muy importante tener claro cuál es el conocimiento o información principal que vamos a aportar. Qué conocimiento va adquirir el auditorio con nuestra comunicación. No hay nada más desmoralizante que constatar que una gran cantidad de presentaciones en congresos no son capaces de ir más allá de simples descripciones. ¿De qué sirve la investigación que no aporta nada más de lo que cualquiera de nosotros podría percibir directamente? Es indispensable intentar formular y resolver problemas de investigación más profundos. Si se trata de un trabajo incipiente o de la revisión de investigaciones anteriores, el aporte pueden ser nuevas, originales, y/o incisivas preguntas de investigación. Un par de buenas preguntas de investigación valen más que cualquier descripción. Una comunicación crítica con los métodos seguidos por otros colegas en investigaciones anteriores puede aportar mucho, pero si no es capaz de ofrecer alternativas claras de trabajo, atractivas y bien fundamentadas, si sólo se queda en la crítica, será bastante estéril además de antipática.

5.3. Argumentación

Todas las afirmaciones que hacemos sobre el tema que estudiamos deberían apoyarse en informaciones contrastadas o contrastables o datos reconocidos como válidos por la comunidad de investigación. Inevitable es recurrir a la palabra autorizada de otros investigadores reconocidos. Sin embargo, una parte importante de la credibilidad de nuestras afirmaciones descansa sobre la claridad y calidad de la argumentación. Es importante ser conscientes de cuando procedemos por medios inductivos (de varios casos presentados extraemos una regularidad, norma o principio); deductivos (a partir de una regla o principio somos capaces de inferir los resultados y consecuencias en un caso específico); o por medio de interpretaciones, argumentaciones por analogía u otro tipo de procedimiento metafórico.

Una presentación que sólo aporta datos probablemente se detendrá demasiado en lo descriptivo. Cualquier dato es relevante sólo en virtud de interpretaciones e inferencias previas sobre las cuales descansa su pertinencia e importancia. Muchas veces, las deficiencias de nuestras exposiciones provienen no de la veracidad de los datos recogidos ni de la solvencia de las teorías aplicadas, sino de una deficiente calidad argumentativa en

nuestro discurso. El cuidado extremo en la articulación argumentativa de nuestro trabajo nos permitirá producir conocimiento nuevo y valioso a partir de las observaciones, descripciones y lecturas. Y ese es precisamente nuestro trabajo.¹⁷

5.4. Ejemplos

No es concebible realizar exposiciones académicas sobre música sin soporte audiovisual. No en nuestros días. Ilustrar con soportes multimedia no sólo las músicas y actividades musicales que estudiamos sino también los conceptos y modelaciones teóricas que aplicamos, es indispensable para una mayor eficacia de nuestro discurso. Es muy recomendable elaborar gráficos o tablas cuando sea necesario: ayudan mucho a la comprensión del auditorio sobre todo cuando se manejan muchas fechas, datos, cifras o cuando los modelos teóricos que proponemos son muy complejos. Ofrecer algún ejemplo de audio o video de la música que estamos estudiando, aunque sea en fragmentos muy pequeños o aislados, es de gran utilidad para nuestra exposición y para la comprensión del auditorio.

Es muy problemático gestionar durante una exposición varios CD's, DVD's, u otro soporte que contenga gran cantidad de información. Buscar el punto exacto que queremos reproducir de un archivo u otro soporte, demora mucho tiempo y siempre estamos expuestos a accidentes imprevisibles. Por ello es muy recomendable editar previamente los ejemplos de audio o video que emplearemos. Extraer sólo las partes que nos interesa reproducir ahorrará tiempo y dotará de mayor dinamismo a nuestra presentación. Para estas tareas existen programas de edición de audio y video muy sencillos e intuitivos. Además de permitirnos recortar de manera elegante los fragmentos que queremos reproducir, estos programas permiten agregar señales, texto u otro elemento que puede ayudar a puntualizar el aspecto que queremos resaltar, pueden colaborar con nuestras explicaciones y aportar gran cantidad de información compacta con un ahorro de tiempo considerable.

¹⁷ Sobre la argumentación son útiles libros como (Díaz 2002; Matteucci 2008; Reñón 2003; Weston 2005).

Existen una gran cantidad de programas gratuitos que nos ofrecen muchas posibilidades. En la edición de audio se usa mucho el *Audacity* que es muy fácil de usar, sumamente intuitivo y además, es gratuito.¹⁸ Para editar video el programa que viene por defecto en el sistema operativo Windows, *Windows Movie Maker*, es bastante útil. Hay otros programas capaces de leer más formatos como el *VideoPad Video Editor* que tiene varias versiones, incluyendo una de licencia gratuita suficiente para hacer muchos tipos de edición con fines académicos.¹⁹

