DEL ARCHIVO A LA PLAYLIST: HISTORIAS, NOSTALGIAS, TECNOLOGÍAS

XIII CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR (IASPM-AL)

DEL 11 AL 16 DE JUNIO DE 2018

SAN JUAN, PUERTO RICO,
CONSERVATORIO DE MÚSICA

IASPM América Latina

CONSERVATORIO DE MÚSICA DE PUERTO RICO

Diseño de Roilán Marrero Gomez a partir de la imagen de Nick Quijano

RAMA LATINOAMERICANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR
(IASPM-AL)

DIRECTIVA 2016-2018
María Luisa de la Garza (México)
Presidenta

Cláudia Neiva de Matos (Brasil)
Vicepresidenta

Viviana Mónica Vermes (Brasil)
Secretaria

María Emilia Greco (Argentina)
Tesorera

Heloísa de Araújo Duarte Valente (Brasil)
Editora

Nicolás Masquiarán (Chile)
Webmaster

XIII CONGRESO IASPM-AL

COMITÉ ACADÉMICO
Carolina Santamaría (Colombia)
Federico Sammartino (Argentina)
Liliana Casanella (Cuba)
Rubén López Cano (México)
Carlos Bonfim (Brasil)
Juan Francisco Sans (Venezuela)
Liliana González Moreno (Cuba)
María Luisa de la Garza (México)

COMITÉ ORGANIZADOR LOCAL
Liliana González Moreno
Manuel Ceide Vázquez
Wilma Colón
Diana García González
Mareia Quintero
Roilán Marrero Gómez (Diseño)

CONSERVATORIO DE MÚSICA DE PUERTO RICO (CMPR)
Pedro I. Segarra - Rector
Ariel Guzmán - Decano de asuntos académicos y estudiantiles
Paloma Rivera - Directora Oficina de Actividades Institucionales
Melvin Colón - Director Técnico
Jennifer Ortiz - Servicios Audiovisuales y Web
Luis A. Castro Ríos - Administrador y coordinador de Sistemas de Información
Maria del C. Maldonado - Directora Biblioteca Amaury Veray

SUMARIO DEL LIBRO DE RESÚMENES

I. PRÓLOGO AL XIII CONGRESO IASPM –AL 5
II. PROGRAMA GENERAL DEL CONGRESO 7
Lunes 11 7
Martes 12 9
Miércoles 13 12
Jueves 14 14
Viernes 15 16
Sábado 16 17
III. CRONOGRAMA GENERAL DEL CONGRESO 18
IV. RESÚMENES DE CONFERENCIAS Y MESAS PLENARIAS 19
V. RESÚMENES DE SIMPOSIOS Y MESAS PARALELAS 20
Simposio I 20
Simposio II 23
Simposio III 27
Simposio IV 31
Simposio V 36
Simposio VI 43
Simposio VII 46
Simposio VIII 51
Simposio IX 53
Simposio X 60
Simposio XI 65
Simposio XII 69
Simposio XIII 75
VI. RESÚMENES DE LIBROS 78
VII. SEMBLANZAS DE AUTORES 84
VIII. EXHIBICIÓN INTERACTIVA-MULTIMEDIA 98
IX. EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA 98
X. EN CONCIERTO… 98
Lunes 11 de junio. *SANGRE DE PLENA* 98
Martes 12 de junio. *DECIMANÍA DE PUERTO RICO* 99
XI. LA SEDE 100
XII. LUGARES DE INTERÉS 106
XIII. RELACIÓN DE CONGRESISTAS PARTICIPANTES 108
EQUIPO TÉCNICO, DE SERVICIO E INFORMACIÓN CMPR 111

IASPM-AL es un espacio multidisciplinario de convergencia en torno a la reflexión de las músicas populares latinoamericanas y caribeñas en cualquiera de sus dimensiones estéticas, usos y períodos históricos.

En su calidad de asociación, se define como un espacio académico de gestión y coordinación abierto a todos los campos de investigación de la música popular. Sus actividades incluyen tanto la transmisión de experiencias de músicos prácticos, como la producción teórica de estudiosos y académicos que realizan aportes al conocimiento social por medio de la problematización de las músicas populares.

Sus objetivos principales son proponer e impulsar iniciativas para el desarrollo de los estudios de música popular en América Latina, favorecer la articulación del trabajo de investigación de los miembros de la Rama y divulgar tanto su producción como publicaciones y otros acontecimientos de interés para los estudiosos de la música popular en la región.

Nuestra Asociación fue creada como una rama de la *International Association for the Study of Popular Music*, pero su organización interna y sus actividades son pensadas según las necesidades y expectativas regionales. En la actualidad cuenta con alrededor de 350 miembros procedentes de más de 10 países distintos de América Latina y el Caribe.

El XIII Congreso IASPM -AL, se celebrará en San Juan, Puerto Rico, del 11 al 16 de junio de 2018. La sede será el Conservatorio de Música de Puerto Rico (CMPR). Esta edición, convoca al tema general de las colecciones, los coleccionistas y el coleccionismo, ya sea a la vieja usanza o del modo en que lo propician los nuevos medios. El espíritu que lo anima es rendir homenaje a la gran tradición de coleccionistas puertorriqueños y latinoamericanos en general, gracias a los cuales podemos comprender y proyectar la historia de nuestras músicas populares, y, al mismo tiempo, atisbar las implicaciones que tienen en las subjetividades, en las formas de consumo o en la propia industria musical las nuevas formas de compilar, difundir, resguardar, (re)producir, almacenar y, en definitiva, escuchar la música popular.

Cronología de congresos de la rama latinoamericana:

- I (Reunión) para la constitución de la rama: Cuba (1994)
- II Congreso: Santiago de Chile (1997)
- III Congreso: Bogotá (2000)
- IV Congreso: México (2002)
- V Congreso: Río de Janeiro (2004)
- VI Congreso: Buenos Aires (2005)
- VII Congreso: La Habana (2006)
- VIII Congreso: Lima (2008)
- IX Congreso: Caracas (2012)
- X Congreso: Córdoba (2012)
- XI Congreso: Salvador de Bahía (2014)
- XII Congreso: La Habana (2016)

Esta XIII edición, se ha conformado en sesiones plenarias (conferencias y mesas temáticas) que acontecerán en la primera jornada de la mañana, en la Sala Jesús María Sanromá del Teatro Bertita y Guillermo L. Martínez. Los estudios fronterizos abren la exposición y el debate para la exploración de diferentes ideas y perspectivas de estudio en las tres primeras jornadas, transitando hacia los desarrollos de la teoría tópica y concluyendo con una discusión sobre la investigación artística en la educación superior de música popular, que sirve como pertinente enlace con la institución sede. Por su parte, los simposios será la forma privilegiada de encuentro y discusión en el XIII Congreso IASPM-AL porque facilitan la conformación o el desarrollo de grupos de trabajo. Estos simposios son coordinados por al menos dos investigadores de instituciones distintas, y generan espacios de diálogo que permiten mayor profundidad en el abordaje de sus distintas temáticas.

RELACIÓN DE SIMPOSIOS DEL XIII CONGRESO

SIMPOSIO 1. "MÚSICA POPULAR" EN LA AMÉRICA LATINA DEL OCHOCIENTOS: ARCHIVOS, HISTORIAS, TECNOLOGÍAS
COORDINADORES:Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)
Juan Francisco Sans (Universidad Central de Venezuela)

SIMPOSIO 2. DE LOS CILINDROS DE CERA A LOS DISCOS DE VINILO: USOS DE LAS TECNOLOGÍAS DE GRABACIÓN ANALÓGICA EN AMÉRICA LATINA
COORDINADORES: Carolina Santamaría-Delgado (Universidad de Antioquia)
Sergio Ospina- Romero (Cornell University)
Juan Fernando Velásquez Ospina (University of Pittsburgh)

SIMPOSIO 3. MÚSICA, MEDIATIZACIONES Y MEMORIA DE PRÁCTICAS DE COLECCIÓN EN ACERVOS SONOROS Y PLATAFORMAS DIGITALES
COORDINADORES: Heloísa de Araujo Duarte Valente (Universidade Paulista)
José Luis Fernández (Universidad de Buenos Aires)
Márcia Ramos de Oliveira (Universidade do Estado de Santa Catarina)

SIMPOSIO 4. ARCHIVOS MATERIALES Y ARCHIVOS IMAGINARIOS EN AMÉRICA LATINA
COORDINADORES: Marita Fornaro (Universidad de la República, Uruguay)
Julio Mendívil (Universidad de Viena)

SIMPOSIO 5. ARCHIVO, ESCUCHA, ANÁLISIS MUSICAL Y POLÍTICAS DE LA VIDA Y DE LA MUERTE
COORDINADORES: Ana María Ochoa Gautier (Columbia University)
Mareia Quintero Rivera (Universidad de Puerto Rico)
Silvia Martínez (Escola Superior de Música de Catalunya y Universitat Autònoma de Barcelona)

SIMPOSIO 6. LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA: ENTRE LA CREACIÓN MUSICAL Y LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA
COORDINADORES: Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)
Marita Fornaro (Universidad de la República, Uruguay)

SIMPOSIO 7. MÚSICA POPULAR Y POLÍTICA
COORDINADORES: Adalberto Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia)
Tânia da Costa Garcia (Universidade Estadual Paulista)

SIMPOSIO 8. ¡QUE VIVAN LOS ESTUDIANTES! LAS PLAYLISTS DE LAS REBELIONES ESTUDIANTILES LATINOAMERICANAS
COORDINADORES: Liliana González Moreno (Centro de investigación y desarrollo de la música cubana)
Manuel Ceide (Conservatorio de Música de Puerto Rico)

SIMPOSIO 9. MÚSICA E IDENTIDADES REGIONALES: TRANSFORMACIONES,CONTRAPOSICIONES Y DESAFÍOS A LAS IDENTIDADES NACIONALES LATINOAMERICANAS
COORDINADORES: Ana Romaniuk (Universidad Nacional de Cuyo y Universidad Nacional de La Pampa)
María Luisa de la Garza (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas)
Paulo Murilo Guerreiro Do Amaral (Universidade do Estado do Pará)

SIMPOSIO 10. JAZZ EN AMÉRICA LATINA: MÚSICA Y PODER
COORDINADORES: Berenice Corti (Instituto de Investigación en Etnomusicología y Universidad de Buenos Aires)
Marilia Giller (Universidade Estadual do Paraná)
Liliana González Moreno (Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana)
Álvaro Menanteau (Universidad de Santiago de Chile)
Darío Tejeda (Instituto de Estudios Caribeños, República Dominicana)

SIMPOSIO 11. REGGAETON, CUMBIA, FUNK… LAS "INCOMODIDADES" DE LAS MÚSICAS MASIVAS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO
COORDINADORES: Thiago Soares (Universidade Federal do Pernambuco)
Simone Luci Pereira (Universidade Paulista)
Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires)
Malvina Silba (Universidad de Buenos Aires)
Carolina Spataro (Universidad de Buenos Aires)

SIMPOSIO 12. CULTURA POPULAR Y MÚSICA EN AMÉRICA LATINA
COORDINADORES: Pablo Alabarces (Universidad de Buenos Aires)
Christian Spencer (Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor)

SIMPOSIO 13. GUITARRA: PRESENCIA Y DIVERSIDAD EN LAS MÚSICAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA
COORDINADORES: Mauricio Valdebenito (Universidad de Chile)
Alejandro Bruzual (Centro de Estudios Latinoamericanos *Rómulo Gallegos*, Venezuela)
Gonzalo Cordero Riquelme (Universidad de Chile)

PROGRAMA GENERAL

LUNES 11 DE JUNIO

8:30 AM - 10:30 AM ACREDITACIÓN
VESTÍBULO SALA JESÚS M. SANROMÁ

9:30 AM - 10:00 AM SESIÓN PLENARIA
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

INAUGURACIÓN DEL XIII CONGRESO IASPM-AL
POR: DIRECTIVOS DE IASPM-AL Y DEL CMPR

10:00 - 10:30 AM CAFÉ

10:30 AM - 12: 30 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 1**. Música popular en la América Latina del ochocientos: archivos, historias y tecnología
Mesa 1.
Moderador: Juan Francisco Sans (Venezuela)

LA ÓPERA DECIMONÓNICA EN AMÉRICA LATINA Y LA NOCIÓN DE LO "POPULAR".
José Manuel Izquierdo König (Chile)

A INTERPRETAÇÃO PIANEIRA E A TECNOLOGIA DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC).
Robervaldo Linhares Rosa (Brasil)

A *HABANERA* NA IMPRENSA CARIOCA (1865-1885).
Joana Saraiva (Brasil)

MÚSICA EM PERIÓDICOS OITOCENTISTAS – BANCO DE DADOS.
Martha Tupinambá de Ulhôa (Brasil)

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 6.** La producción musical en Latinoamérica y España: entre la creación musical y la industria discográfica
Mesa 1. Artistas, medios y mediadores
Moderador: Julio Arce (España)

EL TRAP LATINO COMO HERRAMIENTA DE MARKETING EN LA PUBLICIDAD ESPAÑOLA.
Cande Sánchez Olmos (España)
Eduardo Viñuela Suárez (España)

EL SONIDISTA Y SU PAPEL COMO MEDIADOR ENTRE ARTE, INDUSTRIA Y TECNOLOGÍA.
Juan Pablo Castillo Croes (Venezuela)

EL PRODUCTOR MUSICAL JORGE ÁLVAREZ (1932-2015): DEL SELLO MANDIOCA AL "MECANOSOUND".
Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (España)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 9.** Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.
Mesa 1. Tradiciones musicales e identidades
Moderador: Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Brasil)

"CANTAR Y TOCAR LO PROPIO": SOBRE LOS PROCESOS DE REAFIRMACIÓN Y LEGITIMACIÓN IDENTITARIA EN UN BARRIO INDÍGENA QOM.
Rosario Haddad (Argentina)

A ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO, LUGAR DE ENTREMEIO PARA UMA ABORDAGEM IDENTITÁRIA E ESTÉTICA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.
Alice Alves (Brasil)

APROXIMACIONES AL CABILDO IYESÁ DE MATANZAS.
Jessica Clemente Aldazábal (Cuba)
Giselle Garriga Luque (Cuba)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 5**. Archivo, escucha, análisis musical y políticas de la vida y de la muerte.
Mesa 1. Acción colectiva, creatividad y sonoridades ante la violencia, el desplazamiento y lo precario
Moderadora: Mareia Quintero (Puerto Rico)

"EN SILENCIO SE INTENTA ESCUCHAR GRITOS DE AUXILIO EN MEDIO DE LA RUINAS". RESIGNIFICACIONES SOCIALES DE LA ESCUCHA Y EL ARCHIVO SONORO EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO.
Natalia Bieletto (México)

DEL PACÍFICO AL CARIBE: CORRIENTES SONORAS, MÚSICA POPULAR Y EDUCACIÓN AMBIENTAL "ISLEÑA".
Priya Parrotta Natarajan (EEUU)

FEMINICIDIO, INFANTICIDIO Y SUICIDIO EN "EL PAÍS MÁS FELIZ DEL MUNDO": UN ACERCAMIENTO DESDE LA CREACIÓN AUDIOVISUAL DE ARTISTAS FEMINISTAS COSTARRICENSES.
Susan Campos Fonseca (Costa Rica)

2:00 PM - 4:30 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 1**. Música popular en la América Latina del ochocientos: archivos, historias y tecnología.
Mesa 2.
Moderadora: Martha Tupinambá de Ulhôa (Brasil)

O REPERTÓRIO MUSICAL EM DESTERRO DO INÍCIO DO SÉC. XIX AO FINAL DO IMPÉRIO.
Marcos Holler (Brasil)

NUEVOS VESTIGIOS MUSICALES DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX COLOMBIANO EN LA ERA DIGITAL.
Jaime Cortés (Colombia)

***Y TENÍAN NOMBRE DE MUJER*… CONSUMO FEMENINO DE REPERTORIO DE MÚSICA DE SALÓN EN CHILE DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX**.
Fernanda Vera Malhue (Chile)

GOOGLE BOOKS Y EL BAILE EN EL SIGLO XIX HISPANOAMERICANO.
Juan Francisco Sans (Venezuela)
DEBATE Y CONCLUSIONES

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 6.** La producción musical en Latinoamérica y España: entre la creación musical y la industria discográfica.
Mesa 2. Producción musical, memoria y sentimientos
Moderadora: Marita Fornaro (Uruguay)

"AQUELLOS TIEMPOS DEL VINILO". EL REVIVAL DEL CUPLÉ EN LOS AÑOS CINCUENTA A TRAVÉS DELCINE Y LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA.
Julio Arce (España)

DE LA ESCENA A LOS ESTUDIOS DE GRABACIÓN: COLECCIÓN DE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS (1931).
Inmaculada Matía Polo (España)

AS DIFERENTES FASES NA DISCOGRAFIA DE CHIQUINHO DO ACORDEON.
Rafael dos Santos (Brasil)
Matheus Kleber (Brasil)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 9.** Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.
Mesa 2.Dinámicas de música y construcción de identidades
Moderador: José Juan Olvera Gudiño (Brasil)

"MÚSICO DE MI BARRIO", UNA VISIÓN A LA IDENTIDAD MUSICAL SANTACLAREÑA.
Arnelice Álvarez Morera (Cuba)
Isabel Victoria Díaz de la Torre (Cuba)

VENIMOS DEL DESIERTO: REPRESENTACIONES Y MANIFESTACIONES DE IDENTIDAD REGIONAL A TRAVÉS DEL ROCK SONORENSE.
Samantha Isabel Leyva Oviedo (México)

O CONJUNTO FARROUPILHA: ENTRE A IDENTIDADE "GAÚCHA", A BOSSA NOVA E AS MÚSICAS DO MUNDO.
Luciana Prass (Brasil)

É A ALMA DOS NOSSOS NEGÓCIOS: INDÚSTRIA CULTURAL E IDENTIDADE NACIONAL NOS FESTIVAIS DA CANÇÃO.
José Fernando Saroba Monteiro (Brasil)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 5**. Archivo, escucha, análisis musical y políticas de la vida y de la muerte.
Mesa 2. Espectropolíticas, cosmologías, archivo y sonoridad
Moderadora: Silvia Martínez (España)

EL BAILLE NATURAL Y EL VALOR ESPECTROPOLÍTICO DE LA TRADICIÓN POSTFRANQUISTA EN EL PENSAMIENTO ACÚSTICO DE XOSÉ ANTÓN FERNÁNDEZ MARTÍNEZ «AMBÁS».
Llorián García- Flórez (España)

CARIMBO: RAZA, FARMACOLONIALIDAD Y CONJURO EN LA ESPECTROPOLÍTICA SALSERA DE ISMAEL 'MAELO' RIVERA.
César Colón- Montijo (Puerto Rico)

O RITMO DOS ORIXÁS NO TERREIRO DA XAMBÁ (RECIFE-PE): A REPRODUÇÃO DA PERSONALIDADE DOS ORIXÁS ATRAVÉS DA MÚSICA INSTRUMENTAL DE SEUS TOQUES.
Tainá Menezes Castro (Brasil)

4:30 PM - 5:00 PM CAFÉ

5:00 PM - 7:00 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 12.** Cultura popular y música en América Latina.
Mesa 1. Hacia un concepto de cultura popular
Christian Spencer (Chile)

Mesa 2. Teoría y praxis. Debate sobre la cultura popular en América Latina
Moderador: Christian Spencer

DEL CARIBE PARA EL MUNDO: "ELECTRIFICANDO" LA TRADICIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO POPULAR.
Juan Sebastián Olmos Núñez (Colombia)
Maria del Mar Vanín Ramírez (Colombia)

A TRAJETÓRIA DO MÚSICO NANÁ VASCONCELOS: MÚSICA E EXPERIÊNCIA.
Simone Dubeux Berardo Carneiro da Cunha (Brasil)

MÚSICA, CULTURA POPULAR E DIVERSIDADE NA AMÉRICA LATINA: UM ENFOQUE DO TROPICALISMO E DO CENÁRIO MUSICAL CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO DAS TRÊS ÚLTIMAS DÉCADAS.
Davi Ebenezer da Costa Teixeira (Brasil)
Magda de Miranda Clímaco (Brasi)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 9.** Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.
Mesa 3.Regionalismos musicales latinoamericanos
Moderador: Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Brasil)

OS GRUPOS DE CHORO DOS ANOS 1990 NO RIO DE JANEIRO: REPRESENTAÇÕES SOBRE O FAZER MUSICAL DO CHORO.
Sheila Zagury (Brasil)

APUNTES PARA EL ESTUDIO DE LA NORTEÑIZACIÓN MUSICAL DE MÉXICO.
José Juan Olvera Gudiño (México)

A CENA MUSICAL NEOTRIBAL BELENENSE.
Frank Sagica (Brasil)
Sonia Chada (Brasil)

LA CANCIÓN CRIOLLA PUERTORRIQUEÑA COMO ESLABÓN ENTRE LA DANZA CANCIÓN Y EL BOLERO PUERTORRIQUEÑO.
Noel Allende Goitía (Puerto Rico)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 5**. Archivo, escucha, análisis musical y políticas de la vida y de la muerte.
Mesa 3. Ruido, volumen y vida precaria
Moderadora: María Zuazu

SONIDO TÓXICO: VIEQUES 1941-2017.
Alejandra Bronfman (EEUU)

PLACER FEROZ: PRÁCTICAS DE ESCUCHA, VIDA PRECARIA Y LOS LÍMITES DE LA TRASCENDENCIA MUSICAL EN BUENAVENTURA, COLOMBIA.
Michael Birenbaum Quintero (Colombia/ EEUU)

EXTINCIÓN, ARCHIVO Y SENTIDO SONORO.
Ana María Ochoa Gautier (Colombia/ EEUU)

6:30 PM - 7:30 PM PRESENTACIÓN DE LIBROS

SALA A. JUNIOR SOTO
6: 30 PM - 7:00 PM
A MODINHA BRASILEIRA: TRAJETÓRIA E VELEIDADES (SÉCULOS XVIII- XX)
Autor y presentador: José Fernando Monteiro
Editora Prismas. Curitiba, 2018

7:00 PM - 7:30 PM
SAOCO SALSERO!, O EL SWING DEL SONERO MAYOR. SOCIOLOGÍA URBANA DE LA MEMORIA DEL RITMO.
Autor: Ángel Quintero Rivera
Presentador: César Colón- Montijo
Editorial: Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan, 2017

8:00 PM CONCIERTO *SANGRE DE PLENA*
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

MARTES 12 DE JUNIO

8:30 AM- 10: 30 AM ACREDITACIÓN
VESTÍBULO SALA JESÚS M. SANROMÁ

9:00 AM - 10:00 AM SESIÓN PLENARIA
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

CONFERENCIA I:
LA IMPORTANCIA DE SER DEL "OTRO LADO": MÚSICA Y ESTUDIOS DE FRONTERA EN EL SIGLO VEINTIUNO
ALEJANDRO L. MADRID (Cornell University)

10:00 - 10:30 AM CAFÉ

10:30 AM - 12:30 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 2**. De los cilindros de cera a los discos de vinilo; usos de las tecnologías de grabación analógicas en América Latina.
Mesa 1. Aventuras comerciales y etnográficas en la era de la grabación acústica
Moderador: Juan Fernando Velásquez(Colombia/ EEUU)

UNA ETNOMUSICOLOGÍA ENFOCADA EN LOS OBJETOS MATERIALES?: EL CASO DE LAS GRABACIONES ARGENTINAS EN CILINDROS DE CERA HECHAS POR ROBERT LEHMANN-NITSCHE (1905-1909).
Morgan Luker (EEUU)

FONÓGRAFOS AMBULANTES: LAS EXPEDICIONES DE LA VICTOR TALKING MACHINE COMPANY POR AMÉRICA LATINA, 1905-1926.
Sergio Ospina- Romero (Colombia)

COLECCIÓN DE GRABACIONES EN VIVO DE LA ORQUESTA ARAGÓN, RECOGIDAS POR FERNANDO AGÜERO (1959- 2017). CONTRIBUCIÓN INÉDITA AL ESTUDIO DEL ESTILO INTERPRETATIVO DE LA ORQUESTA.
Liliana Casanella (Cuba)

SALÓN 206 H SIMPOSIO 12. Cultura popular y música en América Latina
Mesa 3. Performance, archivo y cultura popular
Moderadora: Simone Dubeux Berardo Carneiro da Cunha (Brasil)

MEMÉTICA Y TRANSMISIÓN CULTURAL: DESPACITO O LA OTREDAD DE LO LATINO COMO CONTRACULTURA DEL MAINSTREAM EMPODERADO POR EL MERCADO ANGLOSAJÓN.
Alfonso Pérez Sánchez (México)

NOVOS CONTEXTOS DE PERFORMANCE, COMUNIDADES DE PRÁTICA E PERFORMANCE PARTICIPATIVA: O BATALHÃO DE BACAMARTEIROS DE AGUADA NA FESTA DE SÃO JOÃO E NO FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA.
Estêvão Amaro dos Reis (Brasil)

***LOOKING FOR AN ARCHIVE*. DEBATES METODOLÓGICOS EN TORNO A LA VISIBILIZACIÓN DE LA CULTURA POPULAR. EL CASO DE SANTIAGO DE CHILE DURANTE EL SIGLO XIX.**
Christian Spencer (Chile)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 9.** Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.
Mesa 4. Lo global y lo local en el espacio-tiempo de las prácticas musicales populares en América Latina
Moderador: Jorge L. C. Cardoso Filho (Brasil)

VALHALLA ROCK BAR - MOSSORÓ: AS ARTICULAÇÕES ENTRE CENAS, COMUNIDADES IMAGINÁRIAS E GÊNEROS MUSICAIS A PARTIR DAS IDENTIDADES LOCAIS.
Tobias Queiroz (Brasil)

O LOCAL E O GLOBAL DE UM SABER-FAZER MUSICAL NA AMAZÔNIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TECNOBREGA NA CIDADE DE BELÉM DO PARÁ.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Brasil)

APROXIMACIÓN ESCALAR COMO FORMA DE HACER HISTORIA CULTURAL COMPARATIVA DEL ROCK SITUADO EN ESPACIOS DE AMÉRICA LATINA.
Álex Zapata Romero (Chile)

A MÚSICA INSTRUMENTAL DE DOIS MÚSICOS BRASILIENSES: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO E IMPLICAÇÕES COM IDENTIDADES REGIONAIS, NACIONAIS E INTERNACIONAIS NO CENÁRIO MODERNO LATINO-AMERICANO
Magda de Miranda Clímaco (Brasil)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 5**. Archivo, escucha, análisis musical y políticas de la vida y de la muerte.
Mesa 4. Migraciones sonoras en tiempo y espacio
Moderador: César Colón- Montijo (EEUU)

RAMITO ¿PATRIOTA ECOLOGISTA?: REORIENTACIONES AUDITIVAS HACIA LAS GRABACIONES DE MÚSICA TÍPICA DESDE UNA PERSPECTIVA ECOLÓGICA.
Jaime O Bofill Calero (Puerto Rico)

LA PAVA, EL MACHETE Y LOS HERMANOS MORALES RAMOS: LOS INICIOS DEL JÍBARO COMO ICONO EN LA MÚSICA PUERTORRIQUEÑA.
David A. Morales Brignoni (Puerto Rico/ EEUU)