Es recomendable emplear formatos de archivo multimedia comunes como wav, mp3, mpeg, avi, etc. Así corremos menos riesgo de propiciar incompatibilidades entre nuestro material y el equipo disponible. Sin embargo, existen programas gratuitos como VCL o GOM Player que reproducen casi todo. Además, de varios de estos programas existen versiones portátiles que pueden activarse desde nuestra memoria USB o disco duro portátil y no necesitan estar instalados previamente en la computadora que nos ofrece la organización del congreso.²⁰

5.5. El soporte textual-visual: las diapositivas y los programas para presentaciones

Se ha afirmado que el uso de programas para presentaciones como el popular *Microsoft PowerPoint* reduce nuestra capacidad intelectual.²¹ Algunas de estas críticas han venido de generales del ejército estadounidense. Pese a que dudar del juicio de estos personajes sea sano, no deberíamos menospreciar las dificultades, posibilidades y limitaciones que impone el uso de estos recursos. Este tipo de programas son muy útiles para gestionar la exposición de fechas, nombres, imágenes y otra información cuya comunicación y comprensión es más eficiente por medios visuales.

El mejor uso de estos soportes se da cuando tenemos la capacidad de interactuar discursivamente con ellos. Si nos limitamos a repetir el texto que aparece en las diapositivas, o si es notorio que la evolución de nuestra performance se ve encorsetada

¹⁸ Disponible en <http://audacity.sourceforge.net/?lang=es>.

¹⁹ Disponible en <http://www.nchsoftware.com/videopad/index.html>.

²⁰ Ver <http://portableapps.com/>.

²¹ Véase el sugerente título del libro Franck Frommer (2010), *La pensée PowerPoint : enquête sur ce logiciel qui rend stupide*.

por la estructura de las mismas, es evidente que algo no funciona bien (retomaremos este punto más adelante). Lo mejor es que los argumentos, ideas, conclusiones e información que vamos a exponer, se decidan, trabajen, y definan antes de la elaboración de las diapositivas y que éstas se adapten a las primeras y no al revés.

Una vez que hemos decidido usar un programa de presentaciones, lo mejor es que la información textual contenida en las diapositivas se limite a:

- Rótulos breves que indiquen el título de la sección o parte de la exposición en la que se encuentra el orador.
- Nombres y fechas.
- Tesis principales que defendemos redactados de manera sintética.
- Referencias bibliográficas y nombres de los autores a los que nos estamos refiriendo.
- Preguntas de investigación o entradas, palabras clave, conceptos y términos difíciles o importantes.

En general es recomendable:

- Evitar redactar párrafos de más de dos líneas.
- Usar letra grande. Menos de 24 pts. es incomodo para la lectura.
- Evitar poner demasiada información en una sola diapositiva. Más de cuatro puntos ya es molesto.
- Usar los diferentes niveles jerárquicos del texto...
 - Para distinguir temas...
 - De subtemas
- Evitar colores, fondos, temas o tipos de letra excéntricos y sobrecargados de información.
- Incluir una diapositiva que muestre en un máximo de 6 puntos el “índice” de contenidos de la presentación. Su exposición no debe llegar a 30 segundos.
- Si se insertan los clips de audio o video es bueno tomar precauciones por si fallan los enlaces. Es mejor preparar una carpeta cercana con los archivos numerados en el orden que deberán aparecer.
- Recordar evitar leer textualmente el contenido de las diapositivas. Hay que interactuar con él. Son sólo rótulos que anuncian el tema del que estamos hablando, o bien que subrayan algunos conceptos de nuestro discurso.

- Algunos especialistas recomiendan incluir de vez en vez diapositivas en blanco o con poca información, sobre todo después de aquellas con mucho contenido, para no saturar la atención del auditorio.
- Utilizar contrastes de color o tipo de letra en las palabras que deseamos resaltar.
- Hay que adaptarse a la circunstancia de la presentación. En ocasiones o bien la audiencia es diferente a la que hemos previsto o bien la dinámica de la sesión obliga a hacer cambios en el orden o contenidos de la presentación. En ese caso las diapositivas se deben de adaptar al discurso y no al revés.
- Si se trabaja con el sistema de referencias autor-fecha evitar escribir en las diapositivas referencias del tipo (Viñuela 2011) ya que el público no necesariamente tiene acceso a ellas. Es mejor poner información más específica aunque sea en formato abreviado como Viñuela, E. (2011) “La subversión de los roles de género...” *TRANS* 15.

Además del famoso *Microsoft PowerPoint* otros programas para presentaciones son *Harvard Graphics*, y *Keynote* (para *Apple*). En software libre se encuentran *Impress* (*OpenOffice*), *Beamer* y *KPresenter*. Existen también plataformas online que ofrecen la posibilidad de hacer presentaciones espectaculares como *Prezi* o *Qarbon*.