O FAZER MUSICAL DE IMIGRANTES SENEGALESES NO RIO GRANDE DO SUL: SOCIALIZAÇÃO E TERRITORIALIZAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE.
Kelvin Venturin (Brasil)

2:00 PM- 4:00 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 2**. De los cilindros de cera a los discos de vinilo; usos de las tecnologías de grabación analógicas en América Latina.
Mesa 2. **Prácticas de consumo cultural: fonografía y sociabilidad en espacios urbanos**
Moderadora: Carolina Santamaría- Delgado (Colombia)

O ESPETÁCULO SONORO DAS 'MACHINAS FALANTES': A FONOGRAFIA PAULISTA.
Juliana Pérez González (Brasil/ Colombia)

ANTONIO CUÉLLAR, COLECCIONISTA DE 'MÚSICA ANTIGUA'.
Gloria Millán (Colombia)

PIANOLAS, FONÓGRAFOS Y GRAMÓFONOS: REPRODUCCIÓN MECÁNICA, ESPACIO Y REGÍMENES DE ESCUCHA EN COLOMBIA (1886-1930).
Juan Fernando Velásquez (Colombia/ EEUU)

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 12.** Cultura popular y música en América Latina.
Mesa 4. Estudios de caso sudamericanos
Moderadora: Rosario Haddad (Argentina)

MÚSICOS DE LA PÉRGOLA DEL MATADERO DE SANTIAGO: DIÁLOGOS SOBRE LO POPULAR.
Ariel Grez Valdenegro (Chile)
Bernarda Castillo Fernández (Chile)
Pablo Rojas Sahurie (Chile)

AS INCERTEZAS SOBRE MPB NO SÉCULO XXI.
Laís Barros Falcão de Almeida (Brasil)

EL ROL DE LA MÚSICA EN EL DEPORTE EN BASE AL CASO DE MANUEL PLAZA DURANTE EL CAMPEONATO SUDAMERICANO DE ATLETISMO DE 1927.
Fabián Tobar Carrasco (Chile)

A CORRESPONDÊNCIA ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA DE ENNIO MORRICONE NA CRIAÇÃO DA TRILHA SONORA DE "OS OITO ODIADOS".
Tarso de Almeida Ramos (Brasil)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 9.** Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.
Mesa 5. Músicas en tránsito
Moderadora: María Luisa de la Garza (México)

AGÜITA DE JAMAICA: NUEVAS EXPRESIONES DEL REGGAE EN MÉXICO.
Christian Eugenio López-Negrete Miranda (México)

LA GUAGUA AÉREA: LA MÚSICA DE SALSA EN NUEVA YORK Y EN PUERTO RICO.
Marisol Berríos- Miranda (EEUU)

EL IMPACTO DE LA "MÚSICA LATINA": EL ESTILO CARIBEÑO COMO *LINGUA FRANCA* PARA LOS LATINOS EN ESTADOS UNIDOS.
Shannon Dudley (EEUU)
LAS MÚSICAS DE IDA Y VUELTA.
José Miguel Marinas (España)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 5**. Archivo, escucha, análisis musical y políticas de la vida y de la muerte.
Mesa 5. Trazos sonoros, memoria y archivos fluctuantes
Moderadora: Susan Campos (Costa Rica)

LA LENGUA Y MÚSICA DE LOS INDÍGENAS MUISCAS: LA MEMORIA DE LOS ABUELOS VIVOS Y LOS ARCHIVOS COLONIALES.
Beatriz Goubert (Colombia)

ARQUIVOS FLUTUANTES: ESCUTA E ARQUIVOS DO POPULAR NO RIO AMAZONAS.
María Fantinato Geo de Siqueira (Brasil)

ENTRE O DISCO E O MP3: MÚSICA E MEMÓRIA.
Cacá Machado (Brasil)

4:00 PM - 4:30 PM CAFÉ

4:30 PM - 6:30 PM SESIONES PLENARIAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 2.** De los cilindros de cera a los discos de vinilo: usos de las tecnologías de grabación analógicas en América Latina.
Mesa 3. Vinilos: Industrias discográficas en Latinoamérica, 1950´s-1960´s
Moderador: Sergio Ospina- Romero (EEUU)

TROPICALES Y ROMÁNTICOS: TENDENCIAS EN LA PRODUCCIÓN, MERCADO Y CONSUMO DEL DISCO EN LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA DE MEDELLÍN EN LOS AÑOS SESENTA.
Carolina Santamaría - Delgado (Colombia)

FORMAS DE REGISTRO Y PRODUCCIÓN MUSICAL EN EL AUGE DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA: ARTE, MÁQUINAS Y EQUIPOS DE UN IMAGINARIO SONORO.
Carlos Andrés Caballero Parra (Colombia)
Juan Diego Parra Valencia (Colombia)

LA SERIE CONTEMPORÁNEOS DE LA EGREM Y LA PROMOCIÓN DE LA MÚSICA EXPERIMENTAL EN CUBA SOCIALISTA.
Marysol Quevedo (Puerto Rico/ EEUU)

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 12. Cultura popular y música en América Latina**
Mesa 5. Religiosidad popular y política
Moderador: Alfonso Pérez

EL RAP ORIGINARIO COMO EXPRESIÓN CULTURAL EN AMÉRICA LATINA.
Rosario Haddad (Argentina)

ERA DIOS QUE GRITABA: ¡REVOLUCIÓN!... RELIGIOSIDAD POPULAR, MESIANISMO Y NUEVA CANCIÓN CHILENA.
Pablo Rojas Sahurie (Chile)

EL MALESTAR EN LA CULTURA POPULAR.
José Miguel Marinas (España)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 9.** Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.
Mesa 6. Músicas en contexto: diversidades, regularidades, singularidades y novedades
Moderadora: Shannon Dudley (EEUU)

EL CARNAVAL SAMBA DE LA CIUDAD DE ARTIGAS, ¿UNA NUEVA MANIFESTACIÓN DE IDENTIDAD URUGUAYA?
Ana Virginia Lecueder Arbiza (Uruguay)

A CENA ALTERNATIVA DO RECÔNCAVO BAIANO: DIÁLOGOS, HISTÓRIAS E REGRAS A PARTIR DA BANDA ESCOLA PÚBLICA.
Jorge L. C. Cardoso Filho (Brasil)
Kaio Pereira (Brasil)

SUBCULTURA CHOLOGOTH E AS CONTROVÉRSIAS IDENTITÁRIAS DO DUO PRAYERS: DESDOBRAMENTOS DA MÚSICA GÓTICA NO CONTEXTO MEXICANO.
Adriana Amaral (Brasil)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 5**. Archivo, escucha, análisis musical y políticas de la vida y de la muerte.
Mesa 6. Voces, cuerpos y registros
Moderadora: Beatriz Goubert (Colombia/ EEUU)

EL PREGÓN Y EL ARCHIVO: (FORMAS DE GANARSE) LA VIDA EN CUBA.
Andrés García Molina (Honduras)

A LA ESCUCHA DE UN GRITO: PROBLEMAS DE CLASIFICACIÓN VOCAL.
Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (México)

LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE FRIDA KAHLO EN 'LA LLORONA' DE CHAVELA VARGAS.
Ana R. Alonso- Minutti (México)

DEBATE Y CONCLUSIONES

6:30 PM - 7:30 PM PRESENTACIÓN DE LIBROS
SALA A. JUNIOR SOTO

6:30 PM - 7:00 PM
NINGUÉM É PERFEITO E A VIDA É ASSIM: A MÚSICA BREGA EM PERNAMBUCO
Autor: Thiago Soares
Presentadores: Thiago Soares y Felipe Trotta
Editorial: Outros Críticos. Brasil, 2017

7:00 PM - 7:30 PM
MÚSICA DISPERSA: APROPIACIÓN, INFLUENCIAS, ROBOS Y REMIX EN LA ERA DE LA ESCUCHA DIGITAL
Autor: Rubén López Cano
Presentadores: Rubén López Cano, Silvia Martínez, Julio Mendívil, Mercedes Liska
Editorial: Musikeon Books. Barcelona, 2018

8:00 PM CONCIERTO DECIMANÍA DE PUERTO RICO
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

MIÉRCOLES 13 DE JUNIO

8:30 AM- 10: 30 AM ACREDITACIÓN
VESTÍBULO SALA JESÚS M. SANROMÁ

9:00 AM - 10:30 AM SESIÓN PLENARIA
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

MESA PLENARIA I:
MÚSICA SALSA, PRÁCTICAS SOCIALES E IDENTIDADES URBANAS. UN ESTADO DEL ARTE EN EL SIGLO XXI
ALEJANDRO ULLOA SANMIGUEL (Universidad del Valle, Cali- Colombia)- **coordinador**
ÁNGEL QUINTERO RIVERA (Centro de investigaciones sociales, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico)
RICHIE VIERA (Productor y coleccionista puertorriqueño)

10:30 - 11:00 AM CAFÉ

11:00 AM-12:30 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 2.** De los cilindros de cera a los discos de vinilo: usos de las tecnologías de grabación analógicas en América Latina.
Mesa 4. Tecnología de grabación sonora e intersecciones de género musical, raza y etnicidad
Moderador: Alejandro L. Madrid (México/ EEUU)

GRAVAÇÕES PERFORMADAS? APONTAMENTOS SOBRE O MATERIAL FONOGRÁFICO EM UMA RODA DE CHORO.
Renan Moretti Bertho (Brasil)

UNA PROPUESTA DE CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA DE LAS CUMBIAS COLOMBIANAS.
Juan Sebastián Ochoa (Colombia)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 4.** Archivos materiales y archivos imaginarios en América Latina.
Mesa 1. Archivos imaginarios
Moderadora: Marita Fornaro (Uruguay)

REPERTÓRIOS DA CULTURA ORAL E MÚSICA POPULAR MEDIATIZADA: ARQUIVO MNEMÔNICO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM CLEMENTINA DE JESUS.
Cláudia Neiva de Matos (Brasil)

ARCHIVO PARA ARMAR: LA IMPORTANCIA DE EDUARDO LAGOS EN LA MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLKLÓRICA ARGENTINA.
Juliana Guerrero (Argentina)

REDUCCIONISMO Y CARICATURA DE LAS DANZAS FOLCLÓRICAS ARGENTINAS EN EL CONCURSO "BAILANDO POR UN SUEÑO", CONDUCIDO POR MARCELO TINELLI.
Silvina Argüello (Argentina)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 8**. *Que vivan los estudiantes!* Las playlists de las rebeliones estudiantiles latinoamericanas.
Mesa 1. **Estéticas de la ruptura en América Latina**
Moderador: Manuel Ceide (España/ Puerto Rico)

LA PARTICIPACIÓN DE LOS ARTISTAS DE ROCK EN TRES MOMENTOS DE RUPTURA EN MÉXICO (1956-1971).
Paulina Isabel Molina Díaz (México)

OS FESTIVAIS DA CANÇÃO NO BRASIL NA DÉCADA DE 60 DO SÉCULO XX: A ATUAÇÃO DE JOVENS UNIVERSITÁRIOS DE ESQUERDA E AS CANÇÕES COMO RESISTÊNCIA À DITADURA MILITAR.
Caroline Soares de Abreu (Brasil)

JUVENTUD Y DESCOLONIZACIÓN: UN ACERCAMIENTO AL HEAVY METAL EN AMÉRICA LATINA.
Nelson Varas- Díaz (Puerto Rico/ EEUU)

2:00 PM - 4:00 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 8**. *Que vivan los estudiantes!* Las playlists de las rebeliones estudiantiles latinoamericanas
Mesa 2. **Relatos de resistencia: al encuentro de playlists de movimientos estudiantiles latinoamericanos**
Moderadora: **Paulina Isabel Molina (México)**

***NUEVA OLA* PORTORICENSIS. LA REVOLUCIÓN MUSICAL QUE VIVIÓ PUERTO RICO EN LA DÉCADA DEL 60.**
Javier Santiago (INVITADO. Puerto Rico)

Y LA REVUELTA SE HIZO MÚSICA: CANCIONES DE ROY BROWN 1970-76. LOS IMAGINARIOS DE UN MOVIMIENTO ESTUDIANTIL EN PUERTO RICO. RELATOS UTÓPICOS Y COLECTIVOS.
Manuel J. Ceide Vázquez (España/ Puerto Rico)

DEBATE Y CONCLUSIONES DEL SIMPOSIO 8: "A CINCUENTA AÑOS DE AQUEL 68".
Liliana González Moreno (Cuba)

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 4.** Archivos materiales y archivos imaginarios en América Latina
Mesa 2. Entre archivos materiales e imaginarios
Moderador: Julio Mendívil (Uruguay)

COLECCIONISMO Y VIEJA GUARDIA EN BOGOTÁ. ARCHIVOS SIGNIFICANTES PARA REVITALIZAR EL CARIBE EXTENDIDO DENTRO DE UNA CIUDAD ANDINA POSTMODERNA.
Bibiana Delgado- Ordóñez (Colombia)

ARCHIVOS MATERIALES E IMAGINARIOS LOCALES: LA MÚSICA POPULAR EN EL TEATRO LARRAÑAGA DE SALTO, URUGUAY.
Yoanna L. Díaz Vázquez (Cuba/Uruguay)

ARCHIVOS Y MITOS: CIERTOS CASOS URUGUAYOS.
Marita Fornaro (Uruguay)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 9.** Música e identidades regionales: transformaciones, contraposiciones y desafíos a las identidades nacionales latinoamericanas.
Mesa 7. Activismos musicales
Moderador: Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Brasil)

REIVINDICAR CIUDADANÍA MEDIANTE EL CANTO.
María Luisa de la Garza (México)

RESTAURACIÓN CULTURAL: BOMBA COMO ESTILO MUSICAL DE ACTIVISMO EN PUERTO RICO Y LOS ESTADOS UNIDOS.
Pablo Luis Rivera (Puerto Rico)

"WOMEN WITH ATTITUDE": INNOVADORAS LATINAS EN LA MÚSICA POPULAR DE LOS ESTADOS UNIDOS.
Michelle Habell- Pallán (EEUU)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 13.** Guitarra: Presencia y diversidad en las músicas populares de América Latina
Mesa 1. Sobre métodos de enseñanza y sujetos guitarristas locales.
Moderador: Noraliz Ruiz Caraballo

MESTRE GAMELA E O SEU MÉTODO DE ENSINO DE VIOLÃO: UM PERSONAGEM RELEVANTE NO CENÁRIO CULTURAL DE BRASÍLIA (1973-2013).
Felício José Afiune Júnior (Brasil)
Robervaldo Linhares Rosa (Brasil)

NA BAHIA, ONDE TUDO COMEÇOU: DIÁLOGOS COM ROBERTO MENDES.
Caio Csermak (Brasil)

Mesa 2. Sobre Instrumentos
Moderador: Caio Csermak

El cuatro puertorriqueño acompaña canciones en listas mundiales: sonoridad, carácter folklórico, interpretación y expectativas de performance.
Noraliz Ruiz Caraballo (Puerto Rico)

Un sonotipo de la guitarra eléctrica latinoamericana: "tuyo" en la obertura de Narcos.
Gonzalo Cordero Riquelme (Chile)

4:00 PM - 4:30 PM CAFÉ

4:30 PM- 6:00 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 7.** Música popular y política
Mesa 1. Prácticas sonoras alternativas
Moderador: Adalberto Paranhos (Brasil

ENTRE LAS DISTORSIONES DE LAS GUITARRAS ELÉCTRICAS Y EL CHARANGO: SONICA, CUERPO Y PERFORMANCE EN LAS PRÁCTICAS SONORAS MUSICALES DE LOS JÓVENES MÚSICOS EMBERA-CHAMI (COLOMBIA)
Juan Carlos Molano Zuluaga (Colombia)

"ANÓNIMOS ESQUIZOIDES": EL ABSURDO COMO GESTO POLÍTICO E LA POIESIS MUSICAL DE LA BANDA FULANO
Víctor Navarro Pinto (Chile)

CONSTRUCCIÓN DE MODELOS ALTERNATIVOS DE PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y FOMENTO EN ARGENTINA: EL ROL DE LOS COLECTIVOS DE MÚSICOS
María Inés López (Argentina)

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 4.** Archivos materiales y archivos imaginarios en América Latina
Mesa 3. Archivos y biografía de canciones
Moderadora: Marita Fornaro (Uruguay)

LA SUERTE DEL TAMBOBAMBINO. SOBRE ARCHIVOS MUSICALES Y LA BIOGRAFÍA SOCIAL DE UNA CANCIÓN INDÍGENA DE LOS ANDES PERUANOS.
Julio Mendívil (Perú/ Austria)

CONTRAPUNTO COGNITIVO Y REMIX: ARCHIVO AFECTIVO Y BIOGRAFÍAS PERSONALES DE LAS CANCIONES EN LA REMEZCLA DIGITAL.
Rubén López Cano (México/ España)

"GENTE QUE NO" (1985-2017): TRAYECTORIA DE UNA CANCIÓN PUNK EN LA ARGENTINA DEMOCRÁTICA.
Agustín Yannicelli (Argentina)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 3.** Música, mediatizaciones y memoria de prácticas de colección en acervos sonoros y plataformas digitales
Mesa 1. Géneros musicales y nuevas mediatizaciones
Moderador: José Luis Fernández (Argentina)

MEMORIAS E HISTORIA DEL PRESENTE DE UNA CULTURA MUSICAL CONTEMPORÁNEA: REPRESENTACIONES DE LA SALSERIDAD EN EL CIBERESPACIO.
Alejandro Ulloa Sanmiguel (Colombia)

MEMORÁVEL SAMBA: ACERVOS DIGITAIS E MEMÓRIA COLETIVA DO SAMBA NA WEB.
Jair Martins de Miranda (Brasil)

"ALL OF MY HEART IS IN HAVANA": CAMILA CABELLO E OS MEIOS DIGITAIS BRASILEIROS.
Igor Lemos Moreira (Brasil)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 13. Guitarra: Presencia y diversidad en las músicas populares de América Latina**
Mesa 3. Sobre grabaciones de guitarra
Moderador: Gonzalo Cordero (Chile)

CONSERVANDO EN LA MODERNIZACIÓN: GRABACIONES DE GENTIL MONTAÑA DURANTE LOS AÑOS 60.
José Fernando Perilla Vélez (Colombia)

GUITARRA CARIBEÑA.
Luis Enrique Juliá (INVITADO, Puerto Rico)

DEBATE Y CONCLUSIONES

6:00 PM- 7: 30 PM PRESENTACIÓN DE LIBROS
SALA A. JUNIOR SOTO

6:00 PM - 6:30 PM
LOS BAILES DE SALÓN EN VENEZUELA
Autor y presentador: Juan Francisco Sans
Editorial: Fundación Bigott. Caracas, 2016

6:30 PM - 7:00 PM
JUVENTUDES Y PRODUCCIÓN CULTURAL EN LOS MÁRGENES: TRAYECTORIAS Y EXPERIENCIAS DE JÓVENES CUMBIEROS
Autor: Malvina Silba
Presentadores : Mercedes Liska y Rubén López Cano
Editorial: Grupo editor Universitario. Buenos Aires, 2018

7:00 PM - 7:30 PM
CANÇÃO ROMÂNTICA: INTIMIDADE, MEDIAÇÃO E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA
Organizadoras: Martha Tupinambá de Ulhôa e Simone Luci Pereira
Presentadora: Martha Tupinambá de Ulhôa
Editorial: Folio Digital: Letra e Imagem. Río de Janeiro, 2016

8:00 PM CONCIERTO NOCHE DE JAZZ
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

JUEVES 14 DE JUNIO

9:00 AM - 10:00 AM SESIÓN PLENARIA
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

CONFERENCIA II:
¿Y PUERTO RICO PA´CUANDO? COLECCIONES DE MÚSICA EN PUERTO RICO, IDENTIDADES FRACTURADAS Y ESPEJOS DEFORMANTES
LILIANA GONZÁLEZ MORENO (Centro de investigación y desarrollo de la música cubana)

10:00 - 10:30 AM CAFÉ

10:30 AM - 12:30 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 7**. Música popular y política
Mesa 2. Sons dos anos 1930, 1960 e 1970
Moderador: **Tânia da Costa Garcia (Brasil)**

FADO, UM "INIMIGO NACIONAL" NA TERRA DO SAMBA?
Adalberto Paranhos (Brasil)

PRODUÇÃO MUSICAL E ATITUDE POLÍTICA EM BELÉM/BRASIL: SONS E TONS NA TESSITURA DE UMA CANÇÃO DE "VISÃO AMAZÔNICA" NA MPB (1960 E 1970).
Cleodir Moraes (Brasil)

"UNA CANCIÓN PROTESTA ENTRE COMILLAS": CIRCULACIÓN MEDIÁTICA Y RECEPCIÓN DE LA CANCIÓN PROTESTA COLOMBIANA EN LOS AÑOS SETENTA.
Joshua Katz- Rosene (Canadá)

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 4.** Archivos materiales y archivos imaginarios en América Latina.
Mesa 4. Archivos materiales
Moderador: Julio Mendívil (Perú)

EL ARCHIVO SONORO DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN ETNOMUSICOLOGÍA (IIET). POLÍTICAS DE ARCHIVO Y PATRIMONIO INMATERIAL EN TIEMPOS DE REDEFINICIÓN DE LOS DERECHOS CULTURALES.
Carlos Balcázar (Argentina)
Berenice Corti (Argentina)
Soledad Venegas (Argentina)

ENIO DE FREITAS E CASTRO E AS (RE)DEFINIÇÕES DA "MÚSICA POPULAR DO RIO GRANDE DO SUL", BRASIL.
Reginaldo Gil Braga (Brasil)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 3.** Música, mediatizaciones y memoria de prácticas de colección en acervos sonoros y plataformas digitales.
Mesa 2. Experiencias de archivo
Moderadora: Marcia Ramos de Oliveira (Brasil)

INVESTIGAR LA MÚSICA EN CHILE SIN UNA FONOTECA NACIONAL. COMENTARIOS SOBRE LA IMPLEMENTACIÓN DE PLATAFORMAS DIGITALES PARA LA DOCUMENTACIÓN DE LA MÚSICA GRABADA.
Felipe Ricardo Solís Poblete (Chile)

SOBRE PESO, RUÍDO E ODOR: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A MUSICOFILIA E PRÁTICA DO COLECIONISMO.
Heloísa de Araujo Duarte Valente(Brasil)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 10.** Jazz en América Latina: música y poder
Mesa 1. Disputas e identidad artística y social
Moderadora: Berenice Corti (Argentina)

AS INTERPRETAÇÕES SOBRE O JAZZ NA CRÍTICA MUSICAL BRASILEIRA: POLIFONIA, CONFLITOS E DISSONÂNCIAS DISCURSIVAS EM MEIO À FORMAÇÃO DA MPB (1964-1970).
Antonio Carlos Araújo (Brasil)

NO PALMEIRAS O NO ESPANHOL?: RELAÇÕES RACIAIS E DE CLASSE ENVOLVENDO OS JAZES EM SALVADOR, BAHIA, BRASIL.
Laurisabel Maria Da Silva (Brasil)

EL JAZZ Y LAS MÚSICAS Y MÚSICOS PUERTORRIQUEÑOS COMO PROBLEMA HISTORIOGRÁFICO.
Noel Allende (Puerto Rico)

2:00 PM - 3:30 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 7**. Música popular y política
Mesa 3. Montagens cênicas e sonoras
Moderadora: Tânia da Costa Garcia (Brasil)

GRUPO DE TEATRO GALPÃO: ENGAJAMENTO, MONTAGENS E SONS NA CENA BRASILEIRA.
Kátia Paranhos (Brasil)

EL APORTE DE LOS EXILADOS POLÍTICOS AL HIP HOP CHILENO Y SU DIFERENCIACIÓN EN LA ESCENA.
Nelson Leandro Rodríguez Veja (Chile)

MUSICAR LOCAL E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO: O MOVIMENTO "PRAIA DA ESTAÇÃO" E O (RE)NASCIMENTO DO CARNAVAL DE RUA DE BELO HORIZONTE.
Estêvão Amaro dos Reis (Brasil)

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 11.** Reguetón, cumbia, funk… Las "incomodidades" de las músicas masivas desde la perspectiva de género
Mesa 1. Las músicas masivas y el clivaje de género: baile, estéticas y performances en escena
Moderadora: Malvina Silba (Argentina)

EL CUERPO COMO ARCHIVO: PERFORMATIVIDAD IDENTITARIA Y DE GÉNERO A TRAVÉS DEL BAILE DE LA SALSA EN BARCELONA.
Isabel Llano (Colombia/ España)

ROCÍO JURADO, MARÍA JIMÉNEZ: CULTURA DE LA TRANSICIÓN Y ESTÉTICAS DEL EXCESO".
María "Pepa" Anastasio (EEUU)

SOBRE UM HOMEM RICO NUMA HAVANA SEM AUTOMÓVEIS ANTIGOS: COSMOPOLITISMO ESTÉTICO NO VIDEOCLIPE "HASTA QUE SE SEQUE EL MALECÓN".
Thiago Soares (Brasil)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 3.** Música, mediatizaciones y memoria de prácticas de colección en acervos sonoros y plataformas digitales.
Mesa 3. Experiencias musicales en diferentes espacios
Moderadora: Heloísa de A. Duarte Valente (Brasil)

MÁS ALLÁ DE LO ESCRITO: LA PRODUCCIÓN ACADÉMICA BAJO SOPORTES SONOROS. UNA EXPERIENCIA "DESORIENTALIZANTE" DESDE EL PLAYLIST.
Gabriel Macías Osorno (México)

AN ELECTRONIC CABARET: PARIS STREET SONGS. A ESCOLHA DE ROBERT DARNTON PARA APROXIMAR A HISTÓRIA DO SÉCULO XVIII AO XXI.
Márcia Ramos de Oliveira (Brasil)

LA INTEGRACIÓN DE HERRAMIENTAS DE COLABORACIÓN REMOTA EN EL "DIGITAL AUDIO WORK STATION": SU INFLUENCIA EN LAS RELACIONES CENTRO-PERIFERIA DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN LA ERA POST-DIGITAL.
Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (España)

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 10.** Jazz en América Latina: música y poder
Mesa 2. Poder y escenas nacionales
Moderador: Darío Tejeda (República Dominicana)

GÉNESIS, DESARROLLO Y PERSPECTIVAS DE LA ESCENA JAZZÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN CUBA.
Leydet Garlobo González (Cuba)

SWINGING CON SABROSURA: LUCHO BERMÚDEZ Y LA RESIGNIFICACIÓN DEL JAZZ EN COLOMBIA.
Sergio Ospina-Romero (Colombia)

FESTIVALES DE JAZZ EN EL SUR DE MÉXICO. EMPRENDIMIENTOS CULTURALES Y USOS DE LA MÚSICA EN CIUDADES DE DESTINO TURÍSTICO.
Martín de la Cruz López Moya (México)

3:30 PM - 4:00 PM CAFÉ

4:00 PM - 6:00 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 7**. Música popular y política
Mesa 4. A tomada das ruas pela música e pelo protesto político[1]
Moderador: Adalberto Paranhos (Brasil)

"EL RITMO FAVORITO PARA SALIR A LA CALLE A COMBATIR": TRANSFORMACIÓN ESTÉTICA DE LA DANZA TINKU.
Javiera Paz Benavente Leiva (Chile)

"AESTHETICO-POLITICAL ACTANTS" EM MOVIMENTO DE PROTESTO: FEMINISMO MUSICAL NO BRASIL ATUAL.
Kjetil Klette Bohler (Noruega)

[1] Excepcionalmente, la mesa 4 del simposio 7 concluirá a las 6:30 pm.