5.6. Materiales para distribuir

En ocasiones es útil repartir entre los asistentes a nuestra presentación un par de hojas con alguna información importante. En inglés este formato se conoce como *handout*. Suelen contener los datos de contacto del ponente, algunos de los argumentos, conceptos o terminología propuesta, gráficos, referencias bibliográficas, etc. Son muy útiles cuando deseamos especialmente tener las opiniones y comentarios del público. Si entre la audiencia hay colegas o profesores relevantes para nuestro trabajo no hay que dudar en elaborar estos materiales. Algunos programas de presentaciones como el *PowerPoint* permiten imprimir las diapositivas en formato reducido con unas líneas debajo de ellas para que se realicen anotaciones y comentarios.

En encuentros internacionales puede darse el caso que no hablemos con facilidad el idioma de la presentación. Es posible repartir algunos ejemplares con toda la

comunicación en el idioma ajeno con tipo de letra reducida. Tanto nosotros como los asistentes se sentirán más cómodos con esta solución. En casos de seminarios, los profesores de los cuales nos interesa su opinión suelen seguir la presentación en el formato escrito. En el papel subrayan y hacen comentarios de manera automática lo cual permite recuperar esa información con más detalle después de la presentación.

5.7. La performance académica

Una charla, conferencia, comunicación o ponencia no deja de ser una performance que requiere la puesta en escena de habilidades comunicativas. No hay que dudar en ensayar y cronometrar la presentación. Ya sea que se escriba en su totalidad la comunicación o se trabaje con un guión, es muy útil hacer anotaciones en papel con indicaciones sobre los lugares para respirar, en las palabras que se nos dificultan y en las frases que requieren ser enunciadas con mayor intensidad. Ensayar la presentación también nos ayudará a controlar el tiempo. 400 palabras toman por lo regular 2 minutos de lectura. Hay que ajustar el contenido al tiempo. Si la presentación es demasiado larga lo mejor es cortar contenido y no intentar leer o hablar más rápido.

Si no se tienen muchas habilidades oratorias, no dudar en ensayar constantemente con la presencia de amigos y colegas que nos puedan dar su opinión y crítica. La comunicación oral para un público es algo muy serio que merece ser afrontado con mucho profesionalismo. Cada persona tiene capacidades, facilidades y dificultades propias. Es necesario que cada uno de nosotros sepa reconocerlas para ir construyendo su estilo personal en este ámbito. No importa si se es sosegado o efusivo, si se habla o se lee, si se incorpora el humor o si se instala en un tono solemne. Lo importante es que los contenidos que tenemos preparados se transmitan eficazmente y que la performance colabore a convencer a nuestro auditorio de nuestros puntos de vista. Muy importante es la gestión de ejemplos audiovisuales. Controlar un programa de reproducción multimedia de modo tal que no interrumpa la fluidez de la exposición puede también ser motivo de ensayo.

Elementos Clave de Comunicación Oral

Transmitir
con eficacia

Conectar
con el
auditorio

Gestión
correcta
de los
tiempos

Fluidez en
la
exposición

Una de las dudas más frecuentes es si hemos de leer nuestra comunicación o ponencia o si es mejor hablar directamente de manera improvisada o cuasi improvisada. En general, si no se controla el tiempo, si los nervios nos suelen traicionar, si consideramos que la memoria nos puede fallar, si acostumbramos a desviarnos del tema principal y perdernos en pensamientos periféricos, si nuestra oratoria es deficiente o abunda en muletillas (“este”, “esto”, “no es cierto”, “verdad”, “entonces”), o en silencios largos, lo mejor es leer un texto definido, elaborado y ensayado previamente.

Se tienen demasiados prejuicios sobre la lectura en charlas y ponencias. No tiene por qué ser necesariamente aburrido. Podemos desarrollar estilos animados de lectura que combinen la información oral con información audiovisual gestionada desde el ordenador. La vivacidad y eficacia del discurso no depende de que leamos o improvisemos, sino que sepamos sacar el mejor provecho de nuestras competencias.

En caso de elegir la lectura de la charla, al escribir el texto no hay que olvidar que va a ser expuesto oralmente. Es muy recomendable realizar frases claras, sencillas y cortas. Hay que evitar frases enormes con muchas subordinadas, coordinadas o construcciones caprichosas. Las palabras técnicas o conceptos teóricos es mejor que se definan claramente y con apoyo de proyecciones o programas de presentaciones. Aun si se expone

la comunicación sin leer un texto, desarrollar por escrito los argumentos principales puede ayudar a generar ideas, encontrar problemas o refinar las argumentaciones. Es un ejercicio altamente recomendable.²²

Nota: si se trabaja con el formato de referencias autor-fecha, evitar mencionar la bibliografía como la escribimos: (Viñuela 2011). ¡No tiene ningún sentido! Es mejor decir “en su trabajo sobre Mónica Naranjo, publicado en 2011, Eduardo Viñuela menciona”.... etc.

²² Para estrategias de preparación y ejecución de presentaciones públicas véase (Guerrero y Tejera 2008; Cano Muñoz 2006).