A CARNAVALIZAÇÃO DA CIDADANIA NOS PROTESTOS DE RUA DE SÃO PAULO (2015-2016).
Tânia da Costa Garcia (Brasil)

CARTOGRAFÍA DE LA MOVILIDAD: MÚSICA SOBRE LAS CALLES DE CONCEPCIÓN.
Nicolás Francisco Masquiarán (Chile)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 11.** Reguetón, cumbia, funk… Las "incomodidades" de las músicas masivas desde la perspectiva de género
Mesa 2. Las músicas masivas en perspectiva territorial: mediaciones, apropiaciones y performatividad.
Moderadora: Mercedes Liska (Argentina)

BREGAFUNK: Mediação tecnológica e transculturação social na periferia do Recife.
Tomás Brandão Correia (Brasil)

MÚSICA, VIOLÊNCIA E CONFLITO NAS CIDADES: O CASO DO ÔNIBUS.
Felipe Trotta (Brasil)

GÉNERO, RAZA Y SABOR: PERFORMATIVIDADES EN LAS ORQUESTAS TROPICALES DE MONTERÍA, CÓRDOBA, COLOMBIA.
María Alejandra de Ávila López (Colombia)

CUMBIA Y CUMBIERAS/OS EN LA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA: DISCUSIONES EN TORNO A PRODUCCIÓN, MERCADO, DESIGUALDADES SOCIALES Y JERARQUÍAS CULTURALES.
Malvina Silba (Argentina)

SALÓN 207 H **SIMPOSIO 3.** Música, mediatizaciones y memoria de prácticas de colección en acervos sonoros y plataformas digitales.
Mesa 4. Experiencias metodológicas
Moderadora: Marcia Ramos de Oliveira (Brasil)

PROYECTAR UNA INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA INCLUYENDO EL AUDIOVISUAL. ALGUNOS EJEMPLOS PARA LA REFLEXIÓN.
Fabián Arocena Narbondo (Brasil)

SEMIÓTICA, ECOSISTEMAS Y BIG DATA EN LA CAPTURA DE LOS USUARIOS DE PLATAFORMAS DE MÚSICA.
José Luis Fernández (Argentina)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALA A. JUNIOR SOTO **SIMPOSIO 10.** Jazz en América Latina: música y poder
Mesa 3. Tensiones en el lenguaje musical
Moderadora: Liliana González Moreno (Cuba)

IMPACTO DO ÁLBUM *JAZZ DE ACÁ* DO QUARTETO *JOAJU* NA HISTÓRIA MUSICAL CONTEMPORÂNEA PARAGUAIA.
Carlos Da Silva (Brasil)

LA COMPETENCIA MUSICAL DE ERNÁN LÓPEZ-NUSSA PARA EL JAZZ CUBANO. UNA APROXIMACIÓN A SU «SACRILEGIO» VALS.
Rernier Garnier (Cuba)

UN VIAJE A LAS CATACUMBAS DEL ICAIC: LOS TALLERES DEL GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA.
Manuel Ceide (España/ Puerto Rico)

6:00 PM - 7:30 PM PRESENTACIÓN DE LIBROS

SALA A. JUNIOR SOTO

6:00 PM - 6:30 PM
PEGO EL GRITO EN CUALQUIER PARTE! HISTORIA, TRADICIÓN Y PERFORMANCE DE LA CUECA URBANA EN SANTIAGO DE CHILE (1990- 2010)
Autor y presentador: Christian Spencer
Ediciones Biblioteca Nacional. Santiago de Chile, 2017

6:30 PM- 7:00 PM
PANDEIROS E BANDONEONES: VOZES DUSCIPLINADORAS E MARGINAIS NO SAMBA E NO TANGO
Autora y presentadora: Andrea Dos Santos Menezes
Editorial: Unifesp. Brasil, 2017

7:00 PM - 7:30 PM
MÚSICA Y DISCURSO. APROXIMACIONES ANALÍTICAS DESDE AMÉRICA LATINA
Compiladores: Claudio Díaz y Berenice Corti
Presentadora: Berenice Corti
Editorial: Edu/Vim. Argentina, 2017

8:00 PM CONCIERTO IASPM AL- JAM BOMBAZO
ANFITEATRO RAFAEL HERNÁNDEZ

VIERNES 15 DE JUNIO

9:00 AM - 10:00 AM SESIÓN PLENARIA
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

CONFERENCIA III:
Típicos Tópicos Tropicales
JUAN FRANCISCO SANS (Universidad Central de Venezuela)

10:00 - 10:30 AM CAFÉ

10:30 AM - 12:30 PM SESIONES PARALELAS

SALÓN 205 H **SIMPOSIO 10.** Jazz en América Latina: música y poder
Mesa 4. Latin Jazz, jazz latino, jazz latinoamericano
Moderador: Manuel Ceide (España/ Puerto Rico)

O LATIN JAZZ COMO PROCESSO CRIATIVO: FRONTEIRAS E ENCONTROS.
Sergio Lyra David (Brasil)
Paulo de Siqueira Tiné (Brasil)

DISPUTAS DE PODER E IDENTIDAD EN TORNO AL JAZZ: NACIONALIDAD, RACIALIDAD Y MODERNIDAD. EL CASO DOMINICANO.
Darío Tejeda (República Dominicana)

MIGUEL ZENÓN Y LETIERES LEITE. DOS CASOS DE RECONFIGURACIÓN DE LA ESCENA JAZZÍSTICA LATINOAMERICANA.
Berenice Corti (Argentina)

DEBATE Y CONCLUSIONES

SALÓN 206 H **SIMPOSIO 11.** Reguetón, cumbia, funk… Las "incomodidades" de las músicas masivas desde la perspectiva de género
Mesa 3. Pedagogías de género a partir de la práctica musical
Moderador: Thiago Soares (Brasil)

"PARA QUE LO BAILEN LAS WACHAS": MÚSICA POPULAR Y MOVIMIENTO DE MUJERES EN LA ARGENTINA: NARRATIVAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS EN TORNO A LA CENTRALIDAD DE LOS CUERPOS.
Mercedes Liska (Argentina)

LA CONFIGURACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL GÉNERO NORTEÑO BANDA EN LEÓN, GUANAJUATO.
José Javier Sánchez Pérez (México)

DEBATE Y CONCLUSIONES

2:00 PM - 3:00 PM CONVERSATORIO
SALA A. JUNIOR SOTO **COLECCIONISTAS DE MÚSICA POPULAR EN PUERTO RICO**
MAREIA QUINTERO RIVERA (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO) coord.
Invitados:
Javier Santiago (Fundación Nacional para la Cultura Popular), Errol Montes Pizarro (Recinto de Cayey, Universidad de Puerto Rico y Radio Universidad), Darío Morales Collazo (Instituto de Cultura Puertorriqueña) y Pedro Malavet

3:30 PM - 5:30 PM PRESENTACIÓN DE LIBROS
SALA A. JUNIOR SOTO
3:30 PM - 4:00 PM

EXPERIMENTALISMS IN PRACTICE. MUSIC PERSPECTIVES FORM LATIN AMERICA
Editores: Alejandro L. Madrid, Ana R. Alonso – Minutti y Eduardo Herrera
Presentadora: Liliana González Moreno
Editorial: Oxford University Press, 2018

4:00 PM - 4:30 PM
DOLOR QUE CANTA. LA VIDA Y LA MÚSICA DE LUIS A. CALVO EN LA SOCIEDAD COLOMBIANA DE COMIENZOS DEL SIGLO XX
Autor: Sergio Ospina- Romero
Presentadores: Sergio Ospina- Romero, Carolina Santamaría- Delgado y Alejandro L. Madrid
Editorial: Colección Perfiles. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá, 2017

4:30 PM - 5:00 PM
PLATAFORMAS MEDIÁTICAS. ELEMENTOS DE ANÁLISIS Y DISEÑO DE NUEVAS EXPERIENCIAS
Autor: José Luis Fernández
Presentadores: Rubén López Cano y Heloísa de Araújo Duarte Valente
Editorial: La Crujía. Buenos Aires, Argentina, 2018

5:00 PM - 5:30 PM
LA DIMENSIÓN SENSORIAL DE LA CULTURA. DIEZ CONTRIBUCIONES AL ESTUDIO DE LOS SENTIDOS EN MÉXICO
Coordinadores: Ana Lidia Domínguez Ruiz y Antonio Zirión
Presentadores: Ana Lidia Domínguez Ruiz y Natalia Bieletto
Editorial: Ediciones del Lirio. México, 2017

7:00 PM HOMENAJE
CHALENA VÁSQUEZ RODRÍGUEZ: "POR EL PAN Y LA BELLEZA"
(Sullana, 20 de octubre de 1950 - Lima, 2016)
JULIO MENDÍVIL (COORDINADOR)

SÁBADO 16 DE JUNIO

9:00 AM - 10:30 AM SESION PLENARIA

MESA PLENARIA II
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR
RUBÉN LÓPEZ CANO (ESMUC) coordinador
CAROLINA SANTAMARÍA-DELGADO (Universidad de Antioquia)
MARÍA INÉS LÓPEZ(Universidad Nacional del Litoral)

10:00 - 10:30 AM CAFÉ

11:00 AM- 2:00 PM ASAMBLEA IASPM AL 2018
SALA A. JUNIOR SOTO **DIRECTIVA Y MIEMBROS IASPM AL**

2:00 PM CLAUSURA y BRINDIS DE DESPEDIDA DEL XIII CONGRESO IASPM- AL
3:00 PM VENTA FINAL DE LIBROS Y DISCOS
VESTÍBULO SALA JESÚS M. SANROMÁ

CRONOGRAMA GENERAL DEL CONGRESO

DEL 11 AL 16 DE JUNIO MUESTRAS PERMANENTES

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA: **BOHEMIADAS**
Artista y curadora: Wilma Colón (Puerto Rico)
Locación: VESTÍBULO Teatro Bertita y Guillermo L. Martinez

EXPOSICIÓN **ISLA DEL (EN)CANTO: UNA MIRADA HACIA LA MÚSICA PUERTORRIQUEÑA DESDE EL ARCHIVO AL PLAYLIST** (exhibición interactiva/multimedia)
Coordinadores: Jaime O. Bofill Calero, Instituto de investigación musical de Puerto Rico y del Caribe (IMPCA)
Natalia Hernández, BIBLIOTECA AMAURY VERAY
Locación: BIBLIOTECA AMAURY VERAY
Colaboradores

SESIONES PLENARIAS

	LUNES 11	MARTES 12		MIÉRCOLES 13		JUEVES 14		VIERNES 15	SÁBADO 16	
8:30 AM 10:30 AM	ACREDITACIÓN	ACREDITACIÓN		ACREDITACIÓN						
9:30 AM 10:00 AM	INAUGURACIÓN XIII CONGRESO IASPM-AL SALA JESÚS M. SANROMÁ	9:00 AM 10:00 AM	CONFERENCIA I ALEJANDRO L. MADRID SALA JESÚS M. SANROMÁ	9:00 AM 10:30 AM	MESA PLENARIA I ALEJANDRO ULLOA (COORD.) SALA JESÚS M. SANROMÁ	9:00 AM 10:00 AM	CONFERENCIA II LILIANA GONZÁLEZ MORENO SALA JESÚS M. SANROMÁ	CONFERENCIA III JUAN FRANCISCO SANS SALA JESÚS M. SANROMÁ	9:00 AM 10:30 AM	MESA PLENARIA II RUBÉN LÓPEZ CANO (COORD.) SALA JESÚS M. SANROMÁ

CAFÉ

SESIONES PARALELAS / SESIÓN PLENARIA

	LUNES 11	MARTES 12		MIÉRCOLES 13		JUEVES 14		VIERNES 15	SÁBADO 16	
10:30 AM 12:30 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 1 MESA 1	10:30 AM 12:30 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 2 MESA 1	11:00 AM 12:30 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 2 MESA 4	10:30 AM 12:30 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 7 MESA 2	SALÓN 205 SIMPOSIO 10 MESA 4	11:00 AM 2:00 PM	SALA JUNIOR SOTO ASAMBLEA IASPM- AL
	SALÓN 206 SIMPOSIO 6 MESA 1		SALÓN 206 SIMPOSIO 12 MESA 3		SALÓN 206 SIMPOSIO 4 MESA 1		SALÓN 206 SIMPOSIO 4 MESA 4	SALÓN 206 SIMPOSIO 11 MESA 3		
	SALÓN 207 SIMPOSIO 9 MESA 1		SALÓN 207 SIMPOSIO 9 MESA 4		SALÓN 207 SIMPOSIO 8 MESA 1		SALÓN 207 SIMPOSIO 3 MESA 2			
	SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 5 MESA 1		SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 5 MESA 4				SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 10 MESA 1			

SESIÓN PM (I)

SESIONES PARALELAS / SESIONES PLENARIAS

	LUNES 11 DE JUNIO	MARTES 12 DE JUNIO		MIÉRCOLES 13 DE JUNIO		JUEVES 14 DE JUNIO		VIERNES 15 DE JUNIO	SÁBADO 16 DE JUNIO	
2:00 PM 4:30 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 1 MESA 2	2:00 PM 4:00 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 2 MESA 2	2:00 PM 4:00 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 8 MESA 2	2:00 PM 3:30 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 7 MESA 3	2:00 PM 3:00 PM	SALA JUNIOR SOTO CONVERSATORIO CON COLECCIONISTAS DE PUERTO RICO	2:00 PM	SALA JUNIOR SOTO CLAUSURA Y BRINDIS XIII CONGRESO IASPM-AL
	SALÓN 206 SIMPOSIO 6 MESA 2		SALÓN 206 SIMPOSIO 12 MESA 4		SALÓN 206 SIMPOSIO 4 MESA 2		SALÓN 206 SIMPOSIO 11 MESA 1	3:30 PM 5.30 PM	SALA JUNIOR SOTO PRESENTACIÓN DE LIBROS	3:00 PM	VENTA DE LIBROS Y DISCOS
	SALÓN 207 SIMPOSIO 9 MESA 2		SALÓN 207 SIMPOSIO 9 MESA 5		SALÓN 207 SIMPOSIO 9 MESA 7		SALÓN 207 SIMPOSIO 3 MESA 3				
	SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 5 MESA 2		SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 5 MESA 5		SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 13 MESAS1 Y 2		SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 10 MESA 2				

CAFÉ

SESIÓN PM (II)

SESIONES PARALELAS

	LUNES 11 DE JUNIO	MARTES 12 DE JUNIO		MIÉRCOLES 13 DE JUNIO		JUEVES 14 DE JUNIO	
5:00 PM 7:00 PM		4:30 PM 6:30 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 2 MESA 3	4:30 PM 6:00 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 7 MESA 1	4:00 PM 6:00 PM	SALÓN 205 SIMPOSIO 7 MESA 4
	SALÓN 206 SIMPOSIO 12 MESA 2		SALÓN 206 SIMPOSIO 12 MESA 5		SALÓN 206 SIMPOSIO 4 MESA 3		SALÓN 206 SIMPOSIO 11 MESA 2
	SALÓN 207 SIMPOSIO 9 MESA 3		SALÓN 207 SIMPOSIO 9 MESA 6		SALÓN 207 SIMPOSIO 3 MESA 1		SALÓN 207 SIMPOSIO 3 MESA 4
	SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 5 MESA 3		SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 5 MESA 6		SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 13 MESA 3		SALA JUNIOR SOTO SIMPOSIO 10 MESA 3

SESIÓN PM (III)

	LUNES 11 DE JUNIO	MARTES 12 DE JUNIO	MIÉRCOLES 13 DE JUNIO		JUEVES 14 DE JUNIO		VIERNES 15 DE JUNIO	
6:30 PM 7:30 PM	SALA JUNIOR SOTO PRESENTACIÓN DE LIBROS	SALA JUNIOR SOTO PRESENTACIÓN DE LIBROS	6:00 PM 7:30 PM	SALA JUNIOR SOTO PRESENTACIÓN DE LIBROS	6:00 PM 7:30 PM	SALA JUNIOR SOTO PRESENTACIÓN DE LIBROS	7:00 PM	SALA JESUS M. SANROMÁ HOMENAJE A CHALENA VÁSQUEZ
8:00 PM	SALA JESUS M. SANROMÁ CONCIERTO SANGRE DE PLENA	SALA JESUS M. SANROMÁ CONCIERTO TROVA PUERTORRIQUEÑA	8:00 PM	SALA JESUS M. SANROMÁ CONCIERTO MÚSICA TRADICIONAL	8: 00 PM	ANFITEATRO RAFAEL HERNÁNDEZ BOMBAZO IASPM AL JAM	10: 30 PM	VIEJO SAN JUAN JAZZ

RESÚMENES
CONFERENCIAS Y MESAS PLENARIAS
SALA JESÚS MARÍA SANROMÁ
TEATRO BERTITA Y GUILLERMO L. MARTÍNEZ

CONFERENCIA I:
La importancia de ser del "otro lado": música y estudios de frontera en el siglo veintiuno
ALEJANDRO L. MADRID (Cornell University)

En esta conferencia se examina la relevancia de los estudios fronterizos (*border studies*) en medio del exacerbadamente xenofóbico momento político internacional en el que nos encontramos. La representación del sujeto diaspórico en la película *Del otro lado del puente* (1979) del cantante y compositor mexicano Juan Gabriel es la excusa para tomar la idea de ser "del otro lado" —lo que para mexicanos y mexicoamericanos puede significar indistintamente ser "del otro lado del Río Bravo" o ser homosexual— para explorar la relación entre las fronteras geográficas del estado-nación y las fronteras imaginadas de la heteronormatividad. El autor propone que el observarse a uno mismo desde la desnaturalizada perspectiva del "otro lado" nos permite interpretar los comentarios moralistas de Juan Gabriel acerca de la cultura mexicoamericana —enunciados desde la masculinidad ambigua del cantante— para cuestionar el esencialismo de las identidades nacionales, étnicas y de género fijas e inamovibles que, sin embargo, la experiencia transfronteriza cuestiona cotidianamente. De la misma manera, este trabajo señala la forma en que el escuchar desde el lugar liminal de la frontera nos puede ayudar a movernos entre deseos individuales y aspiraciones colectivos desfasadas y entre discursos académicos sobre objetividad y la investigación como un práctica política con fuertes implicaciones en nuestra vida cotidiana. Sin embargo, esta exploración de las fronteras no pretende ser un simple ejercicio celebratorio sino que se hace a partir de un sano escepticismo que en todo momento se pregunta: ¿quién se beneficia cuando hablamos acríticamente de fronteras?

MESA PLENARIA I:
Música salsa, prácticas sociales e identidades urbanas. Un estado del arte en el siglo XXI
ALEJANDRO ULLOA SANMIGUEL (Universidad del Valle, Cali- Colombia)- **coordinador**
ÁNGEL QUINTERO RIVERA (Centro de investigaciones sociales, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico)
RICHIE VIERA (Productor y coleccionista puertorriqueño)

Desde sus inicios, entre Nueva York y Puerto Rico, la salsa ha sido una mediación estética para la construcción de identidades sociales (étnicas, urbanas, nacionales, caribeñas y latinas). Desde los años 60, cuando emergió entre el barrio Latino y el South Bronx, y creció en la barriadas de Santurce, Mayagüez y Ponce, la salsa fue adscrita a los sectores populares que la crearon y a los que se apropiaron de ella en otras ciudades de América Latina y el Caribe.

Proponemos el debate sobre dichas representaciones, sus transformaciones en el siglo XXI y las diversas prácticas realizadas por colectivos organizados que agencian alguna forma de identidad como músicos, melómanos, coleccionistas, bailarines, radiodifusores o estudiosos, unidos por la salsa.

CONFERENCIA II
¿Y Puerto Rico pa´cuando? Colecciones de música en Puerto Rico, identidades fracturadas y espejos deformantes
LILIANA GONZÁLEZ MORENO (Centro de investigación y desarrollo de la música cubana)

"Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cónvaco las normas clásicas. (...) deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras (...)"
(Ramón Del Valle- Inclán. *Luces de Bohemia.*Madrid: EditorialEspasa-Calpe, 1981, págs..106-107*)*

La experiencia de un sujeto migrante, representa sin dudas un universo de problemáticas individual y difícilmente narrable en su total dimensión. Sobre todo, porque cada uno de los factores a tomar en cuenta(el modo y momento de la migración, el imaginario y los saberes del sujeto migrante, los deseos proyectados y las circunstancias locales de llegada, etc.), devienen variables infinitas en constante mutación e indefinición. La experiencia de destierro de la alteridad como extrañamiento, que simula ser una decisión individual (un principio de supervivencia), se transforma en un espejo deformante de cánones de identidad, en una y otra dirección, cuando lejos de buscar nuestro Ser en otro espacio, miramos en él cómo se ha constituido "el otro".

La conferencia coloca la vivencia personal profesional, resultante de una reciente migración insular caribeña hispánica, al centro de una serie de preguntas que surgen del primer mapa que sugirió la Isla de destino (Puerto Rico): sus colecciones de música popular, los coleccionistas y la escrituración de la música popular boricua allende los mares.

Lo interesante de todo lo anterior, en determinados momentos, es la manera en que esta condición de "el otro", "el extranjero", traza una particular "etnografía del encuentro con otros relatos y saberes musicales" y permite aprehender ese principio de alteridad que está en todas partes. Constantemente pensamos en fronteras constituídas, pero existen "ciudades invisibles" o en el mejor de los casos momificadas, es decir, fronteras constituyentes de prácticas de poder mediático. Al centro, el sujeto que gestiona su propio rostro. La identidad del otro, entonces, es espejo de su propia fractura, de su expresión de otras nostalgias.

¿Cómo esto recoloca esta experiencia en una serie de perspectivas en cuanto al Ser que en un principio fue descolocado, y luego descoloca esa alteridad para mostrar las fracturas que, tras los espejos deformantes, nos informan sobre procesos simulados? Experiencia que a su vez, nos lleva por caminos de emancipación en la teoría de la biografía.

CONFERENCIA III
Típicos Tópicos Tropicales
JUAN FRANCISCO SANS (Universidad Central de Venezuela)

La teoría tópica constituye una de las más exitosas y difundidas de la musicología actual. Formulada inicialmente en el seno de la academia de habla inglesa para el estudio del período clásico, su uso se ha extendido a otras escuelas, épocas y estilos musicales. En América Latina se la ha cultivado con asiduidad, dado que permite explicar con particular eficacia algunos fenómenos propios, como el nacionalismo musical o las complejas fusiones habidas entre el jazz y las músicas locales, de mucha importancia en el continente. La presente ponencia procura dar cuenta de los desarrollos de esta teoría en la región, a través de un examen crítico de los trabajos punteros en el área y de sus especificidades. Además, pretende dejar planteadas algunas problemáticas que se presentan a la hora de aplicar sus postulados a músicas de un orden diferente para las que originalmente fue formulada. Para ello, experimentaremos con una etiqueta muy socorrida –la música tropical– como tópico fundamental de algunos estilos musicales del área del Caribe.

MESA PLENARIA II
Investigación artística en la educación superior de música popular
RUBÉN LÓPEZ CANO (ESMUC) Coordinador
CAROLINA SANTAMARÍA-DELGADO (Universidad de Antioquia)
MARÍA INÉS LÓPEZ (Universidad Nacional del Litoral)

La investigación artística ofrece estrategias, metodologías y formatos para el desarrollo de tesis y trabajos finales de estudios superiores en música popular práctica (interpretación, composición, etc.) que se focalicen en problemas artísticos. Permite abordar temáticas de interés para el desarrollo profesional y artístico que conjuguen la reflexión crítica con la práctica de la música popular. ¿En qué medida en Latinoamérica las tesis y trabajos de investigación de nuestros estudiantes están colaborando a su desarrollo artístico en la música popular? ¿Los estamos obligando a asumir discursos, métodos y formatos que corresponden a otros perfiles profesionales como la musicología, teoría musical historia del arte, etc? ¿Qué opciones tienen nuestros estudiantes de música popular? ¿Qué estrategias y modalidades podríamos ofrecerles para su formación específica como artistas?

SIMPOSIO 1

MÚSICA POPULAR EN LA AMÉRICA LATINA DEL OCHOCIENTOS: ARCHIVOS, HISTORIAS, TECNOLOGÍAS

Coordinadores:
Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)
Juan Francisco Sans (Universidad Central de Venezuela)
mulhoa@unirio.br
jfsans@gmail.com

O advento da internet e o desenvolvimento de tecnologias digitais tem permitido o acesso cada vez maior a coleções e arquivos históricos, anteriormente de difícil acesso. São arquivos sonoros, centros de documentação e hemerotecas digitais a permitir revisitas a fontes primárias e um repensar sobre a música popular do passado. A pesquisa sobre práticas musicais que hoje seriam consideradas "música popular" no século XIX tem se debruçado no vai-e-vem do exame de partituras e outras documentações do passado (arquivos), e a observação da prática musical/performance da música no presente (mediadas pela audibilidade/tecnologias).Isto tem permitido novas aproximações com um passado pouco conhecido e explorado, mas também tem apresentado desafios teóricos e metodológicos introduzidos pelas novas tecnologias no processo de investigação. Este simpósio pretende congregar associados da IASPM- AL interessados no que poderíamos denominar música popular latino-americana do século XIX, que tenham feito ou previsto o levantamento preliminar de arquivos através da internet, e que estejam dispostos a compartilhar resultados de pesquisa já realizados ou em curso sobre o tema.

Referências/Referencias:
CLARKE, Eric; & Nicholas Cook (eds.). Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects. New York: Oxford University Press, 2004.
MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. Revista de História. (São Paulo), n. 173, p. 457-484, jul.-dez., 2015. http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.100876
OCHOA GAUTIER, Ana María. Aurality. Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia. Durham & London: Duke University Press, 2014.
SANS, Juan Francisco. Los bailes de salónen Venezuela. Caracas: Fundación Bigott, 2016.
STERNE, Jonathan. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
TREITLER, Leo. Music and the Historical Imagination. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1989.
ULHÔA, Martha; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821-1850). Revista Brasileira de Música (Rio de Janeiro) v. 28, p. 33-61, 2015. Disponível em: http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm28-1/rbm28-1-02.pdf.

MESA 1
MODERA: JUAN FRANCISCO SANS

1. LA ÓPERA DECIMONÓNICA EN AMÉRICA LATINA Y LA NOCIÓN DE LO "POPULAR"
José Manuel Izquierdo König (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Tal como han señalado previa y recientemente, entre otros y otras, Derek Scott por una parte y Laura Jordán por otro, las nociones de "lo popular" en musicología han estado construidas principalmente desde la transliteración del término en inglés *popular* al español, con todo lo que ello implica cultural y lingüísticamente. Scott, por una parte, ha afirmado que es difícil definir lo *popular* para el siglo XIX, ya que las construcciones de nación, de medios y tecnología, entre otros factores, impiden aplicar en forma directa los conceptos y categorías que utilizamos habitualmente para "lo popular". Por otra parte, como señala Jordán, la idea de lo "popular" en América Latina no guarda necesariamente relación con la construcción de *popular* en inglés, y este cruce conceptual ha afectado, sin lugar a dudas, los espacios de discusión y las ideas desde la musicología.