6. La presentación

Es muy conveniente contactar con antelación con el moderador o director de nuestra sesión. Con él tendremos que coordinar todos los detalles como la prueba del equipo técnico, la dinámica de la mesa, reglas básicas, etc. No es conveniente probar el equipo y todos los detalles técnicos inmediatamente antes de la sesión. Suele no haber tiempo y en caso de una incidencia no hay posibilidad de resolverla. Es mejor hacerla con horas o días de antelación.

Al comenzar la presentación hay que intentar no demorarse demasiado en agradecimientos y saludos. No es necesario agradecer al comité científico o de lectura por haber aceptado nuestra participación. Si llegamos hasta aquí es que nuestro trabajo lo merece y los comités sólo han hecho su trabajo. De no ser así, algo muy raro estará pasando y quizá sea mejor no volver a ese congreso.

Hay que procurar hablar lento, pausado y con claridad. Si se lee un texto predefinido hay que cuidar que nuestra performance sea tan animada y viva como si estuviéramos improvisando. No olvidar apoyarse en el software de la presentación y en los materiales audiovisuales.

7. El Debate

Poseer buenas habilidades para discutir y debatir, nos permitirá defender mejor nuestras tesis ante las objeciones de colegas y público asistente a nuestra presentación. Sin embargo, no debemos olvidar que si sometemos a la opinión de otros los resultados o avances de nuestras investigaciones, es porque queremos conocer aspectos de las mismas que no percibimos por nosotros mismos. Precisamente, las objeciones y críticas nos permiten aprender, mejorar el trabajo y realizar aportes verdaderamente valiosos a la comunidad. Evidentemente debemos defender lo que creemos; pero si no nos abrimos a la crítica, si no somos capaces de observar nuestro propio trabajo desde la perspectiva de nuestros críticos, simplemente no aprenderemos nada.

Absolutamente todos los libros serios que abordan las estrategias de debate, desde Cicerón (2001) hasta Bauer (1999) dedican espacio a los aspectos éticos y morales que deben conducir toda refriega dialéctica. No hay que olvidar que en el ámbito de la investigación académica, el objetivo no es ganar una discusión, sino producir conocimiento valioso que aporte a la comunidad. Lo que sigue son algunos consejos para ejercer y disfrutar con mejores instrumentos la construcción colectiva de conocimiento. He aquí cinco principios básicos para desenvolverse en un debate: *adelantarse, respaldarse, cerciorarse, explayarse y tranquilizarse*.

Adelantarse: el primer paso en la preparación del debate es adelantarse a las posibles objeciones y preguntas que pudieran surgir en la sesión. Con la ayuda de colegas o compañeros, podemos perfilar cuestionamientos posibles a nuestros argumentos principales y preparar las respuestas adecuadas buscando argumentos, referencias a datos o a autores que soporten nuestra tesis. Los antiguos retóricos resaltaban lo importante que resulta adelantarse a las refutaciones del interlocutor y recomendaban incluirlas en el

discurso propio. Si las respondemos o simplemente las mencionamos en nuestra presentación, aun cuando nuestra contrargumentación no resulte del todo contundente, estos cuestionamientos perderán gran parte de su impacto para cuando sean expuestas por nuestros críticos.

Respaldarse: no olvidar citar autores. Eco (2006) decía que citar y mencionar a autores reconocidos es como aportar testigos favorables a nuestra causa en un juicio. Es muy importante demostrar que se conoce y maneja la bibliografía fundamental del tema que estamos trabajando, así como las principales tesis, teorías y argumentaciones que defienden sus autores. Ahora bien, repetir mecánicamente lo que autores reconocidos han dicho es tan malo como no mencionar a ninguno. Lo mejor es alternar citas y referencias con reflexiones propias e insertar los elementos de otros autores en procesos argumentales propios.

Cerciorarse: tampoco está demás verificar rápidamente la calidad constructiva o pertinencia de las preguntas y objeciones de nuestro interlocutor. Hay preguntas y pensamientos tan mal formulados que hay que rehacerlos para comprenderlos. En esa reformulación podemos perfilar la respuesta. En otras ocasiones, las objeciones pertenecen a metodologías o paradigmas suficientemente criticados por lo que tampoco habría que ir a fondo con ellas. Simplemente señalar que esas cuestiones pertenecen a un paradigma rechazado o distinto al que estamos usando. En muchas ocasiones las críticas provienen de un marco conceptual o teoría incompatible, o para decirlo en términos de Kuhn (1999), de paradigmas inconmensurables. En efecto, es importante cerciorarse que nuestro interlocutor dialéctico ha comprendido la perspectiva desde la cual estamos estudiando un caso. Puede ser que sus reparos no sean para con nuestras tesis sino para con el marco teórico elegido lo cual conduciría la discusión a otro terreno. Un ejemplo. Supongamos que al presentar desde una perspectiva culturalista cómo determinada canción cambia de significado en escenas o circunstancias diferentes; se nos reprocha que no empleemos alguna técnica de análisis musical. ¿De verdad hubiese sido útil aplicarla para defender el punto que estamos sosteniendo? ¿Alguna de las metodologías de análisis musical tienen que ver con el tipo de preguntas, casos o problemas de los que se ocupa la orientación de estudios dentro de los cuales estamos trabajando? ¿O se trataría de un requerimiento de otra tradición de trabajo?

Hay que asegurarse también de explicar con nitidez los objetivos y metas de nuestro trabajo. En ocasiones nos critican por no hablar de cosas que no tienen nada que ver con lo que nos hemos propuesto. Un ejemplo. En la medida que suelo presentar los avances de mi trabajo en foros etnomusicológicos, muchos colegas me reprochan no exhibir las entrevistas o resultados de la etnografía y trabajo de campo. En muchos casos tienen razón. En otros descubro que hablar de lo que han dicho mis “informantes” simplemente aportaría verosimilitud a mi argumentación. Pero sólo eso. Pero en muchas ocasiones he intentado hacer interpretaciones de procesos históricos y no de realidades vividas empíricamente por sujetos. Por ejemplo, en un trabajo sobre “Música y subjetividades postcomunistas en Cuba”, para sostener una interpretación sobre la subjetividad subyacente o interpelada en algunas canciones de la nueva trova cubana, expuse que ésta es un desarrollo del bolero, en concreto del filin. Algún asistente se sorprendió que la canción de Silvio Rodríguez que puse de ejemplo no le sonara a bolero. Pero yo no estaba hablando de las competencias de un sujeto específico, sino de un proceso histórico que, ciertamente, argumenté muy mal.

Explayarse: otra estrategia recomendable es atraer las preguntas, objeciones y discusión hacia los ámbitos y conocimientos que mejor controlamos. Eso nos dará mayor capacidad argumentativa. Además, comunicar información que poseemos y manejamos con soltura, puede darnos un poco de tiempo para fraguar argumentos más específicos, sofisticados o desarrollar ideas innovadoras.

Tranquilizarse: en cualquier caso, no hay que tener miedo a no estar de acuerdo. Se puede disentir e intercambiar ideas partiendo del desacuerdo. Cada uno de los dialogantes puede exponer su posición sin pretender convencer al otro o sin empeñarse en demostrar que su tesis es la verdadera. Sea como sea, siempre es muy importante conservar la calma y no enfadarse. No hay nada menos verosímil que un académico defendiendo sus tesis con la vehemencia de un caballero decimonónico a punto de batirse en duelo para defender su honor. La personalización en las discusiones y trabajos en las comunidades académicas es muy común. Pero conservar cierta distancia, por lo menos en la discusión, nos dará más serenidad para construir mejores argumentos. El que se enoja pierde y tampoco existe ningún problema en admitir que no se había considerado eso que se nos pregunta u objeta, y en ese caso, lo justo sería agradecerlo.

Si no se tiene mucha habilidad natural para el debate, se pueden ejercitar algunas competencias. Crear respuestas rápidas o contrargumentaciones inmediatas es fundamental. Se pueden desarrollar ejercicios de asociación de ideas. Para cada argumentación o pregunta hay que detectar palabras clave. A continuación se tejen redes inmediatas de asociación: ¿Con qué ideas se puede relacionar cada palabra clave? ¿Qué se puede extraer de ellas? ¿Qué ideas y argumentos se pueden construir a partir de ellas?²³ Es recomendable desarrollar estos ejercicios entre varias personas. En una primera fase, se pueden anotar las palabras clave y se puede contar con la ayuda de recursos de información como una conexión a internet. Pero en fases avanzadas se tiene que eliminar los soportes escritos e informáticos y aumentar la velocidad de asociación. Los oradores llevan más de 2500 años usando con éxito estas técnicas.²⁴

Los debates son momentos fundamentales de las reuniones académicas y como he venido afirmando a lo largo de este manual, constituyen un momento privilegiado en la creación colectiva de conocimiento. Sin embargo, también son circunstancias que se suelen utilizar con otros fines. Las comunidades académicas no dejan de ser grupos humanos atravesados por fantasías, deseos y ansias de poder. Una de sus características es su inflexible organización jerárquica (que en ocasiones acusa el origen monástico de la academia). Es verdad que los protocolos y normas de etiqueta que regulan las relaciones académicas se están relajando en algunos ámbitos de estudio (como en el de la música popular urbana). Sin embargo, todavía hay un atractivo entre ciertas personas por pertenecer y escalar en las jerarquías: una erótica del poder. Eso puede transformar los espacios de intercambio en verdaderos escenarios de búsqueda, atracción y gestión de variadas formas de poder. En ocasiones los congresos y eventos son aprovechados por algunos miembros para afirmar, depurar o desafiar las estructuras jerárquicas de su campo y posicionarse dentro de ellas.²⁵

Particularmente desagradables son los abusos públicos de un miembro de mayor jerarquía sobre otro de menor rango. Para algunos académicos resulta una tentación irresistible ensañarse con algún alumno o miembro más frágil con el objetivo de confirmar

²³ Véase el capítulo de la *inventio* retórica en López Cano (2000).