¿Cómo hablar, entonces, de música popular en el siglo XIX? Asumiendo la categoría de popular en español como -entre otras acepciones- colectivo del pueblo, incluso folklórico, quizás rural también, sabemos que la mayoría de nuestras fuentes escritas del periodo nos impiden definir las músicas que han sobrevivido como "populares". En general, nos encontramos más bien con fenómenos de elite, incluyendo la música de salón. Por otro lado, hablamos de músicas que no entran necesariamente en la categoría decimonónica de música "de arte" o "en serio", pese a estar en tradiciones escritas, y estos repertorios por lo mismo se acercan más bien a las definiciones *anglo* de lo popular. Además, estas categorías y dicotomías se instalan en un modelo de clases que no necesariamente es aplicable al siglo XIX latinoamericano (en particular su primera mitad), donde nociones de casta o de estructuras gremiales pueden ser más importante.

En este contexto, habitualmente se señala que la ópera -o la música operática- estuvo entre los repertorios más "populares" del siglo XIX, al mismo tiempo que habitualmente se habla de esta práctica como un fenómeno de elite. En esta ponencia, especialmente desde las fuentes de archivo y las publicaciones de música de salón hacia mediados de siglo XIX, quisiera reflejar en los distintos modos en que estas palabras se entrecruzan en el fenómeno operático y, siguiendo en parte a Benzecry, preguntarnos si podemos entender la ópera -también a modo histórico- dejando de lados las dicotomías elite/pueblo que han cruzado su interpretación en América Latina. ¿Es la ópera, en América Latina, un fenómeno popular en el siglo XIX? Y de así serlo: ¿En qué medida o modos podemos entenderla realmente como popular?

Bibliografía
Benzecry, Claudio (2011). *The Opera Fanatic: Ethnography o fan Obsession*, University of Chicago Press.
Jordán, Laura y Douglas Smith (2011). "How did Popular Music come to mean Música Popular?", in *IASPM@JOurnal* 2.
Scott, Derek (2011). *Sounds of the Metropolis*. *The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Oxford University Press.

2. A INTERPRETAÇÃO PIANEIRA E A TECNOLOGIA DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (TIC)
Robervaldo Linhares Rosa (Universidade Federal de Goiás)

Fundamental para se poder re-pensar a música do passado, em especial a da segunda metade do século XIX no Brasil, é o acesso à documentação pertinente, como partituras, levando em consideração não apenas o conteúdo estritamente musical, mas a pluralidade de representações que pululam da escritura, além de fotografias, arquivos sonoros, dentre outros. Com o advento da Tecnologia de Informação e Comunicação (TIC), um novo capítulo se abriu ao pesquisador. No que tange às práticas musicais do século XIX, hoje consideradas como "música popular", merece destaque a figura do *performer* responsável pelas interpretações que animavam a sociabilidade daqueles dias: o pianeiro. Músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (em voga nos salões da elite), em especial as danças de salão, como a polca, o *schottisch*, a valsa, dentre outros, com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (em voga nas salas e terreiros da "camada" pobre), por meio de uma música de entretenimento pago voltada para os urbanitas (Rosa, 2014). A prática músico-laboral dos pianeiros foi possível graças ao nicho estabelecido na sociedade que precisava de um músico para animar as festas, chamadas de "assustados", que não poderia ser preenchido pelas sinhazinhas "bem-criadas" da sociedade alicerçada em valores patriarcais. A adaptação do instrumental característico do choro (flauta, cavaquinho e violão) ao piano, somada à demanda por entretenimento, graças à expansão urbana e demográfica porque passou a cidade do Rio de Janeiro, capital do Império, e aqui tomada como Plano de Observação, possibilitou o cenário sócio-histórico e cultural para o surgimento desse profissional. "Com a vida social intensificada no Império, os músicos chorões e pianeiros ocuparam o espaço da música de entretenimento para a burguesia e classe média" (Ulhôa, 1997, p. 83). Grandes nomes da música brasileira trabalharam como pianeiros nesta conjuntura: Francisca Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934), Aurélio Cavalcanti (1874-1915) que, conforme Araújo (2000) "(...) já haviam construído em sua música, antes dos chamados artistas eruditos, pontes sólidas entre as diferenças étnicas e sociais" (p. 43). Uma das formas de se procurar conhecer como se dava a prática instrumental dos pianeiros é mediante o conhecimento da música que tocavam. Parte significativa desse repertório, além de vasta documentação, está disponível na internet, como por exemplo, a obra completa de Chiquinha Gonzaga <http://chiquinhagonzaga.com/wp/>, Ernesto Nazareth além de Eduardo Souto (1882-1942), Zequinha de Abreu (1880-1935), dentre outros. Sem dúvida, trata-se de um novo cenário, quadro bem diferente de alguns anos atrás, por exemplo, ao início de minha pesquisa de doutoramento sobre os pianeiros. Todavia, se se tem uma abundância de fontes disponíveis à pesquisa, urge refletir sobre as apropriações que são feitas, tendo em vista a circulação, a visibilidade e, sobremodo importante, a interpretação deste repertório como vetor para se chegar a possíveis configurações da prática pianeira. Portanto, mediante as fontes disponíveis, graças à Tecnologia de Informação e Comunicação (TIC), pode ser possível uma re-avaliação da prática pianeira, relacionada às questões identitárias (Chartier, 1990), sem perder de vista o delineamento de sagas biográficas e pontos de inflexão desencadeadores de reconfigurações.

Referências
Araújo, Samuel (2000). "Identidades brasileiras e representações musicais: músicas e ideologias da nacionalidade", in *Revista Brasileira de Música* nº 4, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música.
Chartier, Roger (1990). *A história cultural: entre práticas e representações*, Lisboa, Difel.
Rosa, Robervaldo Linhares (2014). *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira,* Goiânia, Editora Cânone.
Ulhôa, Martha Tupinambá de (1997). "Nova história, velhos sons: notas pra ouvir e pensar a música brasileira popular", in *Revista Debates*, n° 1, Cadernos de Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio.

3. A *HABANERA* NA IMPRENSA CARIOCA (1865-1885)
Joana Saraiva (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Esta comunicação tem o propósito de apresentar resultado da busca pela palavra "habanera" em periódicos que circulavam na cidade do Rio de Janeiro, entre 1865 e 1885. A pesquisa foi feita com recursos da Hemeroteca Digital Brasileira e usou indistintamente todos os periódicos publicados no referido período que encontram-se disponíveis digitalmente.

O uso dos jornais como fonte histórica, e a acessibilidade atual a esses documentos, permite uma revisão bibliográfica sobre determinados "marcos históricos" e "mitos de origem" da música popular urbana brasileira. As diferentes ocorrências do termo habanera entre 1865 e 1885 indicam uma pluralidade de práticas, obras, produtos: partituras à venda, dança nos circos itinerantes, zarzuelas, óperas bufas, mágicas, baile carnavalesco, concerto da sociedade filarmônica, festa de rua, sinos de igreja, teatro de revista, bailados, números "chistoso", disputas políticas... Optei por organizar as ocorrências em décadas, de maneira cronológica, para melhor sistematização das informações.

À medida que a busca pela palavra ia avançando, pude perceber que a opção metodológica pela leitura de jornais foi uma escolha bastante profícua no sentido de me aproximar do cotidiano da vida cultural na corte, e poder compreender a habanera nas situações empíricas em que ela era usada, significada, performada. A possibilidade de conseguir localizar determinados títulos, autores ou arranjadores, casas de edição ou venda, classificação de gênero, cidade e ano, foi aos poucos recolocando a habanera dentro de sua realidade histórica. Não se trata apenas de localizar a palavra no jornal; o processo envolve entender o que ela está nomeando, e em cada situação de ocorrência, a que outras coisas ela é vinculada. Isso permite remontar, ainda que fragmentariamente, algo do contexto cultural de circulação, execução, consumo e recepção da música, mapeando diferentes lugares e uma variedade de agentes envolvidos e seus respectivos discursos.

De todas essas situações o que é possível entender? Será que de diversos casos variados é possível encontrar alguma relação em comum? Seria possível entender habanera como gênero musical naquele momento histórico?

Aqui adoto a postura metodológica de usar a habanera não como ponto de partida, mas como ponto de chegada. Não como objeto estável musicológico, como um gênero cujo conteúdo já está definido a-historicamente, mas de seguir os rastros dos seus diversos usos e significados empíricos, para, só então, fazer a pergunta de volta: a totalidade das circunstâncias sociais e de significados atrelados a esta palavra se agregam numa totalidade condensada?

Algumas constantes aparecem nos discursos sobre essa musica: a marca de alteridade, de jocosidade e de corporalidade. Seja como exotismo sedutor das dançarinas espanholas, ou como suposta música afroamericana - com o uso de "coro de negros" e "tangos dos pretos" - a habanera é enunciada como uma música do *outro*.

A hipótese principal deste trabalho segue a sugestão de Carlos Sandroni, de que teria se generalizado um tipo de fórmula musical, o chamado *ritmo de habanera,* usado de maneira geral para designar músicas impressas sul e centro-americanas, às quais se atribuía influência afro-americana (SANDRONI, 2005).

Referências bibliográficas

Sandroni, Carlos (2005). "Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras", in: Ulhoa, Martha; Ochoa, Ana Maria, *Música Popular na America Latina: pontos de escuta,* Porto Alegre, Editora da UFRGS.

4. MÚSICA EM PERIÓDICOS OITOCENTISTAS – BANCO DE DADOS
Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Desde 2001 tenho trabalhado com jornais, inicialmente buscando inspiração no acervo-biblioteca do folclorista Mozart de Araújo, que colecionava recortes de jornais, a grande maioria do Rio de Janeiro. Dando continuidade ao projeto Matrizes Culturais e Matrizes Musicais da Música Brasileira Popular um grupo de alunos de iniciação científica da UNIRIO selecionaram de forma aleatória os estados a pesquisar, com a ressalva de evitar o Rio de Janeiro (capital) pelo fato de os periódicos desse terem sido mais explorados pelos pesquisadores. O ponto de partida foi o *Catálogo de periódicos brasileiros microfilmados* (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994). A consulta aos microfilmes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro era lenta, quando não interrompida por conta de problemas administrativos na instituição, entre estes o número pequeno de máquinas leitoras de microfilme ou a restrição de horário de funcionamento. Os dados tinham que ser anotados à mão. Para organizar o material iniciei um banco de dados onde os alunos inseriram as informações coletadas. http://www4.unirio.br/mpb/bib/. Posteriormente, tive a oportunidade de utilizar uma máquina de microfilme que fazia cópias xerografadas de trechos selecionados dos periódicos.

Em janeiro-fevereiro de 2008, como Visiting Resource Professor do Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies, da University of Texas – Austin iniciei a coleta de dados no *Jornal do Commercio* (fundado em 1827 e ainda editado) na Biblioteca Benson daquela universidade. A biblioteca utilizava justamente microfilmes de material da Biblioteca Nacional. Naquele ano e nos seguintes, alunos do Programa de Pós-Graduação da UNIRIO coletaram outros dados, tanto nos microfilmes como em coleções do periódico arquivados em outras bibliotecas do Rio. O objetivo era iniciar o contato com fontes primárias de pesquisa sobre o século XIX. A coleta é lenta e traz uma miríade de dados brutos, que devem ser posteriormente interpretados. Aqui, mais uma vez um banco de dados é útil, não só como porta de entrada para a pesquisa, mas como subsídio para pesquisas futuras.

Eis que com o lançamento da Hemeroteca Digital Brasileira (HDB) pela Fundação Biblioteca Nacional (BN), em julho de 2012, abrem-se inúmeras possibilidades de pesquisa, agora exaustiva sobre a música de entretenimento do passado. Para compor o acervo de cerca de 2,000 títulos da HDB foram digitalizados todos os jornais impressos do século XIX existentes na BN, bem como todos os periódicos do século XX já extintos (como, por exemplo, o *Correio da Manhã*) ou que não circulam mais de forma impressa (como o *Jornal do Brasil*). A consulta pode ser feita por título, período, edição, local de publicação e palavra(s)-chave.

Agora sim, é possível uma pesquisa exaustiva do que foi publicado. Vários pesquisadores têm utilizado a Hemeroteca Digital da BN como fonte para coleta de dados que vieram a contribuir para a escrita de várias dissertações e teses. A pena, no entanto, é que essa quantidade enorme de dados poderia ser estudada por outro(s) ângulo(s) por outros pesquisadores, mas não estão facilmente acessíveis. Assim, agora que estou tentando construir uma base para avaliar a trajetória da valsa no Brasil no século XIX resolvi inserir de forma exaustiva TODAS as menções à valsa em UM periódico. Selecionei o primeiro jornal diário publicado na capital da colônia portuguesa e depois do Brasil, o *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878) para alimentar o banco de dados. Sendo um universo menor é possível lidar com a totalidade dos dados (são 928 ocorrências da "valsa").

MESA 2
MODERA: MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

1. O repertório musical em Desterro do início do séc. XIX ao final do Império
Marcos Holler (Universidade do Estado de Santa Catarina)

Fundada no final do séc. XVII, a Vila de Nsa. Sra de Desterro (ou simplesmente "Desterro"), na Ilha de Santa Catarina, foi elevada a capital da Capitania de Santa Catarina em 1738; em 1894 teve seu nome alterado para Florianópolis. A principal fonte documental sobre a música em Desterro nas primeiras décadas do séc. XIX são os relatos dos viajantes que passaram pela Ilha por diversos motivos, geralmente militares ou científicos; em 1831 foi publicado o primeiro jornal na cidade, e a partir disso os periódicos passam a ser uma relevante fonte de informação sobre as suas práticas musicais. O objetivo deste texto é evidenciar o surgimento de uma elite econômica e cultural em Desterro até o final do Império, que é refletido no repertório mencionado nos relatos de viajantes e nos periódicos, embora essas fontes tenham sido originadas por autores de origens distintas e destinados a públicos diversos.

Um interessante relato do início do séc. XIX é o do historiador naturalista Georg Heinrich von Langsdorff, que passou pela Ilha de Santa Catarina em 1804, a bordo de uma expedição russa. Langsdorff, que menciona como instrumentos comuns dos portugueses que viviam em Desterro a guitarra e o saltério, e menciona um repertório usual de canções que "falam geralmente de belas jovens, de nostalgia e do amor e sofrimentos do coração" (Langsdorff, 1818, p. 54-55). Como ilustração para essas canções Langsdorff transcreve na publicação uma partitura com o título de "ária brasileira" ou "modinha" que, até o momento, é a partitura mais antiga de uma modinha datada e indubitavelmente coletada no Brasil.

Apesar de o primeiro periódico ter sido publicado na cidade em 1831, as referências a um repertório musical são mais frequentes somente a partir da década de 1850. Por essas referências percebe-se cada vez mais a ligação com da elite cultural e econômica da cidade, à qual os jornais eram direcionados, com os padrões europeus. Seguindo o modelo do Rio de Janeiro, também em Desterro, de meados do séc. XIX até o final do Império, as modinhas e canções frequentes nos documentos do início do século dão lugar às danças de origem europeia, executadas em diversas situações. Segundo Pires, Desterro, "como Capital da Província, concentrava o centro político e econômico de Santa Catarina. Uma das formas de manter o status cultural era a prática e consumo musical voltada para o repertório europeu" (Pires, 2013).

Nos periódicos as referências mais frequentes a um repertório se referem às bandas, que se revezavam em diversos tipos de situações e eventos, cívicos e militares, sacros e profanos, executando polcas, como *O futuro dirá*, de Francisco Barbosa e *Quem tiver garrafas vazias, encha-as*, de João A. Penedo, dedicadas a uma banda local (JORNAL DO COMMERCIO, nº 287, 09/02/1888), valsas, como *As saudades tuas* e *O Esqueleto*, também de compositores locais e compostas para serem executadas no Carnaval (JORNAL DO COMMERCIO, nº 24, 02/02/1883), quadrilhas, schottischs e mazurkas, entre outras.

Referências

Langsdorff, Georg Heinrich von (1818). *Reis rondom de Wereld in de Jaren 1803 tot 1807*, Amsterdam, J. C. van Kesteren.

Pires, D. C., Holler, M. T., (2013). "Os jornais como fonte para a história da música em Desterro no séc. XIX", in *Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia*, VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011, Guarapuava-PR.

Jornais
A Estrella. Desterro, 1861.
A Regeneração. Desterro, 1868 a 1889.
Conservador. Desterro, 1884 a 1889.
Jornal do Comércio. Desterro, 1880 a 1894.
O Catarinense. Desterro, 1860 a 1861.
O Conservador. Desterro, 1852 a 1855.
O Constitucional. Desterro, 1867 a 1868.
O Mercantil. Desterro, 1861 a 1869.

2. Nuevos vestigios musicales de mediados del siglo XIX colombiano en la era digital
Jaime Cortés (Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá)

Hasta hace algunos años la investigación sobre la música del siglo XIX en Colombia se basaba en una metodología simple pero dispendiosa: la consulta selectiva o más o menos sistemática a documentos de muy diverso tipo, no siempre catalogados de manera adecuada y no siempre depositarios de información con algún interés musical. La situación ha cambiado de manera sustancial en la era digital como pretendo ilustrar en esta ponencia a través de la revisión de un caso muy puntual sobre un viejo y resbaloso tema: la valoración de diversos tipos de música y actividades musicales en el escenario urbano bogotano de mediados del siglo XIX que aún no entraban en una distinción lapidaria a través de los términos de una "buena música" -entre otras expresiones- y una "música popular".

Aunque sin esta diferenciación, había distinciones que pueden comprenderse como resultado de un conjunto de tensiones de diversa índole: la revaloración de los instrumentos y los géneros que comenzaban a dar sustento a la idea de lo nacional, es decir, el bambuco, los tiples, las bandolas y las guitarras, su inserción problemática y esporádica en el contexto de la sala de concierto, y la composición de unas cuantas piezas para piano u orquesta que incluían aires nacionales, todo ello mediado por la producción literaria costumbrista, los comentarios de prensa y la representación visual; los eventos musicales realizados en teatro de la ciudad y el Salón de Grados como dos escenarios con vocaciones diferentes; las soluciones de compromiso y la contraposición simultánea entre, por un lado, las aspiraciones de los músicos aficionados de buen nivel con una posición social media y alta, y por otro, aquellas de los músicos de oficio (o profesionales en un sentido laxo) identificados fragmentariamente con los artesanos quienes encarnaron una de las fuerzas políticas que se abría paso en ese momento y que llegó a representar un desafío en el dominio del Estado.

Sobre esta base, en esta exposición subyace una discusión sobre cómo el contar cada vez más con la aplicación de recursos tecnológicos que permiten la localización de información dispersa en un gran universo documental, arroja aportes significativos para una nueva lectura del pasado. Dicha lectura no hubiese sido posible sin catálogos de bibliotecas y sus proyectos progresivos de digitalizaciones de documentos, así como de Google Books que plantea soluciones insospechadas, pero que no funciona con la precisión que todos desearíamos.

3. *Y tenían nombre de mujer*… Consumo femenino de repertorio de música de salón en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX
Fernanda Vera Malhue (Universidad de Chile)

Esta comunicación pretende reflexionar en torno al consumo de música de salón durante el último cuarto del siglo XIX a partir de la revisión de un grupo de partituras pertenecientes a distintos archivos musicales de Santiago de Chile, la *Sección Partituras del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile*, la *Colección Musical de la Recoleta Dominica*, el *Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago* y la *Biblioteca Nacional de Chile*. Los repertorios escogidos son aquellos que hacen referencias en sus títulos a nombres de mujer o a temáticas consideradas femeninas en la época como los sentimientos y que además presentan características comunes como su impresión en tirajes económicos, iconografías en serie y su adscripción a los géneros más populares como el vals.

Siguiendo a Attali considero el mundo como algo que no sólo se lee sino que se escucha, y no sólo se mira sino que se oye. Por esto cobra relevancia la revisión y contextualización histórica de estos repertorios que no se encuentran en grabaciones, ni reseñados en la historia de la música, sino que están volviendo a existir para la historiografía musical chilena como consecuencia del trabajo de catalogación musical y el cruce y comparación entre los distintos archivos.

Dentro de este contexto toma relevancia la cultura material puesto que me permite reflexionar tanto en torno al objeto mismo "la partitura" y ponerla en relación con el contexto histórico cultural, el consumo y la moda para situarlas dentro de una red de objetos en un momento específico. Bajo esta perspectiva este tipo de repertorios habrían sido considerados como "populares" en su época. Hoy dicha definición presenta problemas puesto que corresponden a vestigios musicales escritos, de modo que no son académicas ni populares, lo que las sitúa en una situación indeterminada frete al relato historiográfico de ambas vertientes. Sin embargo, considerando que este repertorio fue un tipo de consumo principalmente femenino, su análisis permitirá abordar desde una perspectiva distinta de la literaria la construcción de género de la época.

Actualmente el concepto de lo "popular" (como moderno, masivo y mediatizado) que circula en el medio musicológico no podría ser aplicado a estos repertorios que tuvieron un uso más bien doméstico. Frente a este escenario se hace necesaria una reflexión que considere la historicidad de esta música, así como un intento de definición de sus propias características que seguramente diferirán del actual concepto de lo "popular" en música.

Finalmente, el análisis de un repertorio considerado "menor" permitirá abordar la construcción de subjetividades femeninas y la agencia que ejercieron las mujeres a través del consumo e interpretación de estas músicas, y que, en consecuencia, mantuvieron activo el mercado de partituras hasta la entrada de los nuevos formatos de reproducción sonora.

Bibliografía
Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI.

4. Google books y el baile en el siglo XIX hispanoamericano
Juan Francisco Sans (Universidad Central de Venezuela)

Cuando en 2008 me decidí finalmente a abordar la escritura de un trabajo sobre el baile en la Venezuela del siglo XIX, estaba conteste de las dificultades de acceso a fuentes raras y poco convencionales que tal proyecto me iba a requerir. Los datos disponibles eran muy escasos y dispersos, la mayor parte de los mismos provenientes de fuentes no oficiales y no documentales, lo que hacía difícil reunir una masa crítica de información suficiente como para elaborar un discurso más o menos coherente sobre el tema. De entrada, me había resignado con la poca información disponible, convencido no obstante de que aun con estas dificultades podría sistematizar algún conocimiento positivo al respecto.

Este proceso coincidió con la consolidación de Google books como proyecto en la web. Esta herramienta me abrió las puertas a un mundo de información insospechado e inconmensurable respecto del baile en el período estudiado, al cual me hubiese sido totalmente imposible acceder en otra época y circunstancia. Esto me permitió recabar y comparar una inmensa cantidad de literatura, y descubrir fuentes ignotas de conocimiento, las cuales hubieran sido muy improbables de conocer sin el auxilio de esta herramienta. De pronto, la tarea principal consistió, no en escribir algo sobre lo poco que había (como estaba planteado al inicio), sino en aprender a pescar en un mar repleto de información, y a decidir cuánto, cómo y qué desechar de lo obtenido en esa labor. Comencé a trabajar con patrones de búsqueda, redundancia y saturación, y a sacar conclusiones sobre los datos obtenidos. Como Google books da acceso sin restricción alguna a fuentes anteriores al siglo XX -dado que las mismas son de dominio público- resulta particularmente útil para quienes investigan épocas pretéritas. Esto me permitió extenderme cronológicamente incluso hasta el siglo XVII, así como ampliar el campo geográfico de trabajo más allá de Venezuela, para abarcar de un modo general a Hispanoamérica. Es así como la tecnología terminó determinando y delimitando mi objeto de estudio.

En esta ponencia propongo dar cuenta de mi experiencia con Google books y otras tecnologías de información y comunicación que utilicé en la exploración sobre la música de baile en Hispanoamérica en el siglo XIX. Más allá de enfocarme en el producto final de mis investigaciones sobre el tema, procuro develar el modo en que aquellos procesos me condujeron a estos resultados. Asimismo, me interesa evidenciar cómo los recursos digitales amplían de manera exponencial las fronteras de la investigación en un área cerrada en apariencia a nuevos y sorprendentes hallazgos, como es el siglo XIX hispanoamericano, determinando así el alcance del objeto de estudio. También, procuro explicar cómo la utilización de estas novedosas herramientas plantean retos metodológicos que obligan al investigador a ajustar su trabajo a estos inéditos recursos. Por último, discuto la inserción de este trabajo dentro de lo que llaman las humanidades digitales, y los problemas teóricos, políticos e ideológicos que plantea.

SIMPOSIO 2

DE LOS CILINDROS DE CERA A LOS DISCOS DE VINILO: USOS DE LAS TECNOLOGÍAS DE GRABACIÓN ANALÓGICA EN AMÉRICA LATINA

Coordinadores:
Carolina Santamaría-Delgado (Universidad de Antioquia)
Sergio Ospina Romero (Cornell University)
Juan Fernando Velásquez Ospina (University of Pittsburgh)
carolina.santamaria@udea.edu.co
sdo29@cornell.edu
juv10@pitt.edu

Desde de las primeras décadas del siglo XX, Latinoamérica experimentó profundas transformaciones sociales, económicas, y culturales. En gran medida, ello fue el resultado de la inserción de la región en redes comerciales globales desde finales del siglo XIX. Entre otras innovaciones, dicho proceso trajo consigo la introducción de diversos medios modernos de reproducción de sonidos musicales –entre ellos la pianola, el fonógrafo, la radio y los discos de vinilo– que propiciaron nuevos patrones de consumo y producción de contenidos culturales. A la vez que las músicas latinoamericanas se insertaban en complejas redes transnacionales, la apropiación de estas tecnologías en América Latina impulsó la reconfiguración y resignificación de las culturas de escucha de sus habitantes. Como lo sugiere Ana María Ochoa (2014), la escucha es a la vez práctica y expresión del hábitus, por lo que el sonido puede entenderse como un fenómeno que cumple una doble función: es una fuerza que permite a quien lo escucha articular el mundo que le rodea, y a la vez un medio por el cual se adquiere conocimiento acerca de él. Desde esta perspectiva, la circulación y apropiación de objetos sonoros permiten apreciar las experiencias de la escucha y del espacio, y la forma en que ellas participaron en la construcción de imaginarios de "lo urbano", "lo nacional" y "lo cosmopolita" en Latinoamérica.

En este orden de ideas, este simposio constituye una oportunidad para articular paneles y ponencias sobre la introducción de las tecnologías de reproducción mecánica y analógica en América Latina, y la constitución de escenarios de producción y consumo, desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1960. Se trata de un horizonte temático que incluye, entre otros temas: las actividades de compañías norteamericanas y europeas en Latinoamérica; la mediatización y popularización de músicas locales; el establecimiento de industrias locales de grabación fonográfica y de producción de rollos de pianola; la circulación local y transnacional de repertorios y artistas; la configuración de prácticas de es cucha; y el impacto de las nuevas tecnologías de reproducción musical en la construcción de imaginarios colectivos de clase, raza y nación. Sin duda, el estudio de los procesos que mediaron en la producción, consumo y apropiación de estas tecnologías hace posible cuestionar las narrativas lineales y teleológicas con que suele presentarse y analizarse la introducción de formas de tecnologías.