²⁴ Para técnicas de debate véase (Balsa 2007; Ericson 2011; Freeley 2000; Prieto 2007; Damer 2008).

²⁵ Las comunidades académicas, como otras especies de mamíferos, necesitan renovar de vez en vez los liderazgos y jerarquías. En ocasiones las refriegas se dan para mantener indefinidamente estable el grupo dominante.

su supremacía. En ocasiones los utilizan para ajustar cuentas con sus profesores o escuelas de pensamiento por las que se siente antipatía. En este caso es sumamente injusto inquirir a un “representante” frágil e inexperto de aquellos con los cuales el abusador debería discutir y dirigir sus objeciones. Muchas otras veces las reacciones airadas del profesor de mayor rango se originan porque el inexperto, la mayoría de las ocasiones sin saberlo, se entrometió en sus dominios académicos sin citarlo o sin rendirle la “merecida” pleitesía. Si las afirmaciones del joven concuerdan con las del veterano, entonces éste último “le agradecerá” la comunicación o ponencia para proseguir a citar todos sus trabajos en los que ya decía lo mismo que el novato hace años y que este último no mencionó. Pero en caso que no sea de su agrado, nuestro inexperto amigo ya se puede ir preparando para una crucifixión.

Algunas sociedades académicas como la SIbE-Sociedad de Etnomusicología prescriben en sus normativas internas un trato responsable y respetuoso para con los miembros más jóvenes.²⁶ En algunas comunidades académicas existe una tradición de sumo cuidado con ellos.²⁷ Esto no significa que se evite la discusión. Simplemente se evita el ensañamiento público.

¿Qué hacer en caso de un abuso? En primer lugar, es responsabilidad del moderador prevenir o detener este tipo de actitudes. Es necesario mantener las objeciones en un rango estrictamente académico. Hay que distinguir entre críticas fundadas y argumentadas y valoraciones denigratorias como “esto no sirve”. Si el moderador no reacciona o su acción no es suficiente, otros asistentes deben intervenir y detenerlo. Lo mejor es enfrentar al colega directamente. Habría que recordarle que, si se trata de un evento con proceso de evaluación es responsabilidad de estas instancias velar por el nivel académico de las presentaciones aceptadas. Si el joven ponente no ha engañado al comité científico o de lectura, éste es el único responsable de haber admitido esa colaboración y, en su caso, de haber admitido un trabajo sin un mínimo de calidad.

²⁶ Esto, sin embargo, no ha evitado algún exceso puntual.

²⁷ En Escandinavia hay un respeto muy grande para con los estudiantes. En la rama latinoamericana de la IASPM también he observado un respeto denodado para ellos. Las sociedades de musicología son particularmente rabiosas en sus congresos y poco cuidadosas en el trato hacia sus miembros más jóvenes. Ahí he visto muchos maltratos. Eso es quizá porque la musicología es un área muy joven y se cree que formalizando al extremo el rigor jerárquico se construye un grupo académicamente más solvente.

Pero como las comunidades académicas son parcelas cuidadosamente jerarquizadas, para un profesor de menor rango en ocasiones puede resultar comprometido enfrentar al descontrolado y optar por no entrometerse. En ese caso una estrategia es desviar el debate hacia otras áreas, procurar relajar el ambiente y alejar al depredador de su presa. El moderador puede cambiar súbitamente el turno de palabra, introducir nuevos elementos al debate o dar por concluida la presentación o incluso la sesión. Alguien puede pedir la palabra para desviar el tema. En este caso hay que recordar que la víctima estará muy tocada y no se trata de ponerlo de nuevo en aprietos con nuevos cuestionamientos.

¿Qué puede hacer el estudiante ante esta situación? Lo primero: no perder la calma. A todos nos ha sucedido algo parecido y seguramente encontrará entre los asistentes más apoyo moral que su veredicto. Recordar que no estamos obligados a responder objeciones que no se hayan hecho con un mínimo de respeto. He visto estudiantes encarar con ironía al abusivo. Otros pagan con eficaz desprecio la agresión: simplemente “agradecen” la intervención violenta y preguntan al auditorio si alguien más tiene otra pregunta. Eso es demoleedor para el inquisidor. Los compañeros pueden y deben entrar en acción. Actuar como equipo. Seguro que a uno se le ocurre el argumento que le falta al que está en el podio. Pueden intentar reorientar la charla, señalar algunos puntos positivos de la presentación o hacer preguntas fáciles que ayuden al ponente a remontar el momento. O incluso pueden señalar el mal nivel de los estudios de esa disciplina y responsabilizar de los puntos flacos de la comunicación a las deficiencias estructurales de la formación (de la cual el veterano agresivo quizá tendrá alguna responsabilidad). Y, desde luego, abogar por la implantación de la jubilación temprana en las universidades. Ahora bien, si un miembro de mayor jerarquía repara en que su intervención constituyó un ensañamiento de este tipo, nunca viene mal disculparse. Pero la petición ha de ser simétrica: si el abuso fue público, la disculpa deberá serlo también.