Además de constituir un enfoque particularmente innovador y un necesario punto de encuentro dentro del medio académico latinoamericano, el estudio de las prácticas culturales asociadas con los nuevos ámbitos del sonido y la escucha durante el siglo XX constituye un punto de acceso privilegiado en el análisis de los procesos tempranos de modernización en América Latina.

Es importante que las propuestas de ponencia estén claramente articuladas con los temas del simposio. Las propuestas aceptadas deberán enviar la ponencia completa dos semanas antes de la realización del Congreso.

Referencias generales:

Cañardo, Marina. *Fábricas de Músicas: Comienzos de la Industria Discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2017.
Franceschi, Humberto M. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Petrobras, 2002.
Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Rev. ed. Berkeley: University of California Press, 2010.
Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014.
Santamaría-Delgado, Carolina. *Vitrolas, Rocolas y Radioteatros: Hábitos de Escucha de la Música Popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
Schmidt Horning, Susan. *Chasing Sound: Technology, Culture and the Art of Studio Recording from Edison to the LP*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
Vicente, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

MESA 1. AVENTURAS COMERCIALES Y ETNOGRÁFICAS EN LA ERA DE LA GRABACIÓN ACÚSTICA

MODERA: JUAN FERNANDO VELÁSQUEZ

1. ¿Una etnomusicología enfocada en los objetos materiales?: el caso de las grabaciones argentinas en cilindros de cera hechas por Robert Lehmann-Nitsche (1905-1909)

Morgan Luker (Reed College)

Esta ponencia aborda la pregunta de la materialidad en el estudio de etnomusicología, enfocado en el caso de grabaciones etnográficos en cilindros de cera de música popular que hizo el antropólogo aleman Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) en la Argentina entre los años 1905 y 1909. Guardado en el famoso Phonogramm-Archiv de Berlín y ya ampliamente disponible en ediciones digitales, estas grabaciones pertenecen entre los primeros documentos sonoros de la música popular argentina, y su investigación nos ayuda explorar el poder generativo de grabación, el estado ambiguo de la música popular durante las primeras años del siglo XX, y los presuposiciones ontológicos del estudio de etnomusicología hoy en día.

2. Fonógrafos ambulantes: las expediciones de la victor talking Machine company por América Latina, 1905-1926

Sergio Ospina-Romero (Cornell University)

La invención del fonógrafo a finales del siglo XIX trajo consigo novedosas aventuras académicas y comerciales. A la vez que etnógrafos empezaban a incluir cilindros de cera dentro de sus herramientas de trabajo de campo, las recién formadas compañías de grabación sonora buscaban la forma de expandir los repertorios de sus catálogos discográficos y alcanzar con ello nuevos mercados en distintas partes del mundo. Esta ponencia se concentra en las expediciones de grabación fonográfica que realizó la empresa estadounidense The Victor Talking Machine Company a lo largo y ancho de América Latina entre 1905 y 1926, prestando especial atención a los procesos de mediación comercial y tecnológica para la producción de estas grabaciones acústicas. Siguiendo el derrotero de las investigaciones realizadas por parte de autores como Gronow, Suisman, Leppert, Katz, Miller, Denning, y otros, me propongo demostrar que estas grabaciones fueron un aspecto crucial para la industria musical de entonces, y no solamente un área marginal del negocio, como algunos han llegado a plantear. De la misma forma, la presentación hace hincapié en que estas expediciones discográficas jugaron un papel fundamental para la constitución y consolidación de la dimensión global de la industria de entretenimiento musical en el siglo XX.

Si bien estas expediciones han sido referenciadas en algunos trabajos académicos, mi investigación es la primera que las aborda de manera comprensiva, sacando provecho de materiales de archivo en buena medida inéditos tales como las bitácoras de viaje y los registros diarios de grabaciones ejecutadas por los "recording scouts." A la luz de estos y otros materiales, analizo las adaptaciones y transformaciones en prácticas músicas locales a raíz de las limitaciones de la tecnología, así como los distintos niveles de intervención de los técnicos norteamericanos y sus interacciones con distintos personajes en América Latina. En un complejo juego de imperialismo cultural y economías extractivas en el ámbito de novedosas empresas de entretenimiento musical masivo, las expediciones discográficas también se constituyeron en un escenario para el ejercicio de prácticas de resistencia y descolonización política y estética. El estudio de estas expediciones constituye una importante contribución para la comprensión de las estrategias comerciales, los vericuetos musicales, y las redes transnacionales que acompañaron la consolidación de la música grabada como una faceta central de la cultura popular en general, y de la naciente industria musical en particular.

3. Colección de grabaciones en vivo de la orquesta Aragón, recogidas por Fernando Agüero (1959-2017). Contribución inédita al estudio del estilo interpretativo de la orquesta.

Liliana Casanella Cué (Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana)

La orquesta Aragón es una de las agrupaciones de música popular bailable cubana de mayor impacto nacional e internacional. Con una vida activa e ininterrumpida desde 1939, esta charanga ha conseguido consolidar un sello que la particulariza entre sus homólogas del mismo formato, sin embargo, muchos de estos elementos distintivos no aparecen recogidos ni documentados en la discografía oficial de la agrupación ya que se manifestaron principalmente en el contexto de las actuaciones en vivo y espacios radiales.

Un seguidor de la orquesta, el chofer de ómnibus Fernando Agüero, recogió desde 1959 prácticamente todas las actuaciones en vivo de la agrupación y sus presentaciones con igual carácter en los programas de la radio nacional. La conformación de un archivo con estos documentos, realizada por él de manera empírica, provee a los estudiosos y seguidores de la agrupación, así como a los mismos músicos que la integran, de un invaluable patrimonio sonoro a través del cual se pueden determinar no solo los rasgos distintivos del quehacer musical de tan emblemática agrupación sino buena parte de su historia y de su capacidad como orquesta acompañante. Esta colección de grabaciones en vivo, recogidas por él, desde 1959, posee materiales que nunca se grabaron.

Este trabajo explora el archivo personal de Fernando Agüero, analiza los modos en que se configuró el criterio del coleccionista - fans y expone una serie de contribuciones novedosas, fundamentales para los estudios musicológicos, que este material ofrece para el análisis del estilo interpretativo de la Orquesta Aragón.

MESA 2. PRÁCTICAS DE CONSUMO CULTURAL: FONOGRAFÍA Y SOCIABILIDAD EN ESPACIOS URBANOS
MODERA: CAROLINA SANTAMARÍA

1. O espetáculo sonoro das "machinas falantes". A fonográfia paulista (1878-1902)
Juliana Pérez González (universidade de são paulo)

Em setembro de 1902, o magazine paulistano *Echo Phonographico* anunciou a chegada à Casa Edison de São Paulo de discos nacionais disponíveis para venda. O texto afirmava que, "antigamente o phonographista era obrigado a ouvir somente peças em língua estrangeira". Segundo o anúncio, essa primeira remessa de discos brasileiros tinha "saltitantes modinhas brasileiras, chorados lundus, jocosas cançonetas, reproduzidas pelos populares cantores nacionais Cadete e Bahiano. E os dobrados, maxixes, tangos, polkas, valsas executadas magistralmente pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Contudo, é muito provável que a remessa de discos "em língua nacional" não significasse que os habitantes da cidade de São Paulo desconhecessem por completo a música gravada nem que sua chegada fosse uma novidade absoluta. Como será apresentado, desde finais do século XIX, o som gravado circulava já pela crescente cidade brasileira.

Nesta apresentação, nos adentraremos na história inicial da reprodução sonora em São Paulo, por intermédio, basicamente, da imprensa e alguma documentação pertencente à Casa Edison do Rio de Janeiro. A necessidade de historiar e identificar as nuances do mercado da música gravada em São Paulo, desde a chegada do fonógrafo, justifica-se pela ausência de estúdios centrados nesse período. O objetivo desta apresentação é revelar algumas dinâmicas e atores sociais involucrados no nascente universo do entretenimento urbano. Interessa também ilustrar certas particularidades da recepção do novo invento de Edison. Avista-se, em geral, uma pequena cidade inserida desde cedo nos circuitos fonográficos internacionais; uma população que incorporou rapidamente as novas tecnologias de reprodução sonora e as irradiou para o interior do Estado.

2. Antonio Cuéllar, coleccionista de "música antigua"
Gloria Millán Grajales (Universidad Distrital Francisco José de Caldas)

Antonio Cuéllar vivió entre 1929 y 1995. Pese a ser un hombre humilde, cuyos recursos económicos provenían del ejercicio simultáneo de los oficios de plomero, electricista, animador de fiestas y tabernero, nos dejó un importante testimonio sonoro. Su colección incluye un amplio espectro de intérpretes, géneros musicales, formatos instrumentales, casas y sellos discográficos de Colombia y Latinoamérica a partir de la primera década del siglo XX. El Centro de Documentación de las Artes de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital, posee en la actualidad 17479 soportes sonoros de lo que fuera su colección atesorada a lo largo de 48 años, entre de los cuales se encuentran 13150 discos de 78 rpm, primer formato discográfico en que se comercializó la música para el consumo masivo.

La ponencia que presentaré en el XIII congreso de IAPM-AL, sintetizará un proceso de investigación centrado en la figura del coleccionista que buscó contestar la pregunta de ¿Cómo construyó Antonio Cuéllar su colección, cómo la entendió y utilizó y qué representa esta para la memoria de la música popular?. Pondré de presente los procesos de construcción catalogación y socialización realizados por este y presentaré algunos resultados de investigación derivados del catálogo de la colección desarrollado en la ASAB en lo referente al desarrollo de la industria discográfica colombiana a lo largo del siglo XX y a algunos de los artistas presentes en ella.

Antonio Cuéllar se definió como un coleccionista de "Música Antigua". El trabajo explica este concepto, a través del cual estableció una rotunda diferencia con la visión académica que entiende por esta, aquella del contexto europeo anterior a 1750. En el mundo de don Antonio, incluía diversos géneros musicales cultivados en la música popular latinoamericana y colombiana desde comienzos de siglo XX. La música que atesoró y denominó de esta manera, estaba íntimamente vinculada con el disfrute de la vida, el amor, el recuerdo, la nostalgia y por supuesto con el momento de su producción y comercialización.

El coleccionismo de Antonio Cuéllar marca una importante diferencia con el concepto que históricamente asocia esta práctica con instituciones como el museo y la biblioteca, así como con la existencia de monumentos y de colecciones privadas de personas ricas e influyentes. Para hacerse a los discos con quienes compartió la vida, don Antonio creó y puso en práctica principalmente medios alternativos al consumo comercial, desarrollando una serie de particulares estrategias, que incluyeron el trueque, el rebusque, la visita sistemática a mercados de las pulgas, la organización de una red de vendedores ambulantes, la compra de discos pasados de moda y los segundazos. Redimió del exilio objetos caídos en desuso y muy cercanos a ser desechados, los recicló construyendo a su alrededor un sistema de relaciones que los dotaban de sentido haciéndolos parte un sistema que constituía su conocimiento acerca de la música popular.

Este trabajo es una invitación a conocer y valorar el archivo sonoro, como una fuente de primera mano para recordar y conocer la música y para contribuir en la construcción de nuestra memoria sonora y cultural. Muchas de las fuentes referenciadas en esta tesis provienen del propio archivo del coleccionista.

3. Pianolas, fonógrafos y gramófonos: Reproducción Mecánica, Espacio y Regímenes de Escucha en Colombia (1886-1930)
Juan Fernando Velásquez O. (University of Pittsburgh)

Los cambios que experimentaron las ciudades colombianas durante las primeras décadas del siglo XX produjeron nuevas experiencias de la escucha y la producción sonora en los espacios urbanos. En esta ponencia se analizan algunas de las formas que tomó la relación escucha-producción sonora durante la hegemonía Conservadora (1886-1930), un período de reorganización de la administración pública e inserción del país en redes de comercio transnacional. Este periodo estuvo marcado por el creciente control del partido Conservador y de la Iglesia Católica sobre la vida privada, la administración pública, la actividad política y el "orden social", a lo que se sumó la creación de nuevas instituciones, la transformación de los espacios urbanos, y la llegada de nuevas tecnologías de reproducción sonora como pianolas, fonógrafos y gramófonos (Bermúdez 2000, Gil 2010, Santamaría 2014). Sin embargo, la distancia que separa a Colombia de los centros de producción tecnológica hizo posible un proceso de apropiación en el que las nuevas formas se adaptaron a las viejas prácticas, delineando y reflejando múltiples experiencias de la "ciudad moderna". Mi punto de partida para análisis de dichos procesos de apropiación, y las reacciones a ellos, es la "ciudad resonante" (resounding city), un término con el que Bernardo Illari (2010) denominó un espacio que surge al sobreponer dos planos, uno físico—que impone una organización del espacio urbano—y otro simbólico que interpreta el primero como una estructura que representa un orden social establecido.

Tomando como referencia registros escritos, en los que se plasman ontologías de la escucha y el sonido (Ochoa 2014), reunidos a partir del estudio de fuentes documentales (artículos de prensa, notas en revista, diarios de viaje y documentos legales), sugiero que la escucha y el sonido mediaron las relaciones que se establecieron entre el plano simbólico y material, de tal manera que sus contradicciones con frecuencia se entendieron como una oposición entre "música" y "ruido", una categorización que, como lo señala Jacques Attali (2011), revela un ejercicio de poder en el que las élites monopolizan dicha clasificación, imponiendo su sentido del gusto y la belleza, pero también la presencia de ontologías sonoras que cuestionaban dichos sentidos. De esta manera, las tecnologías de reproducción mecánica de la música que llegaron al país transformaron la escucha y la producción sonora, convirtiéndolas simultáneamente en mecanismos para disciplinar los ciudadanos y en medios para reivindicar usos de los espacios urbanos que cuestionaban dicha lógica disciplinante.

Bibliografía:

Attali, Jacques. (2011). *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Bermúdez, Egberto, and Ellie Anne Duque (2000). *Historia de la música en Santa Fé y Bogotá*, Bogotá, Fundación de Mvsica.

Illari, Bernardo (2010). "The Slave's Progress: Music as Profession in *Criollo* Buenos Aires", en *Music and Urban Society in Colonial Latina America*, editado por Geoffrey y Tess Knighton. Cambridge, Cambridge University Press.

Gil Araque, Fernando (2009). "La ciudad que en-canta: Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937–1961." Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia: Medellín

Ochoa Gautier, Ana María (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*,Durham, Duke University Press.

Santamaría-Delgado, Carolina (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Opera Eximia, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República.

MESA 3. VINILOS: INDUSTRIAS DISCOGRÁFICAS EN LATINOAMÉRICA, 1950-1969
MODERA: SERGIO OSPINA- ROMERO

1. Tropicales y románticos: tendencias en la producción, mercado y consumo del disco en la industria fonográfica de medellín en los años sesenta
Carolina Santamaría-Delgado (Universidad de Antioquia)

Esta ponencia busca exponer algunas conclusiones de un estudio sobre la industria fonográfica de Medellín en la década de 1960. A partir del análisis de fuentes de prensa publicadas por periodistas cercanos al pujante sector fonográfico, se pretende elucidar cómo las dinámicas creadas alrededor de puesta en marcha de este nuevo sector productivo contribuyeron a convertir a Colombia en un importante centro para la producción y difusión de repertorios de música tropical bailable en el ámbito latinoamericano.

El inicio de la producción industrial de discos en el país a finales de la década de 1940 modificó las dinámicas del mercado local de la música popular (Santamaría-Delgado 2014), desarrollando nuevos escenarios y nuevas prácticas de consumo de bienes y servicios musicales en la ciudad. La investigación examinó la producción y circulación de los repertorios de música tropical y de la canción romántica en la industria disquera, partiendo de la propuesta teórica de Simon Frith de que cada repertorio constituye en sí una industria con sus propias lógicas de funcionamiento (Frith 2000). El análisis de las conexiones entre los actores que hacían parte de la industria musical local (disqueras, emisoras radiales, escenarios de música en vivo, comentaristas de prensa y discotiendas) permite cuestionar la pertinencia de aplicar al caso colombiano modelos de integración vertical que han propuesto autores como Hirsh (1969) y Christianen (1995) para analizar la producción de éxitos en la industria disquera norteamericana y europea de la época.

Los datos muestran cómo en los sesenta, a partir de la confluencia de las actividades de diversos actores, en la primera década del sesenta se consolidó una tendencia favorable para la producción y consumo de música tropical bailable y de canción romántica, y cómo progresivamente la primera fue ganando espacios y popularidad por encima de la segunda. La transformación, sin embargo, no fue consecuencia de una manipulación planeada de los gustos musicales del público, sino la confluencia desarticulada de diversos elementos, como los cambios en las condiciones económicas de las emisoras locales y en las opciones laborales de los músicos, así como la creciente aceptación en la ciudad del baile como actividad legítima de socialización.

Referencias

Christianen, Michael (1995). “Cycles in symbol production? A new model to explain concentration, diversity and innovation in the music industry”, en *Popular Music* 14 (1), pp. 55-93.

Frith, Simon (2000). “Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain”. en *Popular Music* 19 (3), pp. 387-393.

Hirsch, Paul (c. 1969). *The Structure of the Popular Music Industry. An Examination of the FIltering Process by Which Records Are Preselected for Public Consumption*, Institute for Social Research, University of Michigan.

2. Formas de registro y producción musical en el auge de la música tropical colombiana.Arte, máquinas y equipos de un imaginario sonoro.

Carlos Andrés Caballero Parra (Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín)
Juan Diego Parra Valencia (Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín)

La década de 1960 traería un gran número de manifestaciones que aportarían al arte y a la cultura, nuevas experiencias a partir de diferentes revoluciones sociales, que influenciarán directamente en las formas de producción y recepción estética. Quizás la manifestación de mayor impacto fue la música, que encontró un poder de difusión directa gracias a los desarrollos tecnológicos. No ajena a estos cambios, se gestaba en la ciudad de Medellín una apuesta musical novedosa que implicó a jóvenes intérpretes de las músicas tradicionales bailables de la costa atlántica colombiana, quienes quisieron aportar su propia perspectiva artística, según los recursos instrumentales y sonoros con los que contaban para entonces. La industria discográfica colombiana fue parte de esta revolución sonora musical y logró materializarla en agrupaciones en el ámbito comercial que pudieron trascender hasta el ámbito internacional. Entonces se produjo un sonido característico que se mantiene aun como referente en la música tropical colombiana, permaneciendo atado a una tradición, la cual en gran parte proviene de la forma como en su momento se registraba y se capturaba el sonido, propios de la tecnología analógica que para ese entonces marcaba la pauta y la tendencia internacional, además de los procesos mismos de producción musical que llevaron a esta época a trascender en la historia cultural colombiana a partir de una estética sonora propia.

La producción musical popular en Colombia se ha pensado poco desde la perspectiva técnica. El enfoque “tradicional” se ha dirigido a aspectos formales de la creación tanto en sentido estructural como morfológico de la música como tal, que parecen separar las capacidades “artísticas” de la instrumentación técnica. Dicho enfoque hace creer que la musicalidad no proviene de los aparatos usados sino de la expresividad genuina del autor. Es nuestro propósito configurar una relación entre las maneras de producción musical de la industria musical naciente en Colombia, desde la perspectiva técnica, para establecer ciertas directrices que configuraron la construcción de los tipos de sonoridad influyentes en la conformación del género “tropical” colombiano, de influencia masiva en toda Latinoamérica desde los años 60 y que aún hoy rige la expresividad y gusto popular. Se tendrá en cuenta para ello un tipo de análisis específico sobre las maneras de producción sonora en la industria discográfica, que comprometen tanto logísticas como estrategias en el uso de sistemas de captura, aparatos de reproducción, instrumentos y adecuación del espacio acústico.

Finalmente, establecer las formas de registro y producción musical de éste periodo de la música popular en Colombia, se constituye en un punto de partida de cara a la identificación de los factores técnicos que llevaron a su máxima expresión y rendimiento a los equipos de tecnología analógica para la grabación previos a la entrada del audio digital en la industria fonográfica en Colombia.

3. La serie Contemporáneos de la EGREM y la promoción de la música experimental en Cuba socialista

Marysol Quevedo (University of Miami)

En 1964 el régimen socialista en Cuba fundó la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales de Cuba (EGREM), nacionalizando los estudios de la casa disquera Panart (1944-1961). La EGREM monopolizó la producción disquera en Cuba hasta los 1980s, cuando surgieron sellos disqueros independientes. A pesar de que la gran mayoría de los LPs realizados en los estudios de la EGREM han sido de artistas y géneros de la música popular cubana, comenzando en 1976, la EGREM (bajo el sello Arieto) grabó y publicó una serie de música clásica de vanguardia (con un total de trece LPs), en su mayoría por compositores cubanos, titulada Contemporáneos. En esta ponencia, examino el contenido musical de esta serie y abordo las siguientes preguntas: ¿qué compositores cubanos fueron incluidos en esta serie; que compositores cubanos fueron excluidos; cuáles fueron los factores decisivos en incluir o excluir a ciertos compositores; hacia qué “mercado” u oyente estaba proyectada la serie?

Tomando estas preguntas como punto de partida, esta presentación también considera el contexto político en que la serie fue producida, en los años justo después del llamado quinquenio gris (1970-1975). Los años del quinquenio gris se caracterizaron por una intensificación y centralización en las medidas tomadas por el gobierno al censurar y controlar la producción cultural nacional. En la segunda mitad de la década de los setenta el gobierno cubano estableció varias instituciones culturales, algunas de las cuales se enfocaban en fomentar intercambios y encuentros musicales no sólo entre compositores locales, pero también con músicos y compositores extranjeros. En este contexto, la producción de la serie Contemporáneos refleja la iniciativa de los productores culturales en presentar, dentro y fuera de Cuba, a una vanguardia musical cubana con una aparente absoluta libertad de expresión artística y estética. Los compositores Leo Brouwer y Juan Blanco encabezaron, desde los principios de la revolución, una campaña de promoción de la música de vanguardia y experimental, y utilizaron los espacios de crítica cultural y musical en varias publicaciones (como el Boletín Música de Casa de las Américas y la sección de Arte y Cultura de la revista Bohemia) para defender y promover la libertad de expresión de los compositores cubanos. Por ende, también se toman en consideración las publicaciones de dichos compositores dentro de la crítica musical.

Los compositores que se alineaban con los movimientos de vanguardia y experimentación musical se beneficiaron a través de la producción de la serie. Sin embargo, otros compositores que se auto-identificaban como parte de la “retaguardia” musical cubana, no fueron promovidos dentro de la serie Contemporáneos. La serie demuestra que ciertas personalidades con mayor capital simbólico y cultural dentro de las instituciones culturales en Cuba tenían (y continúan teniendo) más acceso a los modos de producción y diseminación, en este caso acceso a los estudios de grabación y la infraestructura de producción musical, que otros individuos; y que debido a las preferencias estéticas de estos individuos se privilegió una estética musical vanguardista y experimental.

MESA 4. TECNOLOGÍA DE GRABACIÓN SONORA E INTERSECCIONES DE GÉNERO MUSICAL, RAZA Y ETNICIDAD

MODERA: ALEJANDRO MADRID

1. Gravações *performadas*? Apontamentos sobre o material fonográfico em uma roda de choro

Renan Moretti Bertho (Universidade Estadual de Campinas)

Em meados do século XIX, por volta de 1870, músicos amadores, em sua maioria servidores públicos, advindos da alfândega, correio ou militares, reuniam-se para fazer música em situações festivas; assim surgiam as primeiras rodas de choro. Diversos autores - Aragão (2013), Bessa (2010), Cazes (2010), Diniz (2007), Lima Rezende (2014), entre outros - atribuem a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro, que na época estava sob forte influência de ritmos e danças de origens europeias, sobretudo a polca. Há de se mencionar ainda um contexto cultural efervescente, marcado principalmente por reformas urbanas e suas consequências culturais sociais e econômicas - tais reformas são discutidas, por exemplo, por Contier (2004: 5-8) e Wisnik (1983: 159-161).

Ao longo de aproximadamente 150 anos de história o choro atravessou diferentes fases e se adaptou aos mais variados contextos: adquiriu reconhecimento social e se profissionalizou (BESSA, 2010, p.34); oscilou entre o centro e a margem da indústria fonográfica até cair no ostracismo (LIVINGSTON-ISENHOUR e GARCIA, 2005, p. 88 - 98); e chegou a experimentar um verdadeiro “boom” durante a revitalização da década de 70 (SOUSA, 2009, p.31 - 36). O presente trabalho tem como foco as décadas de 1920 a 1960, e busca observar de quais formas as transformações sociais, culturais e tecnológicas ocorridas neste período influenciaram - e continuam a influenciar - os espaços de prática musical. Convém observar que a história do choro é rica e extensa, caracterizando um tema à parte, que transcende as cinco décadas delimitadas para este estudo. Entretanto, o período em questão abrange momentos significativos, pois acompanha o momento de estruturação do

choro enquanto gênero musical e a relação desta música com a incipiente indústria fonográfica. Como exemplo desta relação, temos o advento do sistema elétrico de gravações, que perdurou entre as décadas de 30 e 40. Com esta tecnologia a captação dos instrumentos passou a ser feita com qualidade superior - mais sobre este processo ver Zan (2001, p.110). Tal inovação permitiu, por exemplo, que os violões dos conjuntos de choro fossem gravados com maior precisão, consagrando assim a instrumentação que ficou conhecida como regional, formada por 2 violões, cavaco, percussão e um solista. As consequências desta transformação no mercado fonográfico do choro foram altamente significativas, como nos mostra Pessoa e Freire (2013).

Dito isso, busco observar como que as transformações ocorridas entre as décadas de 20 e 60 impulsionaram a construção de concepções morais, convenções estéticas e pressupostos ideológicos que se perpetuaram ao longo do tempo e estão presentes até hoje na prática do choro. Para tanto, utilizo dados construídos ao longo da minha pesquisa de mestrado (Bertho 2015). Dentre as conclusões apontadas na dissertação, ressalto o fato de que uma das principais referências que os participantes das rodas - tanto os músicos quanto a audiência - possuíam era construída a partir da relação com o material fonográfico. Tal material, por sua vez, possui importância ímpar e oscila desde uma simples referência até um indiscutível cânone. Neste sentido, até que ponto os músicos estariam *performando* suas gravações de referência? Seria a roda de choro um espaço para que as gravações sejam *performadas*?

Bibliografia

Aragão, Pedro (2013). *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*, Rio de Janeiro, Folha Seca.

Bertho, Renan Moretti (2015). *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*, Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Bessa, Virgínia de Almeida (2010). *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*, São Paulo, Alameda.

Cazes, Henrique (2010). *Choro: do quintal ao Municipal*, 4. ed, São Paulo, Editora 34.

Contier, A. D. (2004). "O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural", in *Fênix (Uberlândia)*, v. I, pp. 1-22.

Diniz, André (2007). *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Lima Rezende, Gabriel S. S (2014). *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*, Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Livingston-Isenhour, Tamara Elena; Garcia, Thomas George Caracas (2005). *Choro: a social history of a Brazilian popular music*, Bloomington, Indiana University Press.