Vivimos tiempos de descrédito e infravaloración de la clase académica. La importancia de nuestro trabajo se reduce más y más a los exclusivos espacios académicos. Pronto nos daremos cuenta de que si no nos cuidamos entre nosotros, no llegaremos a ningún lado.

8. El trabajo de moderación

La moderación, conducción, coordinación o dirección de una mesa o sesión en un evento académico es fundamental. Para esta tarea se suelen designar a profesionales experimentados, conocidos o que gocen de cierto respeto entre la comunidad de especialistas. Para la realización de esta tarea son necesarias ciertas habilidades de liderazgo, un conocimiento amplio de las reglas del juego de las actividades académicas y bastante responsabilidad. En general, son tareas del moderador:

- Coordinar a los participantes y servir de intermediario entre éstos y la organización del evento para ciertos aspectos académicos.
- Controlar los tiempos de la sesión.
- Animar y dirigir los debates.
- Aportar conclusiones y subrayar algunas de las principales ideas propuestas por los ponentes.

Es muy recomendable contactar previamente con los participantes de la sesión preferentemente por correo electrónico o, en su defecto, durante el congreso en días o momentos previos a la mesa. El moderador requiere de su información curricular para presentarlos y los resúmenes de sus presentaciones para conocerlas y familiarizarse con ellas. Así mismo, es aconsejable que contacte con la organización del congreso para verificar que se han previsto todos los requerimientos técnicos para todas las ponencias de la sesión y para coordinar y asistir a las pruebas técnicas. No está de más asegurarse que algún técnico estará presente durante la sesión para solucionar cualquier problema que pudiera surgir, sobre todo si no somos muy diestros en aspectos tecnológicos.

El moderador es el responsable de que la sesión comience puntualmente y que respete al máximo los tiempos establecidos en el programa. Debe controlar rigurosamente el tiempo

de participación de cada miembro de la mesa así como de las preguntas del público. Durante las exposiciones puede enviar mensajes escritos en papeles discretos para avisar al ponente el tiempo que le resta. Habitualmente se le avisa 5, 3 y/o 1 minutos antes que su tiempo expire. Cuando el tiempo termine, es necesario que de manera cordial pero firme, de por finalizada la intervención del ponente.

En la ronda de comentarios, preguntas y debate, debe vigilar que las intervenciones del público sean breves y concisas: no permitir que se conviertan en ponencias en sí mismas. En general y según la disponibilidad de tiempo, debe asignar unos minutos determinados para realizar cada pregunta, comentario u observación y otros para las respuestas y debe anunciarlos con anterioridad. Si no hay preguntas, el moderador debe lanzar algunos comentarios que animen el debate. Sin embargo, debe colaborar con la dinámica que se establezca en el debate, pero no intentar orientarlo hacia temas que no son del interés de los asistentes. No dudar en cortar intervenciones que se desvíen de la temática de la sesión o que se extiendan demasiado. Las discusiones, observaciones y críticas deben mantenerse en un rango aceptable de cordialidad y respeto. Es también responsabilidad del moderador el impedir que algún colega de mayor rango o experiencia abuse de un ponente menos experto.

En ocasiones se le solicita al propio moderador, o a relatores especiales, que tomen apuntes de algunas de las ideas, tesis, problemas y conclusiones presentados por cada ponente y aparecidos en el debate. Esta relatoría podría ser compartida con la que realicen otros moderadores en otras mesas y configurar de este modo una excelente radiografía de los contenidos expuestos durante todo el congreso.

9. Palabras finales

Se puede hablar mucho de pautas, de principios, de modelos, de experiencias. Pero nada sustituye la experiencia propia. Ahora todo lo que resta es hacer, hacer y rehacer. Trabajar denodadamente para encontrarse a uno mismo, para encontrar la propia voz autoral en los escritos, en las intervenciones públicas, en los modos de pensar. Y si hay que trabajar es mejor hacerlo en compañía. No hay que esperar que las instituciones hagan lo que tenemos que hacer nosotros: construir comunidad. El objetivo de este trabajo es que muchos de nosotros nos sintamos menos solos en el aprendizaje de ciertos recovecos de la práctica académica. Su escritura estuvo acompañada de muchos amigos que colaboraron de diversa manera a su elaboración: cediendo sus trabajos, sus ejemplos, su lectura crítica, colaborando a pagar la luz, el ordenador y la anualidad del sitio web que lo albergará. Espero que esta guía sea realmente de utilidad.

Referencias bibliográficas

- Balsa, Federico. 2007. *Técnicas de debate en la escuela. Cómo enseñarlas*. Buenos Aires: Troquel.
- Bauer, Otto. 1999. *Fundamentals of debate : theory and practice*. Rev. ed. Omaha Neb.: Rockbrook Press.
- Cano Muñoz, Isidro. 2006. *El Don de la Palabra: Hablar Para Convencer*. Madrid: Editorial Paraninfo.
- Cicerón, Marco Tulio. 2001. *El orador*. Madrid: Alianza.
- Corrado, Omar *et al.* 2004/2005. "Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa". *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 189-231.
- Damer, T. Edward. 2008. *Attacking Faulty Reasoning: A Practical Guide to Fallacy-Free Arguments*. Belmont CA: Wadsworth Publishing.
- Díaz, Álvaro. 2002. *La argumentación escrita*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Eco, Umberto. 2006. *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Ericson, Jon. 2011. *The debater's guide*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Franck Frommer. 2010. *La pensée PowerPoint: enquête sur ce logiciel qui rend stupide*. Paris: La Découverte.
- Freeley, Austin. 2000. *Argumentation and debate: critical thinking for reasoned decision making*. Belmont CA: Wadsworth/Thomson Learning.
- García Quiñones, Marta *et al.* 2008. "Panel: Modelos y contextos de la escucha". En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, eds. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero. Versión en línea: www.lopezcano.net

- García, Miguel A. *et al.* 2004/2005. “De la recolección/análisis/clasificación al (in)discreto encanto de las teorías posmodernas. Debate en torno a cómo hemos inventado la música popular en la Argentina”. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 145-187.
- Gómez Muns, Rubén y López Cano, Rubén. 2008. *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero. Versión en línea: www.lopezcano.net
- Guerrero, José Antonio Hernández, y María del Carmen García Tejera. 2008. *El arte de hablar: manual de retórica práctica y de oratoria moderna*. Barcelona: Ariel.
- Jacquier, María de la Paz 2009. “La comprensión metafórica y la experiencia narrativa del tiempo musical en la Educación Auditiva”. *III Encuentro de Becarios de la Universidad Nacional de La Plata-EBec09*, 9 de Octubre de 2009.
- Kuhn, Thomas S. 1999. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liska, María Mercedes. 2011. “El tango y la delimitación de lo femenino. Genealogía y perspectivas actuales” En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, eds. Valente Araújo Duarte *et al.*, Caracas, Venezuela, 1-5 de junio de 2010. Montevideo: IASPM-AL y EUM. Disponible en: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>
- López Cano, Rubén. 2000. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- Martínez, Silvia. 2005. «Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 21(1): 31-45.
- Matteucci, Norma. 2008. *Para argumentar mejor: lectura comprensiva y producción escrita : estrategias de comprensión y elaboración de argumentos*. Buenos Aires: Noveduc.
- Peñalba, Alicia. 2008. «La intervención del cuerpo en la interpretación musical: estudio del movimiento no visible». En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM-España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*, eds. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero. Versión en línea: www.lopezcano.net
- Proyecto PreventO. “La intervención de la Terapia Ocupacional en las personas afectadas por Enfermedades Neuromusculares”. Póster promocional del proyecto PreventO <http://toyenm.blogspot.com/> [Consulta: 9 de octubre de 2012].

- Prieto, Guillermo A. Sánchez. 2007. *Educación en la palabra: manual de técnicas de debate, oratoria y argumentación*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Reche, José. 2008. "Suite de la méthode ou maniere d'enseigner a donner du cor... D'Othon-Joseph Vandenbroek. Traducción y estudio". Póster presentado en *I Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs*, Barcelona, 8-10 de mayo de 2008.
- ___ 2009. "Els germans Petrides a Barcelona. Dos trompistes bohemis al Teatre de l'Hospital de la Santa Creu". Póster presentado en *II Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs*, Barcelona, 7-9 de mayo de 2009.
- Sammartino, Federico y Rubio, Héctor. 2008. *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología Argentina*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.
- Sánchez, Rosario. 2008. "Las propiedades del signo lingüístico musical como agente estructurador de la forma sintáctica tonal" Póster presentado en *I Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs*, Barcelona, 8-10 de mayo de 2008.
- Santos, Adriana. 2001. "Tango danza y nuevos cultores: una observación desde la perspectiva musicológica". Póster presentado en *XIX Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo*, 25-27 de octubre de 2001.
- ___ 2009. "La escena alternativa del tango en la ciudad de Montevideo". Póster presentado en *II Jornades d'estudiants de musicologia i joves musicòlegs*, Barcelona, 7-9 de mayo de 2009.
- Vega Reñón, Luís. 2003. *Si de argumentar se trata*. Madrid: Editorial Montesinos.
- Weston, Anthony. 2005. *Las claves de la argumentación*. Barcelona: Ariel.

Los manuales publicados por la Sociedad de Etnomusicología (SibE) están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de la página web de la SibE agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://www.sibetrans.com/>. No utilice los contenidos de este manual para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

The handbooks of the Sociedad de Etnomusicología (SibE) are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5). You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: <http://www.sibetrans.com/>. It is not allowed to use the contents of this handbook for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Rubén López Cano-Sociedad de Etnomusicología 2012