Pessoa, Felipe; Freire, Ricardo Dourado (2013). "Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro. Música Popular", em *Campinas*, a. II, v. 1, p. 34-60.

Sousa, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de (2009). *O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970*, Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

Wisnik, Jose Miguel; Squeff, Enio (1983). *Musica*, 2. ed., São Paulo, Brasiliense.

Zan, José Roberto (2001). "Música popular brasileira, indústria cultural e identidade", in *Eccos Rev. Cient*., n.1, v.3, São Paulo, UNINOVE, pp.105-122.

2. Una propuesta de construcción de memoria de las cumbias colombianas

Juan Sebastián Ochoa (Universidad de Antioquia)

En Colombia, entre 1950 y 1970 la industria discográfica vivió un momento de auge en el que se produjeron y difundieron numerosos repertorios de músicas bailables del Caribe, dentro de los cuales tuvieron especial relevancia aquellos etiquetados como "cumbias". Sin embargo, la palabra cumbia es polisémica pues puede denotar un baile, un género musical o un conjunto de géneros y, no obstante estas diferencias, tanto en Colombia como en otras partes de Latinoamérica se suele hablar de "la cumbia" como una entidad homogénea, sin reparar en los diferentes significados que el término tiene en diferentes contextos. Esta ponencia presenta la reflexión que acompaña un proyecto de compilación de partituras de cumbias colombianas producidas por la industria discográfica local, cuyo propósito es comprender qué tipo de músicas eran las que se rotulaban como cumbias y cuáles eran sus características. La publicación se llama "El libro de las cumbias colombianas", el cual es un ejemplo del tipo de trabajos investigativos que se pueden realizar en conjunto entre los coleccionistas (quienes además de los documentos físicos que atesoran cuentan también con un importante conocimiento sobre los repertorios coleccionados) y los investigadores musicales. El trabajo de la mano con los coleccionistas es de suma importancia en parte por la dificultad de ordenamiento y catalogación de la discografía realizada en Colombia en las décadas del 50 y 60, debido a la informalidad con la que las casas disqueras producían sus contenidos: discos sin fechas y sin suficientes créditos, canciones repetidas en distintas publicaciones, coexistencia de diferentes formatos (78, 45 y 33 rpm), entre otras. Ante este aparente caos para organizar los repertorios y para comprender las formas de circulación de los distintos formatos tecnológicos, el conocimiento acumulado de los coleccionistas resulta ser de gran valor, pues su labor ha sido una especie de etnografía empírica de los discos y su relación con los repertorios.

La ponencia plantea una mirada a la memoria frágil y múltiple que tiene Colombia sobre la cumbia, y a partir de esta reflexión propone la construcción de una memoria cumbiera.El propósito no es legitimar una definición de cumbia sino mostrar los distintos usos que se le ha dado al término para indagar por las significaciones e implicaciones políticas que conllevan algunas de estas construcciones de sentido, y a partir de ello proponer una revisión crítica de lo que fue la producción de cumbias colombianas a mediados del siglo XX. Finalmente, se busca contraponer la diferencia entre la memoria como imaginario colectivo y la memoria como ejercicio consciente de construcción del pasado.

SIMPOSIO 3

MÚSICA, MEDIATIZACIONES Y MEMORIA DE PRÁCTICAS DE COLECCIÓN EN ACERVOS SONOROS Y PLATAFORMAS DIGITALES

Coordinadores:
HELOÍSA DE ARAUJO DUARTE VALENTE (Universidade Paulista) JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ (Universidad de Buenos Aires)
MÁRCIA RAMOS DE OLIVEIRA (Universidade do Estado de Santa Catarina)
whvalent@terra.com.br
unjlfmas@gmail.com
marciaroliveira50@gmail.com

"El futuro, sea como sea, será digital", dijo Robert Darnton (2010). Lo analógico y lo digital sobrepasan a las opciones de escucha cuando reflexionamos sobre las condiciones y el futuro de los archivos de audio y música. También debe tenerse en cuenta la necesidad de actualizar el uso de nuevas tecnologías y que dichos conocimientos no se pierdan. Esa necesidad ya se podía observar en las prácticas adoptadas por Mario de Andrade en su trabajo de recolección y registro de manifestaciones de la música popular brasileña (Toni, 2006). Reflejar o actuar sobre las prácticas contemporáneas en el ejercicio de la memoria en cuanto a lo que es importante recordar, a través de la renovación tecnológica, se integra con el movimiento inverso y complementario, ya esbozado por Paul Ricoeur (2007), identificado como de las políticas del olvido. Nuevos y viejos coleccionistas, cercanos por el acto de reunir colecciones documentales y caracterizados por sus esfuerzos de identificación, catalogación y registro, han impulsado el oficio de la investigación y la creación de la memoria musical. Más recientemente, la clasificación de obras en diversos ambientes físicos ha producido cambios significativos en los criterios de clasificación: la elección humana alterna con sistemas algorítmicos, dándole una lógica de organización que implica otras formas de clasificación, creando un ranking de obras con contornos híbridos, pasando en parte de la "selección doméstica" a la "selección industrial".

La transición desde la tecnología analógica a la digital requiere nuevas formas de sensibilidad de la audiencia pero también tácticas (McLuhan, 1964): la manipulación de materiales y la posibilidad de acumular rápidamente extensos repertorios a través de los medios digitales es una constante en la actualidad. En vez de los conceptos de colección, serie, pistas, predomina ahora la de los archivos en listas de reproducción (playlists), cuya clasificación (automática) es sugerida por la lógica de los algoritmos (Le Guern, 2014).

Otro aspecto importante acerca de la experiencia musical contemporánea se refiere al uso de las plataformas mediáticas en diferentes niveles de intercambio discursivo. Se posibilitan diversas formas de presentación y niveles de intervención, elementos clave en la construcción de circuitos alternativos de producción y difusión musical, por ejemplo en las performances en vivo (cumbia especializada, tango electrónico, jazz, etc.).

Este simposio recupera temas presentes en ediciones previas del Congreso, mediante reformulaciones y la participación de nuevos ponentes. Se priorizan abordajes desde el campo de la semiótica de la cultura y los medios, junto con la historia del tiempo presente. Se extiende la invitación a investigadores interesados en compartir la discusión de temas como:

1. Si en la era digital la clasificación se torna más compleja dada la inmensa cantidad de obras, materiales, fusiones de géneros, etc., ¿cómo dimensionar las políticas de la memoria (musical) a partir de esta constatación?
2. ¿Cuáles son las perspectivas de continuidad de la canción popular a través de los recientes sistemas clasificatorios y las relaciones de mercado con las que están vinculados?
3. ¿Cuál es la importancia de las plataformas digitales en la difusión, divulgación y construcción de nuevas prácticas y experiencias en la música y en sus relaciones con la memoria? (Fernández, 2016)
4. ¿Cómo caracterizar las prácticas de es cucha recientes, considerando las transformaciones en las formas de sensibilidad y procesos de resemantización de los repertorios?
5. ¿Cuáles son las diferencias y cómo se conforma la dimensión valorativa a través de las recomendaciones acerca de la producción mus ical des arrolladas por individuos (críticos, productores musicales...) o algoritmos (lógica técnica)?

Referencias generales:

Darnton, Robert. *A questão dos livros: presente, passado e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Fernández, José Luis. "Plataformas mediáticas y niveles de análisis", en *InMediaciones de la comunicación*, Revista de la Escuela de Comunicación, Facultad de Comunicación y Diseño, Uruguay: Universidad ORT, 2016, núm. 11, pp. 71-96.

Le Guern, Philippe. "Réseaux et la culture. Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages", *Réseaux* 2014/2 (n° 184-185), p. 211-246. Acesso ao Projeto Musimorphe: https://musimorphe.hypotheses.org/

McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964. Ricoeur,

Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Traducción: Alain François [et al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Toni, Flávia. "Missão: As Pesquisas Folclóricas", en *Missão: de Pesquisas Folclóricas Música Tradicional do Norte e Nordeste*, 1938, cuadernillo de la caja de CD editados por el Sesc São Paulo, Centro cultural São Paulo y Prefectura Municipal de São Paulo, 2006.

MESA 1. GÉNEROS MUSICALES Y NUEVAS MEDIATIZACIONES

MODERA: JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ

1. Memorias e historia del presente de una cultura musical contemporánea: representaciones de la salseridad en el ciberespacio

Alejandro Ulloa Sanmiguel (Universidad del Valle-Cali, Colombia)

Defino la *Salseridad* como una memoria musical contemporánea configurada durante la segunda mitad del siglo XX, mediante prácticas de producción, reproducción, circulación y consumo, agenciadas por diferentes actores en torno a la música salsa, creada entre Nueva York y Puerto Rico al comenzar la década de 1960. Dicha memoria, anclada en comunidades afines de naciones caribeñas y latinoamericanas (unas más que otras) se arraigó en barrios populares de diferentes ciudades, donde se convirtió en un signo de identificación y reconocimiento; devino en vínculo para la agregación social de numerosos seguidores que tienen en ella y en su baile, un motivo para el encuentro colectivo en fiestas caseras, encuentros de melómanos y coleccionistas, verbenas callejeras u otros espacios de fruición y placer, pero también de construcción de ciudadanía en la apropiación pacífica del espacio público donde concurren.

Como construcción cultural con medio siglo de existencia, la *Salseridad* y sus memorias son agenciadas por personas de distintos países, pertenecientes a las últimas tres generaciones, razón por la cual hace parte de *la historia del presente.* Dichas memorias reposan tanto en la mente y el cuerpo de los actores que la detentan a través de sus discursos y sus saberes, como en archivos escritos, sonoros, fotográficos y audiovisuales, con los que he construido la plataforma digital *Salsabarriocultura*, disponible en internet como fuente de información, pero también como una forma de representación estética en la que se cruzan diferentes lenguajes, verbales y no verbales, se interceptan diversos géneros textuales y se yuxtaponen distintos formatos de reproducción de la imagen y el sonido.

En la ponencia se discuten las relaciones entre la historia y la memoria, específicamente con la historia del presente, a partir de los aportes conceptuales Le Goff (1991), Halbwachs (2004), Ricoeur (2004), Bresciano (2010) y Fazio, H. (2010). Como la discusión teórica está al servicio de la representación estética de las memorias investigadas y llevadas a la hipermedia, ésta es el referente empírico para la presentación de la ponencia en la cual se destacará a partir de un solo ejemplo, la periodización en una línea de tiempo, la creación de las metáforas visuales para representar el tiempo y el espacio y el diseño de la interfaz con sus links para poder ver y escuchar los protagonistas y su relatos.

Ahora bien, ¿cuál es el papel de las Tic y demás fuentes electrónicas de información para la narración de la Historia del Presente? ¿Cómo potenciar su uso para la organizar, clasificar y construir la memoria de amplias comunidades cuyos aportes individuales, dispersos, se desaprovecharían como legado cultural al resto de la sociedad? ¿Cómo las Tic alteraron la relación entre el investigador, los archivos y las fuentes de información, hoy digitalizadas y puestas en circulación en la red? ¿Qué desafíos metodológicos implican y qué potencialidades ofrecen para desarrollar proyectos de investigación-creación que reivindiquen memorias de gran valor simbólico y afectivo para sus agentes, pero sin valor monetario para el mercado, amenazadas por las tendencias hegemónicas de la industria cultural, basadas sólo en el lucro y la rentabilidad económica? Finalmente, ¿cómo asumir la interdisciplinariedad necesaria para enfrentar un proyecto en el que se cruzan las ciencias sociales y el uso de las TIC, en función de una representación estética de las memorias investigadas?

Nuestra plataforma digital, indicio concreto de *la memoria en expansión*, no hubiera sido posible sin el aporte decisivo del ejercicio etnográfico realizado en diferentes momentos y lugares de la *Salseridad.* Como no lo hubiera sido sin el uso de las Tic, y sin apelar a los estudios históricos y sociológicos sobre la salsa. La narrativa, construida con el respaldo de la etnografía, pero sin el apoyo de las tecnologías, se limitaría a ser un monumento más al etnocentrismo de la escritura. Sólo el hipertexto nos da la oportunidad de mirar integralmente los hallazgos que, sin la investigación histórica y etnográfica, no hubiéramos encontrado; y que, sin la mediación tecnológica, esta narrativa no hubiera trascendido al ciberespacio globalizado.

Bibliografía

Bresciano, Juan Andrés (2010). "La documentación electrónica y el estudio del presente: posibilidades y desafios" en Juan Andrés Bresciano (coord.), *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.

Fazio, H. (2010). *La historia del tiempo presente: Historiografía, problemas y métodos*. Bogotá: Universidad de los Andes

Halbwachs, Maurice (2004*). La memoria colectiva*, Zaragoza,Prensas universitarias de Zaragoza, España.
Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós Ibérica.
Ricoeur, Paul (2004). *La Memoria, la Historia, el Olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Ulloa, Alejandro (2014). "El tiempo y el espacio, el cuerpo y el lenguaje: Otra aproximación a la cultura popular" en *Nexus Comunicación* (15), Centro Editorial Universidad Del Valle, pp. 62-93.
Ulloa, Alejandro (2014). "Sociabilidades festivas y construcción de espacio público a través de las audiciones salseras en Santiago de Cali", en *Nexus Comunicación* (16), Centro Editorial Universidad Del Valle, pp. 178-209.

2. Memorável samba: Acervos digitais e memória coletiva do samba na web
Jair Martins de Miranda (UNIRIO)

Na tarde daquele memorável samba
Eu me lembro
Tu estavas de sandália, com teu vestido de malha
No meio daqueles bambas
(Parte da letra do samba "Meu Romance",
composta em 1938 pelo compositor J. Cascata)

Trata-se do relato de experiência do grupo de pesquisa Memorável Samba, sediado no Laboratório de Preservação e Gestão de Acervos Digitais – LABOGAD da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, cujo objetivo é o de promover a memória coletiva do samba, através da identificação, captura, descrição e tratamento colaborativo dos seus acervos digitais na Web, acessíveis na plataforma http://acervos.culturadigital.br/memoravelsamba/ e suportados pelo repositório digital Tainacan (www.tainacan.org.br). Relata também os desafios apresentados para efetivar a interoperabilidade tecnológica dos metadados arquivísticos, biblioteconômicos e museológicos, através do protocolo OAI-PMH e a interoperabilidade semântica, por meio da Web-Semântica e da criação de uma Ontologia, visando contribuir para o estudo da genealogia e cartografia do samba e da cronologia do carnaval no Brasil.

Tendo como premissa o fato do samba ser um termo polissêmico, oriundo de uma ampla e diversificada manifestação cultural afro-brasileira, que abriga uma família de várias gêneros, expressões e significações, o trabalho sugere, metodologicamente, uma árvore genealógica do samba, para melhor representar essa família, classificar os seus documentos e integrar os registros no repositório digital. Para promover a sua memória coletiva, sugere a criação de uma árvore da lembrança, como contraponto àquele fato histórico marcante da árvore do esquecimento.

A proposta da árvore da lembrança, tendo como referência a Infografia "Batuque", é uma representação conceitual para melhor abrigar essa família de várias gêneros, expressões e significações do samba, a partir da seguinte terminologia: Afoxé. Agueré. Alujá. Barravento. Batucada. Batuque de Umbigada. Bossa-nova. Cabula. Calango. Carimbó. Congo de Ouro. Ijexá. Jongo. Lundu. Maracatu. Maxixe. Nimbu. Opanijé. Pagode. Sambalada. Samba-canção. Samba-choro. Samba-chula. Samba-enredo. Samba-funk. Samba de breque. Samba de bumbo. Samba de carnaval. Samba de côco. Samba de embolada;. Samba de gafieira. Samba de morro. Samba de partido-alto. Samba de Roda. Samba de Terreiro. Samba-Jazz. Samba-Lenço. Sambalanço. Samba Raiado. Samba Reggae. Samba-Rock. Sambolero. Tambor de Crioula. Tambor de Mina."

O projeto Memorável Samba é um projeto experimental, em fase de desenvolvimento e se constitui como um repositório digital colaborativo para a promoção da memória coletiva do samba. Por meio de colaboradores, vem identificando, digitalizando, capturando, classificando e disponibilizando coleções de sambistas, de grupos e de instituições de samba e carnaval no repositório digital, Tainacan.

Referências

Miranda, Jair Martins de; Miranda, Marcos (2013). "Desafios para a construção colaborativa de uma ontologia do samba" in *Complexidade e organização do conhecimento: desafios de nosso século*, [recurso eletrônico] Vera Dobedei, José Augusto Chaves Guimarães. (organizadores). – Rio de Janeiro : ISKO-Brasil ; Marília : FUNDEPE, 2013.

3. "All of my heart is in Havana": Camila Cabello e os meios digitais brasileiros
Igor Lemos Moreira (Universidade do Estado de Santa Catarina)

A presente comunicação pretende discutir as relações entre o plataformas digitais e construções de celebridades juvenis na perspectiva da História do Tempo Presente. Compreendendo que o ambiente virtual possibilita espaços de construção de identidades e redes de sociabilidades interpretasse que esse é fundamental na compreensão de artistas/músicos no século XXI dado o contexto da cultura participativa (Jenkins; Green; Ford. 2014) no qual nos encontramos mergulhados. Se, conforme aponta Marialva Barbosa (2004), os veículos de comunicação exercem um papel fundamental na construção do presente e de "futuros passados" de nosso tempo vivido, podemos considerar que os meios digitais seriam a máxima desses processos de narração, construção e experimentação cultural de sociedade contemporânea. Partindo de publicações disponíveis nos portais de notícia "Febreteen - De fã para fã" e "Popline" essa comunicação pretende discutir o papel dessa referida sociabilidade dos meios digitais na construção da trajetória da cantora cubana Camila Cabello. Para isso parte-se de duas propostas. Primeiramente se são analisadas as principais narrativas referentes a construção do conceito de artista, consequentemente, de celebridade no que se refere a Camila Cabello. Em segundo momento, em diálogo com a História Cultural (Chartier, 2009), são problematizadas as diferentes representações da identidade da cantora que por muito tempo não foi destacada como cantora latina, mas sim como uma cantora estadunidense do gênero pop. Ambos os portais selecionados para análise se destacam no cenário nacional por não apenas serem líderes em seus ramos, "Cultura pop", mas igualmente por suas especificidades: Ambos são produzidos por fãs. No caso do "Popline" observam-se jornalistas que se intitulam fãs dos artistas narrados, enquanto o "Febreteen" é constituído apenas por fãs. Deste modo, será possível observamos a atuação dos meios digitais na construção de novas relações entre ser artista e a memória que se pretende construir sobre Camila Cabello a partir de sua representação. Aliado a isso, será possível pontuarmos elementos relativos a própria importância de tais plataformas na difusão de artistas no século XXI a partir de fontes que se situam entre a recepção, a crítica e a reinterpretação dos mesmos.

Referências

Barbosa, Marialva (2004). "Jornalistas, senhores da memória?", in *XXVII Congresso da Intercom 2004*, Porto Alegre, PUC-RS e Intercom.
Chartier, Roger (2209). *A História ou a Leitura do Tempo*, Belo Horizonte, Autêntica.
Jenkins, Henry; Green, Joshua; Ford, Sam (2014). *Cultura da Conexão: Criando valor e significado por meio da mídia prorrogável*, São Paulo, Aleph.

MESA 2. EXPERIENCIAS DE ARCHIVO
MODERA: MÁRCIA RAMOS DE OLIVEIRA

1. Plataformas digitales públicas de música: El Banco de la Música y la Plataforma Argentina de Música
Agustín Yannicelli (Universidad Nacional de Quilmes)

En el presente trabajo se analizan dos políticas públicas surgidas a raíz de los cambios en los modos de consumo de música observados desde principios del siglo XXI, impulsados por la transformación en los eslabones de almacenamiento, distribución y difusión de la cadena de valor de esta industria. Esta conversión es generada principalmente por el desarrollo de las TICs, fenómeno que repercute en todos los sectores de las industrias culturales. El año 2015 marcó dos hechos significativos para la industria de la música: por primera vez desde 2005 las ganancias para el sector han tenido un leve repunte luego de una década signada por la caída; y tal como era esperable de suceder, por primera vez en la historia, las ventas digitales (45%) superaron a las ventas en soportes físicos (39%). Tal como afirma Paul Resnikoff en lo que define como *Los 99 problemas de la industria de la música* el streaming está rápidamente deviniendo en la forma dominante de consumo musical, aunque también comienza a verse que es un causante principal de pérdidas económicas para artistas y compositores (2016: 16). Resnikoff pone en evidencia que "cuanto más dinero gana Spotify, menos le paga a los artistas". Del Águila sostiene que "por mucho tiempo la música grabada era tangible (…) En la actualidad la música es principalmente ´accesible´, ´acumulable´, y ´distribuible´. A granel. Todo el tiempo. En cualquier lugar. ¿Para todos?" (2015: 14). Por su parte, Lamacchia considera evidente que el modelo de la industria fonográfica se halla en un período de transformación como consecuencia directa del surgimiento de nuevas tecnologías y nuevos hábitos de consumo (2012: 9). El estado nacional argentino, apropiándose de estas nuevas tecnologías, desarrolló en los últimos años dos alternativas circulación de música nacional que han sido parte de las políticas públicas orientadas a la industria de la música, con el fin de permitir tanto a los artistas en vías de consagración como a los consumidores de música histórica, dos canales alternativos de distribución y de libre acceso a las grandes plataformas de música digital comerciales: el Banco de la Música y la Plataforma Argentina de Música. Ambas plataformas han sido dadas de baja de la web y discontinuadas como políticas públicas. Por ende, además de describir las principales características de cada una y establecer las diferencias, nos preguntaremos: ¿Cuál es el rol del Estado ante el desarrollo de las nuevas formas de distribución y consumo en la industria de la música? ¿Debe intervenir y/o actuar para: a) estimular los vínculos entre los distintos actores de la cadena de valor? b) promover a los artistas emergentes? c) proteger y promover el acceso libre al acervo musical nacional?

Bibliografía
Del Águila, Mariano (2015): *Las formas de la música hoy. Los alcances de lo digital con la intensidad de lo real* en: Mena y Maccari (coord.), *Guía REC: claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música.* Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, DNIC, Programa Recalculando.
Lamacchia, María Claudia (2012): "Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones", en: *AVATARES de la comunicación y cultura*, N°4. Disponible en: *http://www*.ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/download/2511/2370
Resnikoff, Paul (2014): *The music industry has 99 problems and they are*…Disponible en: http://www.digitalmusicnews.com/2016/07/22/music-industry-99-problems-2/

2. Sobre peso, ruído e odor: Algumas reflexões sobre a musicofilia e prática do colecionismo
Heloísa de Araújo Duarte Valente (Universidade Paulista)

Uma das consequências impactantes da revolução digital se verifica na transformação tanto nas maneiras de consumo, como de apreciação e de cognição musical. Modificou e criou hábitos cotidianos e isso se verifica na própria atitude na paisagem sonora. No entanto, ao contrário de muitos prognósticos, práticas de consumo e relações estéticas com os signos da tecnologia analógica permaneceram, passando por uma recrudescência, nos últimos anos. Talvez porque a cultura da música digital teria perdido, em grande medida, três das qualidades reivindicadas pela poesia futurista: peso, ruído, odor – algo que os discófilos conhecem bem...

Ocorre que muitos dos ouvintes que já nasceram no ambiente da tecnologia digital, desenvolveram o hábito de fruir a música capturada pela internet, armazenada no computador, em tecnologia digital, no formato mp3, em *arquivos* (e não mais *faixas*). Mais recentemente, mesmo o armazenamento no computador deixou de existir, sendo a biblioteca um servidor na internet, estranhamente denominado "nuvem". Com isso, a ideia de coleção materializou-se apenas em energia eletromagnética, que não se dá po meio de um corpo palpável; acessível aos órgãos dos sentidos, enfim. Predominam as *playlists,* cujaclassificação (automática) é sugerida, mediante a lógica dos algoritmos (Le Guern, 2014). Some-se que prática do carregamento *on-line* de arquivos possibilita a obtenção de uma quantidade desmensurada de peças musicais. Como tal ouvinte dá conta de organizar o seu repertório? Quais os critérios que adota para consultá-lo ou para ouvi-lo? Vai ouvi-lo todo?

Numa direção extremamente oposta, reafirma-se o desejo de contato direto com o *objeto material,* palpável, colecionável - o disco. Esta opção, decretada extinta, há até pouco tempo, volta a surgir, com o advento daquilo que se vem denominando *cultura* do vinil (Bartmanski, 2014). Poder-se-ia considerar essa nova onda como uma reivindicação do retorno à materialidade física?

Esta proposta de comunicação pretende, assim, analisar, comparativamente, algumas das formas de relacionamento da "nova-velha" mídia (o som digital, pelos envelhecidos discos CD e os arquivos mp3) e "velha-nova" (o som analógico dos long-plays), formas de sensibilidade, recepção e consumo, organizadas como *coleção*. Buscamos entender como estes repertórios se organizam como coleções pessoais, posto que a lógica dos algoritmos tomou o lugar do bibliotecário. Ao fim e ao cabo, acreditamos que a credibilidade do ouvinte, na classificação automática pelos algoritmos implica em modificações semânticas na decodificação da obra.

Referências:
Bartmanski, Dominik (2015). *VINYL: The Analog Record in the Age of Digital Reproduction*, London/ New York, Bloomsburry Academic.
Le Guern, Philippe (2014). *Musimorphoses. Projet 2014-2018Numérique*. Disponível em: http://cral.ehess.fr/index.php?1329.

MESA 3. EXPERIENCIAS MUSICALES EN DIFERENTES ESPACIOS
MODERA: HELOÍSA DE A. DUARTE VALENTE

1. Más allá de lo escrito: la producción académica bajo soportes sonoros.
Una experiencia "desorientalizante" desde el playlist
Gabriel Macías Osorno (Universidad Autónoma Metropolitana)

La ponencia propuesta busca mostrar la importancia de los soportes sonoros como un medio que puede constituirse como central en los resultados de las investigaciones, al tiempo que se quiere revalorizar dichos recursos como equidistante a los medios escritos. A través de presentar un proyecto que titulo *Panorama sonoro del flamenco en México. Un ejercicio de desorientalización,* se aspira a ilustrar el papel fundamental que la escucha puede llegar a cobrar en la investigación y que muchas veces puede ser más idóneo devolver tales reflexiones en el mismo medio, que realizando un traslado a lo escrito, pues, como apuntara James Clifford (1991), en diversas ocasiones suele ser necesario tomar el sentido del oído como una clave de la experiencia para así develar cuestiones que de otra manera permanecerían ocultas. Para tales tareas considero que se han vuelto fundamentales las plataformas digitales, pues son un medio fértil en la divulgación y construcción de nuevas formas de relacionarse con lo otro y de propiciar escuchas activas a fin de fomentar otras formas posibles de comprensión, socialización e intercambio de significaciones de los fenómenos sociales y culturales. Sin duda, tales herramientas son idóneas para concretar, ya sea a través de la música, el sonido o propuestas afines, tales objetivos.

La apuesta y necesidad de lo antes planteado surge de mi propia experiencia al tratar de proponer un fonograma el cual recogiera grabaciones de campo de las diversas formas de entender y activar el flamenco en el contexto de la Ciudad de México. Estos registros tendrían por finalidad contraponerse a los estereotipos que habitan tras la idea general de del flamenco. Se trataba pues, de expandir sonoramente el entendimiento de esta cultura musical, mostrar su grado de complejidad y lo prolífico de este arte en México. Con dicho material pretendía obtener mi título de Etnomusicólogo en la Universidad Nacional Autónoma de México, dentro del programa que ofrece la Facultad de Música. Sin embargo, un disco de tal naturaleza suponía un vacío en las formas de titulación de la institución, de modo que me vi orillado a presentar un trabajo de tesis –escrito– en donde se incorporara el disco mencionado.

De la situación aludida tengo el propósito de generar una reflexión sobre la preponderancia por el medio escrito. De modo que en la ponencia propuesta abordaré algunas premisas que den luces al respecto en disciplinas como la historia, la antropología y la etnomusicología, para posteriormente compartir la reflexión y los materiales resultantes del proyecto antes citado, dejando ver la importancia de generar un fonograma para el mismo, pues su objetivo central es el de –en términos de E. Said (1978)– generar un proceso "desorientalizante" de la escucha del flamenco, a la vez que evidenciar un nivel complejo de apropiación de esta cultura en México. Tarea para la que las plataformas digitales han sido totalmente relevantes en la generación de un acervo versátil y con un importante nivel de socialización.

Bibliografía
Clifford, James y Georg E. Marcus (1991). *Retóricas de la antropología*, Madrid, Júcar Universidad.
Said, Edwar W. (1978). *Orientalismo*, Barcelona, Penguin Random House.

2. An Electronic Cabaret: Paris Street Songs. A escolha de Robert Darnton para aproximar a história do século XVIII ao XXI
Márcia Ramos de Oliveira (Universidade do Estado de Santa Catarina)

Apenas em 2014 a obra Poetry and the Police: communication networks in Enghteenth-Century Paris, de autoria de Robert Darnton, chegou ao Brasil (Darnton, 2014). A repercussão desta publicação pode ser observado no concentrado número de resenhas que seguiu-se a publicação, então rebatizada sob o título "Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII". Tão impactante quanto o teor destes escritos, foi o suporte utilizado pelo autor para salvaguardar a documentação utilizada na pesquisa que deu origem ao livro, mas especialmente, a versão em mp3 dos arquivos que documentam o uso dos manuscritos parodiados no formato das canções, disponibilizados ao público pelo autor. Esta plataforma foi intitulada "An Electronic Cabaret: Paris Street Songs, 1748–50- Suplemento to Poetry and the Police: communication networks in Enghteenth-Century Paris", e vinculada em base digital a Universidade de Harvard.

Tal atitude por parte deste historiador veio a corroborar em grande medida as diversas entrevistas em que manifestou sua posição de diálogo com um público espandido, muito além da divulgação de resultados da pesquisa acadêmica em fóruns específicos. É bastante conhecida sua postura quanto a importância de manter o legado da Biblioteca de Harvard avaliando a necessidade de digitalização do acervo, porém defendendo seu livre acesso, contrariando as restrições apresentadas pelas empresas que se ofereceram para tal empreitada condicionada a concessão dos direitos de acesso (Darnton, 2010) .

A proposta deste trabalho consiste em analisar em parte a dimensão ética assumida pelos historiadores, tendo como referência este breve recorte da trajetória de Robert Darnton. Para tal, além da obra citada, pretende-se utilizar como indicativo algumas de suas entrevistas e reportagens de imprensa acerca do mesmo autor. Ainda, observar as possibilidades que o uso da plataforma desenvolvida para a pesquisa deste historiador pode viabilizar como ferramenta na organização das fontes de pesquisa e divulgação dos resultados do trabalho finalizado. A análise relaciona-se a diferentes perspectivas de abordagem quanto aos usos da canção como documento histórico, diante do jogo de articulação de linguagem que caracteriza tal forma de comunicação (Chartier, 1998; Zumthor, 1993; Almeida, 2013). Finalizando, tal prática de pesquisa encontra-se vinculada as perspectivas da história digital (Bresciano, 2015) e história pública (Almeida e Rovai, 2011) quanto a disponibilização e acesso ao conhecimento da área.

Referências
Almeida, Juniele Rabêlo de; Rovai, Marta G. de Oliveira (2011). *Introdução à História Pública*, São Paulo, Letra e Voz.
Almeida, Tereza Virgínia de (2013). "A voz no arquivo digital" in, *Texto Digital, Florianópolis*, v. 9, n. 2, pp. 20-34.
Bresciano, Juan (2015). "La historia global como campo emergente" in, *Memórias e paisagens: percepções patrimoniais*, v. 4 | n. 2.
Chartier, Roger (1998). *A aventura do livro. Do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP.
Darnton, Robert (2010). *A questão dos livros: presente, passado e futuro*, São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (2014). *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*, São Paulo, Companhia das Letras.
Zumthor, Paul (1993). *A letra e a voz*, São Paulo, Companhia das Letras.

3. La integración de herramientas de colaboración remota en el "Digital Audio Work Station": su influencia en las relaciones centro-periferia de la producción musical en la era post-digital
Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad Complutense de Madrid)

La forma en la que el usuario accede a la experiencia musical ha cambiado radicalmente con el desarrollo de la tecnología digital, y el mundo de la producción no es una excepción. Esta nueva era post-digital, en la que el estudio de grabación se encamina hacia su definitiva "virtualización", no solo implica una ruptura con el arraigo a lo "físico" por parte de una generación de nativos digitales que ya no han vivido la transición del dispositivo *hardware* al *software*, supone de igual modo un cambio en su propia concepción de la producción musical, y en la forma en la que se accede a la formación necesaria para poder desarrollarse profesionalmente. Esta nueva "cultura de lo virtual" establece un nuevo paradigma ante unos procesos de producción cuyas fases se ven afectadas por unas dinámicas de trabajo que difieren de las tradicionales, generando igualmente profundos cambios en los perfiles profesionales y en la propia industria del audio. Aunque el acceso a los múltiples *plugins* de los que dispone en la actualidad un *software* DAW (*Digital Audio Workstation*) para "emular" los dispositivos físicos "reales" ha generado en el mundo profesional profundos debates sobre una aparente involución en la calidad de las producciones —provocando fenómenos *revival* que han permitido conservar en los estudios de grabación dispositivos *vintage* que conviven con la última tecnología en grabación digital, un romanticismo hacia lo analógico que pervive dentro del sector profesional y que ha sido estudiado por algunos autores bajo el término "technostalgia" (Castells y Haraway 2007)—, fenómenos comerciales como el de Slate Digital y su "*Virtual Recording Studio*" o Universal Audio parecen superar definitivamente el debate de la "autenticidad digital", consolidando la hegemonía de la pantalla como método de trabajo y aportando un importante componente visual a un arte eminentemente sonoro. En este nuevo escenario, el uso de RMCS (*Remote Music Collaboration Software*) como Steinberg VST Connect o Avid Cloud Collaboration plantea nuevos paradigmas en las relaciones entre músicos y productores, desarrollando simultáneamente proyectos que ya no comparten un mismo espacio físico. La integración de las redes sociales dentro de los RMCS aumenta el compromiso entre los participantes (Koszolko 2015), generando nuevos modelos de producción y difusión musical en las relaciones entre centro y periferia cuyo impacto cultural, social y económico tanto en España como en América Latina debe ser estudiado.

Bibliografía:
Castells, Manuel y Haraway, Donna (2007). *Cyberculture Theorists*. Routledge. New York.
Koszolko, Martin (2015). "Crowdsourcing, Jamming And Remixing: A Qualitative Study Of Contemporary Music Production Practices In The Cloud" en, *Journal on the Art of Record Production*, (10).

MESA 4. EXPERIENCIAS METODOLÓGICAS
MODERA: MÁRCIA RAMOS DE OLIVEIRA

1. Proyectar una investigación etnomusicológica incluyendo el audiovisual. Algunos ejemplos para la reflexión
Fabián Arocena Narbondo (FIC-UdelaR, Uruguay / UFPE, Brasil)

En este trabajo se busca desarrollar algunas líneas para una posible legitimación del registro audiovisual como herramienta de investigación académica y más particularmente etnomusicológica. En el marco de un proyecto de investigación enfocado en el estudio de las músicas tradicionales y populares del Uruguay, surgió la necesidad de justificar un abordaje audiovisual propuesto como forma de recoger datos sobre el fenómeno estudiado. En la elaboración de esta justificación una de las preguntas que intento responder es: ¿cómo legitimar un registro audiovisual como parte de la metodología de trabajo frente a un contexto ajeno al "universo audiovisual", o incluso que desconozca la posible trayectoria del audiovisual, o del cine dentro y fuera de la academia? A partir de estas premisas, también intento hacer esta posible legitimación con el espíritu de reflexionar sobre la propia disciplina en que me desenvuelvo profesional y académicamente. "Una práctica científica que se olvida de cuestionarse a si misma no sabe, propiamente hablando, lo que hace." (Bourdieu, 1989, p. 35. Traducción propia.) La búsqueda es entonces reflexionar sobre los propios procedimientos utilizados como realizador audiovisual en una investigación académica. Repasando algunas experiencias de reconocidos investigadores, se presentan particularmente algunos ejemplos de mi experiencia profesional. Lo que parece surgir de estos ejemplos son algunas posibles líneas para justificar el audiovisual en la academia, y otras que permitirían justificarlo en otros campos, pero que, por el momento, parece quedar fuera del campo académico. Una de estas justificaciones pasa por determinar qué es lo que es realmente importante registrar (record – ar) en soporte audiovisual para el estudio en este caso, de las músicas tradicionales y populares de una nación.

Bibliografía
Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil Ltda.

2. Semiótica, ecosistemas y big data en la captura de los usuarios de plataformas de música
José Luis Fernández (Universidad de Buenos Aires)

Existen dos series de fenómenos en el universo de las plataformas mediáticas destinadas a tener una larga y conflictiva vida de relación. Por un lado, la explosión y maduración de las plataformas y redes dedicadas a lo musical, que ya no se dedican sólo a lo musical; por el otro, la abundancia de datos acerca de usuarios, usos y vínculos que convergen en esas plataformas.

El punto de convergencia de ambas series de fenómenos es que -en la medida en que las plataformas mediáticas se multiplican, maduran y especializan- cada vez será más necesaria la información sofisticada sobre los usuarios y sus gustos y estilos para competir, segmentar y fidelizar a esos usuarios. En un artículo muy reciente, Sophia Ciocca, describe cómo Spotify, por ejemplo, va complejizando su análisis de información para organizarle a su audiencia el aprovechamiento de la nueva música a publicar. Es decir, que se pretende alcanzar niveles predictivos.

En esta ponencia se presentará el estado actual de estas prácticas al momento del Congreso y se discutirá el lugar que deben tener en esos desarrollos la sociosemiótica y la ecología de los medios, en tanto que disciplinas que vienen trabajando sobre la noción de plataformas.

Referencias
Ciocca, S. "Spotify's Discover Weekly: How machine learning finds your new music", en: https://hackernoon.com/spotifys-discover-weekly-how-machine-learning-finds-your-new-music-19a41ab76efe

SIMPOSIO 4

ARCHIVOS MATERIALES Y ARCHIVOS IMAGINARIOS EN AMÉRICA LATINA

Coordinadores:
Marita Fornaro (Universidad de la República, Uruguay)
Julio Mendívil (Universidad de Viena)
diazfor@adinet.com.uy
mail@juliomendivil.de

En los últimos años el concepto de archivo ha sido motivo de reflexión desde diversas disciplinas como la archivología (Cox 2009, Guerra Cota 2011), la historia de las ideas (Foucault 1999 [1969]), la antropología (Stoler 2002, 2010; Appadurai 2003), los estudios de la performance (Taylor 2003), la etnomusicología (Seeger 1986, 1996; Fornaro 2011, García 2012; Nannyonga-Tamusuza y Weintraub 2012, Landau y Topp Fargion 2012, Sanga 2014, Rancier 2014), los estudios sobre los medios (Ernst 2002) y la filosofía (Derrida 1995). Muchos de estos trabajos han hecho hincapié en las implicaciones colonialistas de los archivos al normativizar y canonizar repertorios populares o nacionales. No obstante, desde La arqueología del saber de Foucault, aparecida el año 1969, se ha hecho evidente que, junto a esas colecciones institucionales, siempre existieron archivos alternativos e imaginarios que también normaron y canonizaron repertorios desde lo popular, un desarrollo hoy radicalizado con la expansión del internet y las plataformas sociales. ¿Cuáles son las confluencias y las incompatibilidades entre estos dos diferentes tipos de archivo y cómo han influido ambos en la conformación de las músicas populares de América Latina y en su recepción a lo largo de la historia?

En nuestro simposio queremos invitar a la reflexión teórica sobre estos dos tipos de archivos y discutir el impacto de ambos en las transformaciones de la música popular en nuestro continente desde la segunda mitad del siglo XIX. Partimos de la premisa de que, además de los archivos materiales personales e institucionales —ya sean colecciones de partituras, discos de carbón o de vinilo, CDs o MP3 en un iPod o en una computadora—, existen también archivos rizomáticos e imaginarios que conforman nuestras percepciones sobre géneros, canciones e instrumentos musicales populares. Nos interesa escudriñar las formas en que estos archivos han ido formando y modificando las músicas populares en los últimos doscientos años en torno a tres temáticas:

- Resignificaciones de canciones mediante biografías personalizadas o colectivas de las mismas al extraerlas de su entorno social originario y convertirlas en "fuentes históricas" o en "datos científicos" (Mendívil 2013).
- Definiciones de determinados tipos de música como en el caso de los archivos de música tradicional, folklórica o popular (Mengel 2015).
- Nuevas formas de archivo a través de plataformas como YouTube o SoundCloud que permiten la aparición de nuevos formatos como los mashups, sampleos u otras formas de reciclaje musical.

Nos importa, asimismo, explorar y confrontar los diversos intereses que muestran los actores sociales —ya sea el Estado, los archiveros, los investigadores, los artistas, consumidores o prosumidores— cuando hacen uso de un archivo determinado para, en palabras de Taylor (2003), reestructurar o redefinir el repertorio en las formas arriba mencionadas.

El simposio aceptará estudios de caso relacionados a los diferentes tipos de archivo existentes en América Latina y sus repercusiones en la música del continente.

Referencias:

Appadurai, A. (2003). "Archive and Aspiration", en J. B. a. A. Mulder (Ed.), Information is Alive (pp. 14-25). Rotterdam: V2_Publishing/NAI Publishers.

Cox, R. (2009). *Personal Archives and a New Archival Calling: Readings, Reflections and Ruminations*. Sacramento: Litwin Books. Derrida, J. (2017) Archive Fever: A Freudian Impression. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Ernst, Wolfgang (2002). *Das Rumoren der Archive: Ordnung als Unordnung*. Berlín: Merve Verlag.

Fornaro, M. (2011). "Los archivos musicales en Uruguay: Sobre las relaciones entre Musicología y Archivología", en Marita Fornaro (ed.), *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 59-79.

Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. Madrid y México: Siglo XXI.

García, Miguel Ángel (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Guerra Cota, A. (2011). "Archivología musical. Conceptos, principios, futuro", en Marita Fornaro (ed.), *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 15-36.

Landau, C., y Topp Fargion, J. (2012). "We're all Archivists Now: Towards a more Equitable Ethnomusicology", en *Ethnomusicology Forum*, 21(2), 125-140.

Mendívil, Julio (2013). "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El Oído Pensante*, 1(2).

Mengel, Maurice (2015). *The archaeology of an archive: Uses of knowledge at the Institut de Etnografi si Folclor in Budapest*. Tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía. Colonia: Universidad de Colonia.

Nannyonga-Tamusuza, S., y Weintraub, A. N. (2012). "The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda", en *Ethnomusicology*, 56(2), 206-233.

Rancier, M. (2014). "The Musical Instrument as National Archive: A Case Study of the Kazakh Qyl-qobyz", en *Ethnomusicology*, 58(3), 379-404.

Sanga, I. (2014). "Postcolonial archival fever and the musical archiving of African identity in selected paintings by Elias Jengo", en Journal of African Cultural Studies, 26(2), 140- 154.

Seeger, A. (1986). "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today", en Ethnomusicology, 30(2), 261-276.

Seeger, A. (1996). "Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property", en*Yearbook for Traditional Music*, 28, 87-105.

Stoler, A. L. (2002). "Archives and the arts of governance", en Archival Science, 2, 87-109. Stoler, A. L. (2008). Along the archival grain: thinking through colonial ontologies. Princeton, N.J.; Woodstock: Princeton University Press.

Taylor, D. (2003*). The Archive and The Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham & London: Duke University Press.

MESA 1. ARCHIVOS IMAGINARIOS

MODERA: MARITA FORNARO

1. Repertórios da cultura oral e música popular mediatizada: arquivo mnemônico e criação artística em Clementina de Jesus

Cláudia Neiva de Matos (Universidade Federal Fluminense)

Quando se fala das origens da música popular brasileira, duas abordagens recorrentes se contrapõem e complementam. Alguns estudiosos buscam as "raízes" ancestrais dos gêneros na cultura poético-musical de base oral. Outros sublinham o papel decisivo da mídia fonográfica e radiofônica para fundar e configurar, no âmbito da cultura urbana, o que hoje chamamos de música popular. Esta e aquela perspectiva valorizam, respectivamente, a ruptura e a conexão com o repertório das artes verbomusicais pré-mediáticas ou "folclóricas".

Fonografia e radiofonia foram decerto fundamentais na ambientação e formatação da música popular urbana desde os anos 1920. Por outro lado, a tradição popular de base rural, apegada à memória coletiva e à transmissão diretamente áudio-vocal, também imprimiu traços temáticos e estilísticos na música que adentrou os estúdios de gravação. Entre os artistas que trabalham com materiais oriundos da arte "folclórica", aqueles que provêm de extratos sócio-econômicos desfavorecidos e de baixo letramento tendem a ser vistos como representantes de um saber ingênuo, gerado no plano inconsciente e/ou mítico. Isso contribui para que sejam idealizados como ícones de uma cultura ancestral, caracterizada prioritariamente pelos seus traços coletivos, desindividualizados. Assim, apesar do apreço que lhes é consagrado, frequentemente se perde, para o ouvido crítico ilustrado, sua dimensão "artística"; e os traços individuais de suas produções são subsumidos à generalidade das configurações sociais e históricas.

Quando, ao contrário, procuramos iluminar e perceber, na obra desses artistas vistos como "rústicos", a engenho estético e o lavor personalizado, deixamos de reforçar a separação entre a dimensão coletiva e a individual, a criação inconsciente e a elaboração consciente, e passamos a perseguir a articulação entre elas. Isso sugere que, para além ou ao lado do instrumental sociológico e histórico, é importante exercer verdadeiros gestos e critérios de *close reading* ou *close listening* no tratamento de todo tipo de arte, independentemente de sua extração social.

Essas questões podem ser discutidas tendo como referência a figura e a obra de Clementina de Jesus (1901-1987). Constantemente celebrada por sua "voz ancestral" e até "sobrenatural", Clementina foi convertida numa espécie de ícone afrobrasileiro associado à religiosidade popular e à memória da escravidão. Entretanto, essa construção mitificadora contribuiu para obscurecer uma percepção mais ampla de sua dimensão estética e cultural. Interessa-me aqui retomar a obra de Clementina apreciando nela a totalidade da contribuição da artista, cuja atuação não se resumiu ao papel de intérprete canonizada pela voz de timbre inconfundível.

Em Clementina de Jesus a elaboração de uma dicção de cantora articula-se com um repertório, na maior parte, constituído pela própria Clementina. Nele se misturam recolhas culturais e musicais em diferentes lugares e momentos de sua vida: cantos de trabalho ouvidos da mãe na infância, cantos religiosos da igreja católica e do candomblé, temas de jongo e corimás, partido-alto das rodas de samba etc.. O intento desta pesquisa é contrapor-se ao equívoco de considerar Clementina basicamente como representante atávica e instintiva dessa mistura cultural. Em contrapartida, gostaria de perceber em sua obra os gestos de recuperação e organização de um acervo poético-musical de caráter específico: uma espécie de arquivo da memória comunitária transformado em obra singular mediante a reconstrução e interpretação encetadas pelo/a artista.

2. Archivo para armar: la importancia de Eduardo Lagos en la música de proyección folklórica argentina
Juliana Guerrero (Universidad de Buenos Aires)

El 26 de junio de 2009 falleció Eduardo Lagos y los diarios de mayor tirada de Buenos Aires (Argentina) en los días siguientes titulaban su obituario como la "muerte del padre de la música de proyección folklórica". Nacido en 1929, Lagos fue un músico amateur y médico oftalmólogo de profesión. Razón por la cual le gustaba decir que "la medicina era su mujer y la música, su amante".

A finales de la década de 1950 y durante los años sesenta, Lagos abrió su casa a músicos colegas y amigos para llevar a cabo reuniones que fueron conocidas como "Folkloreishons". En remedo de las *jam sessions*, se trataba de reuniones privadas en las que un grupo de adultos se divertían ejecutando músicas folklóricas propias y ajenas con la libertad que les daba la improvisación y la práctica grupal. Un año antes de terminar la década, en 1969, el sello discográfico Trova editó un *long play* que reconstruía en estudio aquello que había sucedido durante tanto tiempo en la casa de Lagos. El disco se llamó "Así nos gusta" para señalar el modo en el que disfrutaban interpretar aquella música.

Las notas necrológicas sobre Eduardo Lagos disparan algunas preguntas en torno a su lugar en la escena musical argentina y al modo en que esas prácticas privadas circularon hasta alcanzar un estado público. Específicamente, es posible preguntarse: ¿qué sucedió desde la década de 1960 hasta principios del siglo XX para que Lagos fuera así considerado el día de su muerte?, ¿cómo circuló esa música escasamente editada y sin que mediara una carrera de músico profesional?, ¿cómo se transformó Lagos en una figura destacada entre sus colegas sin estar basada en alguna clase de archivo material?, y, finalmente, ¿cómo se puede conformar un "archivo imaginario"?

A propósito de estos interrogantes, el presente trabajo tiene dos objetivos; por un lado, reconstruir los inicios de la música de proyección folklórica argentina, en la que Lagos es considerado una personalidad destacada; y por otro, contribuir a una posible caracterización de un archivo imaginario e identificar la mecánica de su funcionamiento. Para llevar adelante estos propósitos y a partir de relatos testimoniales obtenidos a través de entrevistas realizadas a músicos que fueron protagonistas de esa escena, el aporte de este trabajo consiste en reflexionar sobre los espacios de la memoria y el modo y la necesidad de transmitir saberes y prácticas estéticas, que no siempre van acompañados de registros públicos y su acopio. Además, una primera aproximación al concepto de archivo imaginario permitiría evaluar sus características y el alcance de este concepto en transformaciones de música popular que se desarrollaron en el siglo XX.

3. Reduccionismo y caricatura de las danzas folclóricas argentinas en el concurso "Bailando por un sueño", conducido por Marcelo Tinelli
Silvina Argüello (Universidad Nacional de Córdoba)

El 16 de abril de 2006 se emitió por primera vez, en canal 13, "Bailando por un sueño", el concurso de baile que conduce Marcello Tinelli. Este programa de televisión obtiene cada noche los porcentajes más altos en puntos de *rating*, por lo que la difusión que hace de la música tiene un alcance masivo. A lo largo de doce años, los equipos conformados por el *coach* y los participantes prepararon más de 15,000 coreografías que se consideraban adecuadas a cada uno de los 67 ritmos de baile que se propusieron para mostrar al público y al jurado. Entre esos ritmos están la salsa, el *rock and roll*, el tango, el *hip hop*, el mambo, la lambada, el *reggaeton*, la cumbia, que podríamos acordar en entenderlos como géneros; pero también han competido con música árabe, de videoclip, de películas, "clásica" y folclore. Las danzas del folclore argentino han sido incluidas en el certamen en los últimos años (2014 a la fecha). Las obras elegidas, generalmente canciones, son siempre piezas canónicas de la música popular o que se están difundiendo masivamente al momento de ser seleccionadas.

Si bien los archivos de este programa conservados por el canal de televisión constituyen una importante fuente material de información respecto de las modas musicales que se sucedieron durante más de una década, el acceso a los mismos es prácticamente imposible de no mediar un trámite seguramente engorroso que justifique el pedido. Por otra parte, lo que puede rescatarse en plataformas virtuales como *youtube* es fragmentario y efímero. En cambio, el principal archivo que construye esta especie de *reality* show es imaginario en un doble sentido: en primer lugar, porque responde a los estereotipos e intereses que subyacen en la selección de la música que la producción del programa hace y ofrece semanalmente en horario *prime time* a los televidentes de prácticamente todo el país; y en segundo lugar, porque los participantes y espectadores se forjan una idea acerca del folclore a partir de dicho recorte y de sus competencias.

En este trabajo me interesa caracterizar la representación del folclore argentino que puede haber generado la inclusión de algunas de las danzas propias de este campo de la música popular argentina en la pista de baile durante los últimos años de emisión del programa.

Parto de la hipótesis de que, si bien la constitución y delimitación del paradigma que se consolidó como folclore argentino hacia la década de 1950 fue un proceso de inclusión y exclusión en función de cuestiones fundamentalmente ideológicas y políticas, el acotado número de géneros, obras y versiones usados para que bailen las parejas en el show de Tinelli constituye uno de los mayores reduccionismos que he podido relevar. Por otra parte, el modo en que se encara la coreografía, el vestuario, la gestualidad, y los discursos que se pronuncian antes y después del baile resultan una caricaturización que instala en el imaginario popular una idea distorsionada de las prácticas pasadas y actuales de la música popular basada en el modelo clásico del folclore argentino.

Videografía

La historia de los diez años del Bailando en dibujos animados, en https://www.youtube.com/watch?v=kB6M8gEPUxw Acceso 21 de octubre de 2001.

MESA 2. ENTRE ARCHIVOS MATERIALES E IMAGINARIOS
MODERA: SOLEDAD VENEGAS

1. Coleccionismo y Vieja Guardia en Bogotá. Archivos significantes para revitalizar el Caribe Extendido dentro de una ciudad andina postmoderna
Bibiana Delgado-Ordóñez (Investigadora independiente)

Suponer la decadencia de la música caribeña que originó el fenómeno de la salsa clásica neoyorquina -también en extinción a partir de mediados de los años ochenta- solo tiene sentido en su ausencia de las industrias culturales desde hace más de dos décadas. Sin embargo, la recepción y el consumo continúan vigentes en algunas regiones de Latinoamérica; por ejemplo en ciudades andinas colombianas. Aunque Colombia posea una vasta costa en el Caribe, puede advertirse cierta desconexión con región andina interior; lejana debido tanto a las singularidades geográficas como a los discursos políticos e históricos (Wade 2002; Blanco Arboleda 2009; Hernández Salgar 2014). De esta forma, los Andes colombianos no son más que una porción del Caribe Extendido, pero la apropiación de músicas de la "Vieja Guardia" ha marcado en Bogotá una persistente tradición de escucha y un profundo interés en la historia del género musical (Arteaga 1990; Gómez S. y Jaramillo M. 2013; Delgado-Ordóñez 2017).

Amén de estos dos factores, y teniendo en cuenta que una buena muestra de la producción disquera, en especial neoyorquina y cubana, está recogida en los acervos archivísticos de las colecciones de vinilos, –colecciones, en su mayor parte privadas, de diferentes dimensiones y con archivos tanto representativos para el género musical como significativos para cada uno de sus poseedores (Waxer 2000; Garzón Joya 2009; Jursich Durán 2014)–, ¿es posible superar la idea de decadencia musical y en su lugar plantear la revitalización de la salsa y la música caribeña dentro de una metrópoli andina postmoderna? Si así fuere, ¿es éste el sentido que acarrean las prácticas del coleccionismo para sus promotores? O, apartados de esta mirada, el interés de sus actores es ¿perseverar en una política del conocimiento que reditúe en estatus y prestigio social? O acaso ¿la construcción de la salsa como un marco histórico-sociocultural y geopolítico en el que convergen las músicas populares latinoamericanas desde los años treinta hasta los años ochenta? (Delgado-Ordóñez 2017: 226-27).

Ahora, la asociación entre coleccionismo y archivo -entendido en tanto sistema de organización- no es siempre algo consciente en los coleccionistas. Si bien para unos la construcción de su archivo ha sido un proceso de documentación musical que, incluso, debe estar abierto al público, para otros, su colección se construye en términos de dar sentido a una vida. Así, se consolida como un archivo personal y privado, organizado de acuerdo a la importancia que su poseedor determina autónomamente para cada vinilo. No obstante, es imprescindible señalar que coleccionistas del primer tipo, más cercanos a los asuntos de documentación, vienen gestando una promoción de la música caribe, con una intención manifiesta de entender el coleccionismo como una actividad de salvaguarda del patrimonio musical; algo que ellos denominan «patrimonio sonoro salsero» (Forero, 2015).

Propongo entonces la siguiente hipótesis: en los últimos años ha habido un renacimiento del Caribe en los Andes colombianos centrado en la industria musical latina, cuya vigencia se estableció durante las décadas del sesenta, el setenta y el ochenta, pero cuya recepción se ha dilatado hasta hoy. Tal renacimiento ha sido para la Bogotá salsera una consecuencia directa de la promoción del coleccionismo a través de los siguientes factores: la expansión de los coleccionistas, el incremento de comercios de adquisición de vinilos, los numerosos eventos a su alrededor y los significados personales y sociales que se construyen en el ámbito. Por consiguiente, el objetivo de este estudio es detectar las formas en las cuales la música caribeña ha sido integrada a la vida cotidiana de los oyentes salseros bogotanos a partir de la industria cultural fonográfica y determinar los sentidos del coleccionismo para sus actores.

Bibliografía

Arteaga, José (1990). *La salsa*, 2a edición ampliada, Bogotá, Intermedio editores.

Blanco Arboleda, Darío (2009). "De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña", en *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*.

Delgado-Ordóñez, Bibiana (2017). "Salsa y década de los ochenta. Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá", en Repositorio de Tesis Doctorales de la Universidad de Valladolid, Valladolid.

Forero, Claudia (2015). Bogotá. Entrevista. Bibiana Delgado-Ordóñez.

Garzón Joya, Marcela (2009). "14 Sones. Una historia oral de la salsa en Bogotá", tesis, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Gómez S., Nelson, y Jefferson Jaramillo M., (2013). *Salsa y cultura popular en Bogotá*, Bogotá, Editorial Javeriana.
Hernández Salgar, Óscar (2014). *Los mitos de la música nacional. Músicas populares colombianas 1930-1960*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
Jursich Durán, Mario (2014). ¡*Fuera zapato viejo!: crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*, Bogotá, Instituto Distrital de las Artes.
Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia.
Waxer, Lise (2000). "Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia", en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá.

2. Archivos materiales e imaginarios locales: la música popular en el Teatro Larrañaga de Salto, Uruguay
Yoanna L. Díaz Vázquez (Universidad de la República, Uruguay)

A fines del siglo XIX la ciudad de Salto (Uruguay) gestó sus propios espacios culturales, entre otros, el del Teatro Larrañaga, centro de la vida cultural de la región. La ciudad se ubica al norte del país y sobre el Río Uruguay, en una región geopolíticamente significativa para los intercambios culturales con el Litoral Argentino y el sur de Brasil, con dicho Río como eje vinculante.

La música popular tuvo desde sus inicios presencia en este Teatro; en sus primeras décadas, a través de artistas europeos (especialmente tonadilleras y cupletistas españolas y compañías de zarzuela), posteriormente representantes del llamado folklore argentino y figuras de la música y la danza populares brasileñas. La música popular uruguaya aparece en una extensa variedad de espectáculos; desde los de carácter gauchesco, representados por conjuntos como "Brochazos Camperos" y "Los de la Raza" hasta manifestaciones insertas en el carnaval local; trouppes, murgas y posteriormente candombe afrouruguayo. En estos últimos géneros es notoria la tensión entre el sentimiento de pertenencia local y la influencia de Montevideo, la capital.

Se tiende a caracterizar a la ciudad de Salto como un centro de alta presencia de una sociedad de élite, enriquecida por la cría de ganado y la actividad agrícola. Esto ha llevado a la elaboración de un imaginario que considera al Teatro Larrañaga como un lugar privilegiado para las manifestaciones de música académica y teatro musical destinadas a esas élites. Sin embargo, el Teatro fue escenario importante de la cultura popular desde su apertura, y así es sentido por otros sectores socioculturales. Para analizar esas diferentes elaboraciones sobre el Teatro esta investigación ha recurrido, por un lado, a los archivos materiales: los más de 3.000 programas de espectáculos custodiados por la Comisión Honoraria del Patrimonio Histórico de Salto, cuya información está disponible en una base de datos elaborada por el CIANEM y la prensa local, en especial los periódicos "Tribuna Salteña", "El Pueblo" y "La Prensa". Se ha buscado relacionar el archivo material de los programas con las voces de esa prensa y con la memoria de los habitantes de la ciudad, que ubican al Teatro y sus actividades como elemento central de la identidad local. Se ha trabajado sobre la representatividad de esa música popular en la actividad del Teatro, sobre una tipología de espectáculos, sobre los artistas y los géneros más representados y sobre el tema específico de la presencia de la música popular en el Teatro durante el período de la dictadura sufrida por Uruguay entre 1973 y 1985. Para complementar ese archivo material con la memoria, se ha recurrido especialmente a entrevistas con artistas locales y con usuarios del Teatro, con el fin de vincular esos dos mundos: el tangible, ordenable, sujeto a búsquedas en una base de datos, y el surgido de los recuerdos individuales y grupales, que se reelabora constantemente con los aportes de las presencias contemporáneas de músicos populares locales, regionales y montevideanos.

3. Archivos y mitos: ciertos casos uruguayos
Marita Fornaro (Universidad de la República, Uruguay)

Desde los inicios de este siglo un grupo de musicólogos uruguayos comenzó a trabajar en varias instituciones teatrales con miles de documentos cubiertos de polvo, afectados por hongos, para transformarlos en piezas integrantes de archivos materiales cuya constitución, en un trabajo multidisciplinario, involucró con un rol preponderante a la archivología. Durante décadas habíamos intentado acceder a algunos de estos archivos y el funcionario de turno parecia haberse inspirado en mitos de la Antigüedad: los documentos habían sucumbido al fuego o nada había quedado luego de una inundación. El trabajo de transformar estos documentos "reaparecidos" en piezas de archivos, como, por ejemplo, los programas de espectáculos del Teatro Solís de Montevideo y del Teatro Larrañaga de Salto, nos ha llevado a la reflexión teórica respecto a la vinculación de archivos públicos y políticas del conocimiento, a problematizar la concepción del archivo como herramienta para definir el papel de una institución respecto a la música popular (Fornaro *et al.*, 2011). Estas reflexiones llevaron a otras acerca de las responsabilidades académicas, ya que al archivar y elaborar conocimiento original sobre estos documentos estábamos produciendo historia de la música popular uruguaya insertada en instituciones donde hasta ese entonces no se habia admitido una presencia significativa de esta música. El trabajo significó ruptura de paradigmas establecidos por la academia, por la crítica musical, por los gestores: por ejemplo, el Solís no había sido sólo "el templo de la ópera" como lo había definido, entre otros, Lauro Ayestarán (1953). Además de la documentación conservada en las propias instituciones teatrales, el trabajo de campo evidenció la existencia de archivos imaginarios enfrentados: el de quienes concebían determinada institución como reducto de las manifestaciones de élite, y el de los gozosos usuarios de bailes de carnaval, orquestas cubanas, rock uruguayo, candombe-beat, murgas.

Por otra parte, varios musicólogos uruguayos habíamos intentado durante décadas aceder a los documentos colectados y generados por Lauro Ayestarán, legado que permaneció inaccesible o con acceso selectivo desde su muerte. Los variados intentos de digitalización y de apertura habían terminado en conflictos, ya fuera en períodos de dictadura o democracia.

Ante estas situaciones, esta ponencia se plantea explorar los mitos de los archivos perdidos, prohibidos, creados, materiales e imaginarios, elaborados en diferentes ámbitos que involucran a la música popular. Para ello se recurrirá especialmente al concepto de archivo como metáfora (Sekula, 1986; Derrida, 1995, entre otros), además de considerar los vínculos entre poder, memoria, fetichismo respecto al documento material, nacionalismo.

Con esta perspectiva, la participación en la construcción de un archivo del Teatro Solís puede leerse como producto de un tiempo casi edénico coincidente con la reapertura de la institución en 2004, período en el que el gobierno de izquierda de Montevideo busca generar modelos de cultura participativa. Por su parte, la vida "misteriosa" del "Archivo Lauro Ayestarán" permite una lectura en clave metafórica respecto al investigador-padre, perdido como guía, sin posible aceptación de tiempos nuevos. Estas lecturas implican un concepto de base, el de archivo como construcción social fuertemente vinculada con el poder (Schwartz y Cook, 2002): el poder de crear archivos materiales, de ofrecerlos o negarlos, de elaborar sus versiones imaginarias, de apropiarse, a través de ellos, de la conducción de una institución, del liderazgo de una disciplina, de figuras históricas con las que legitimar quehaceres contemporáneos.

Bibliografía

Ayestarán, Lauro (1953). *La música en el Uruguay*, Vol. 1, Montevideo, SODRE.
Derrida, Jacques (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression,* Chicago, Chicago University Press.
Fornaro, Marita, *et al.*, (2011). *Entradas laterales: la música popular en el Teatro Solís,* Montevideo, Escuela Universitaria de Música.
Schwartz, Joan M. y Terry Cook (2002). "Archives, Records and Power: The Making of Modern Memory", en *Archival Science,* 2, pp. 1–19.
Sekula, Allan (1986). "The Body and the Archive", en *October*, 39, pp. 3–64.

MESA 3. ARCHIVOS Y BIOGRAFÍA DE CANCIONES
MODERA: MARITA FORNARO

1. La suerte del tambobambino. Sobre archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos
Julio Mendívil (Universidad de Viena)

En 1942 José María Arguedas publicó un artículo de divulgación sobre una canción de carnaval de Tambobamba, un pequeño pueblo de la sierra apurimeña, en el Perú, cuyo texto narraba la suerte de un joven enamorado. Arrastrado por el cauce del río Apurímac, rezaba la letra, sólo su tinya y su charango quedaban flotando sobre las aguas turbulentas. Este canto, tan diferente a aquellos alegres carnavales andinos, a decir de Arguedas, sonaba tan tormentoso que incluso quienes no entendían quechua adivinaban lo trágico y cruel de su contenido (Arguedas, 1985: 154). El Carnaval de Tambobamba, como pasó a conocerse este canto, impresionó tanto al etnólogo que éste, en los años sesenta, lo grabó para el archivo musical de la Escuela Nacional de Arte Folklórico del Perú y en 1969, en Santiago de Chile, para un disco que acompañaba una publicación suya.

El Carnaval de Tambobamba fue popularizado posteriormente por músicos cercanos al escritor como Raúl García Zárate y Jaime Guardia. A estas siguieron numerosas grabaciones que van, desde interpretaciones "tradicionales" hasta remixes de la voz de Arguedas. A través de un análisis de distintas versiones —la de Jaime Guardia, la de la soprano Sylvia Falcón, la del trío Los Cholos y el *deadnees* del guitarrista peruano Rolando Carrasco (Stanyek & Piekut, 2012: 310-311)— quiero en mi ponencia rastrear las transformaciones que conforman la biografía social (Mendívil, 2013) de la canción. Partiendo de la premisa del sociólogo francés Pierre Bourdieu de que toda decisión epistemológica y estética es a su vez un posicionamiento en el campo social (Bourdieu 2008: 163), quiero además analizar el papel de los archivos como centros generadores de saberes tradicionales y populares y proponer que estos, más allá de las intenciones primigenias de los Estados que los financian, desatan prácticas sociales que, al mismo tiempo que promueven la conservación de canciones tradicionales, suscitan su transformación al recontextualizarlas y convertirlas en documentos históricos auténticos, lo que a su vez facilita su conversión en productos de consumo popular legitimados. A través de un rastreo de la suerte del tambobambino en el mercado discográfico andino, me interesa impulsar una reflexión sobre el rol de los archivos musicales como instituciones promotoras de invención y no solamente de conservación de cultura.

Palabras claves: carnaval de Tambobamba, archivos musicales, música andina, biografía social de las canciones.

Bibliografía
Arguedas, J. M., (1985). „El Carnaval de Tambobamba“, en *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte,pp.151-155.
Bourdieu, P., (2008). *Homo academicus*, México y Buenos Aires, Siglo XXI.
Mendívil, J., (2013). „The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones“, en *El Oído Pensante* Vol. 1(2).
Stanyek, J. & Benjamin Piekut (2012). „Deadness: Technologies of the intermundane“, en *The Sound Studies Reader*, J. Sterne, London & New York, Routledge, pp.304-324.

2. Contrapunto cognitivo y remix: archivo afectivo y biografías personales de las canciones en la remezcla digital
Rubén López Cano (Escola Superior de Música de Catalunya)

Las remezclas musicales permiten establecer nuevas relaciones con “el archivo musical”; tanto el que atesora el canon (la remezcla trabaja habitualmente con los éxitos comerciales más que con músicas poco conocidas), como el que resguarda nuestros recuerdos. En los mashups “experimentamos cada canción a través de la otra” (Cook, 2013: 57) movilizando el “archivo de afectos” (Middleton, 2012) construido por nuestra historia personal de interacción con los productos culturales que le sirven de fuentes, es decir, con nuestras biografías personales de las canciones (Mendívil, 2013). El funcionamiento de la remezcla descansa sobre esta suerte de *contrapunto cognitivo* donde el *archivo* se vuelve *repertorio* y la memoria, el motor de la remezcla.

Si no se reconocen sus fuentes, no hay mashup. Si no movilizo mi recuerdo personal con cada uno de sus componentes, no percibo las contradicciones, su poder deconstructor, la *brecha de paralaje*(Gunkel, 2016) que abre cada remezcla en mi afectividad musical.

Existen cuatro rangos principales de producción de sentido que se despliegan en el transcurso de nuestra interacción cognitiva con diversos tipos de reciclajes digitales: *regresividad, reflexividad*, *discursividad y regeneratividad* (López-Cano, 2017).

La *regresividad*(Navas, 2010) se refiere a la priorización del reconocimiento de los componentes de la remezcla y de sus significados atesorados en nuestro “archivo afectivo”. Esta modalidad de lectura oscila entre un sentimiento de nostalgia posmoderna y la acrítica y autocomplaciente entrega al placer de lo ya conocido.

En la *reflexividad,* la audiovisión de un reciclaje digital permite la construcción de miradas críticas, juicios, evaluaciones, o desmontajes del significado original de los componentes. Esto da lugar a críticas solemnes o de humor satírico.

En la *discursividad* vamos más allá del significado de las fuentes para asumir el discurso propio que cada reciclaje construye. Los productos remezclados son *actos de habla digitales* (Kuhn, 2012) que se insertan en procesos particulares de *argumentación digital* por medio de los cuales los *prosumidores* dialogan intensamente y de manera diferida en procesos que oscilan entre la escritura digital y la oralidad de segundo grado (Ong, 2013) u oralidad mediatizada.

La *regeneratividad* ha sido descrita como la actualización continua de los datos que alimentan algunos sitios web 2.0. que mezclan recursos de fuentes diferentes en una misma aplicación: los mapas de disponibilidad y localización de ciertas compañías de taxis o del sistema de bicicletas públicas de Barcelona en las que a la plataforma de Google Maps añaden datos propios (Navas, 2010). Sin embargo, los memes musicales también pueden cumplir esta función. En ellos, un mensaje, argumento, estructura o concepto, se actualiza una y otra vez a lo largo de su paso por la red. Va mucho más allá de la simple viralidad pues el mismo mensaje/contenido/soporte experimenta cambios y transformaciones realizados por los propios prosumidores “con el propósito de seguir una conversación” (Wiggins y Bowers, 2015: 1).

Referencias
Cook, Nicholas (2013). “Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality, and Intellectual Property”, en *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Claudia Gorbman, Carol Vernallis y John Richardson, Oxford, Oxford University Press, pp. 53-76.
Gunkel, David (2016). *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*, edición Kindle, Cambridge, MIT Press.
Kuhn, Virginia (2012). “The rhetoric of remix”, en *Transformative Works and Cultures* 9. http://journal.transformativeworks.com/index.php/twc/article/view/358.
López-Cano, Rubén (2017). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Barcelona, Musikeon.
Mendívil, Julio (2013). “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”, en *El Oído Pensante* 1 (2).
Middleton, Kim (2012). “Remix video and the crisis of the humanities”, in *Transformative Works and Cultures* 9.
Navas, Eduardo (2010). “Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture”, en *Mashup Cultures*, Stefan Sonvilla-Weiss, Nueva York, Springer, pp. 157-77.
Ong, Walter J., (2013). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
Wiggins, B. E., y G. B. Bowers (2015). “Memes as Genre: A Structurational Analysis of the Memescape”, in *New Media & Society* 17 (11), pp. 1886-1906.

2. “Gente que no” (1985-2017): trayectoria de una canción punk en la Argentina democrática
Agustín Yannicelli

La canción “Gente que no” fue creada en el año 1985, durante la primera formación de Todos Tus Muertos (en adelante TTM): Jorge Serrano, Horacio *Gamexane* Villafañe (1963-2011), Félix Gutiérrez y Cristian Ruiz. En el año 1986, Serrano deja TTM para fundar Los Auténticos Decadentes,y en su lugar ingresa Fidel Nadal como cantante del grupo. La letra es de Serrano y la música figura registrada legalmente por toda la banda. Además de haber sido interpretada en vivo de forma permanente por numerosas y diversas agrupaciones musicales, “Gente que no” ha sido editada en las últimas cuatro décadas por distintos artistas: en primera instancia, por TTM en 1988; luego re-versionada por Los Auténticos Decadentesen cointerpretación junto a TTM en 1997. En el año 2003 fue incluida en un fonograma por uno de los conjuntos referentes de la cumbia villera como lo era Repiola,y luego en 2012 por el grupo punk Attaque 77. En el 2017 fue grabada por el grupo insignia de cumbia villera Damas Gratisy, a su vez, por Miss Bolivia, una cantante solista argentina en pleno proceso de consagración. A lo largo de sus treinta y dos años de vida cuenta con once ediciones fonográficas. La perduración dentro de una parte del imaginario popular colectivo argentino y la reedición de esta canción a lo largo de cuatro décadas resulta llamativo: TTM nunca borró “Gente que no” de la lista de temas de sus shows. En una entrevista otorgada al Suplemento SÍ del diario Clarín en 1999, Nadal, el cantante del grupo, afirmaba que “cuando Serrano se fue pensamos en dejar de tocarla porque la había escrito él pero fue imposible: todos lo pedían, era el caballito de batalla.” Para encontrar algunas de las causas de este fenómeno se tomará como base de análisis el artículo de Mendívil “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones” (2013), donde el autor afirma que “existen realmente canciones que adquieren un significado cultural y colectivo en una sociedad dada, aunque este jamás sea estático”. Al momento de realizar el análisis musical de cada una de las versiones seleccionadas como muestras, se dará prioridad a los conceptos de Acácio Piedade (2011), quien identifica dos tipos de hibridismo: por un lado el homeostático, y por otra parte el hibridismo contrastivo en su trabajo “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas”. A su vez se llevará a cabo un análisis del texto y del contexto de la letra de la canción y las variaciones de la misma a lo largo del tiempo en las diferentes versiones. Ante este problema de investigación se formulan las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las razones por la cual esta canción continúa re-versionándose a lo largo de cuatro décadas consecutivas? ¿Son artistas del mismo género quienes las reversionan o las nuevas versiones atraviesan otros géneros y se fusionan en diversos estilos musicales? ¿A qué tipos de audiencia ha sido dirigida la versión original y a cuáles las nuevas versiones? ¿Pertenece la letra a una línea hiperrealista y por eso trasciende a través del tiempo?

Bibliografía
Mendívil, Julio (2013). “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”,en *El oído pensante* (Vol. 1, N°2).
Piedade, Acácio (2011). “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicas”, en *Revista PER MUSI* N°23, Belo Horizonte, UDESC, pp. 103-112.
Entrevista en: http://edant.clarin.com/suplementos/si/99-06-11/nota_1.htm

MESA 4. ARCHIVOS MATERIALES
MODERA: BIBIANA DELGADO-ORDÓÑEZ

1. El archivo sonoro del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt).
Políticas de archivo y patrimonio inmaterial en tiempos de redefinición de los derechos culturales
Carlos Balcázar, Berenice Corti y Soledad Venegas
(Instituto de Investigación en Etnomusicología – DGEArt, Ministerio de Cultura CABA)

En esta ponencia nos proponemos reflexionar sobre la tarea que lleva adelante un archivo sonoro institucional como el existente en el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt) de la Ciudad de Buenos Aires, en un contexto de redefinición de los derechos culturales como objeto de políticas públicas. Se trata de reflexionar sobre la necesidad de rediseñar estrategias de investigación a futuro, incrementar las posibilidades de intervención en los archivos etnomusicológicos (García, 2011) y considerar cómo los archivos participan “de los procesos de reordenamiento de los sentidos y redistribución de lo sensible que implica lo político en su uso” (Ochoa, 2011). Fundado en el año 2006, el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt) se constituyó con el propósito de desarrollar una perspectiva de investigación regional desde el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su biblioteca y fonoteca especializadas en etnomusicología latinoamericana

pertenecieron a la etnomusicóloga Dra. Isabel Aretz, quien donó al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires parte de su archivo con el propósito de que este acervo etnomusicológico diera lugar a la fundación del IIEt. El material sonoro perteneciente a la "Colección Aretz" cuenta con una amplia colección discográfica de difusión de música popular y tradicional latinoamericana editada para su comercialización, así como materiales de carácter etnográfico de altísima relevancia.

Tomando como base la "Colección Aretz" de discos, se propuso la conformación e institucionalización del "Archivo Sonoro del IIEt", en el que se articulan tres proyectos de producción e investigación: el "Archivo Etnomusicológico", el "Archivo Digital del Jazz Argentino" y el "Archivo de Tango Ventanas del Presente".

Los objetivos planteados incluyeron la ampliación y consolidación del Archivo Sonoro actual de la Institución, con el fin de ofrecer la disponibilidad de dichos materiales a estudiantes, investigadores y público en general; así como establecer criterios comunes para todas las actividades de archivo y catalogación de material sonoro en el IIEt. Esto conllevó a la conformación de dos áreas de trabajo según el tipo de materiales que integran el archivo:

a) Etnográfico (material inédito recogido en trabajo de campo por parte de investigadores) b) Fonográfico

La constitución del Archivo Sonoro del IIEt se enmarca dentro de lo que la Ley 2176/06 de Promoción de los Derechos Culturales de la Ciudad de Buenos Aires estipula: en el artículo 2° se definen las áreas de política cultural que atiende dicha ley, entre ellas figura precisamente la "investigación y experimentación, conservación y crítica, dentro del campo de las artes ut supra"; así como el artículo 4°, sobre los derechos de los ciudadanos, fomenta la recuperación, preservación y difusión del patrimonio cultural. Sin embargo, la Ley nunca fue reglamentada tras las asunciones de las administraciones distritales desde el año 2007 hasta la actualidad. ¿De qué manera pensar, en este marco, el rol de un archivo que efectivamente contribuya al fortalecimiento de una memoria social (Taylor, 2016)?

En definitiva, con este trabajo aspiramos a contribuir al terreno de la reflexión sobre políticas culturales y patrimonio musical en Argentina desde una mirada etnomusicológica.

Bibliografía

García, Miguel Ángel (2011). "Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado", en *Revista Arte Filosofía* N°11, Instituto de Filosofía, Artes e Cultura (IFAC-UFOP), Ouro Preto - MG – Brasil, pp. 36 - 50.

Ochoa, Ana María (2011). "El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro", en *Revista Arte Filosofía* N°11, Instituto de Filosofía, Artes e Cultura (IFAC-UFOP), Ouro Preto - MG – Brasil, pp. 82 - 95.

Taylor, Diana (2016). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.

2. Enio de Freitas e Castro e as (re)definições da "música popular do Rio Grande do Sul", Brasil

Reginaldo Gil Braga (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Esta comunicação pretende discutir aspectos ligados ao musicólogo, professor, compositor, pianista e folclorista Enio de Freitas e Castro (E.F.C.) (1911-1975). Baseando-me nas informações sobre o movimento folclórico nacional e estadual, busco aprofundar a participação de E.F.C. na fundação de novas instituições no âmbito do Governo Estadual (Discoteca Pública Natho Henn, em 1954 e Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, em 1974), e a institucionalização da área do folclore na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com a introdução da disciplina de folclore no ensino superir de música, posteriormente desenvolvida e ampliada pelo Gabinete de Pesquisas Folclóricas com as professoras Ilka Almeida Santos e Rose Marie Reis Garcia. E.F.C. foi professor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, atual Instituto de Artes da UFRGS e no campo político, foi o primeiro superintendente de educação artística e diretor da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do estado do Rio Grande do Sul. Foi através destes cargos que impulsionou a área do folclore no âmbito público. Teve também carreira de pianista, regente e compositor e foi empossado na cadeira n.29 da Academia Brasileira de Música. Menos conhecida foi sua parceria com Luis Heitor Correia de Azevedo (L.H.) que, em 1946, empreendeu ampla pesquisa de folclore musical no estado (Centro de Pesquisas Folclóricas, 1959). Esse valioso material de campo, 111 discos gravados pela equipe, tem fornecido subsídios para estudos recentes: Braga (2013a, 2013b, 2016) e Prass (2013), por exemplo. Anteriormente à "missão de pesquisa", E.F.C. fundou e dirigiu a Associação Rio-Grandense de Música (A.R.M.), onde em 1943 criou o Departamento de Folclore e pretendia realizar pesquisas no estado, que de fato não se realizou. Ainda, publicou em 1942 o estudo *Música popular do Rio Grande do Sul* onde conceitua a música popular rio-grandense, leia-se folclórica, como "fator de integração nacional" (Castro, 1942, p. 391). As evidências reveladas apontam para o adensamento desta trama em um paralelo nacional: movimento folclórico e nacionalismo musical brasileiro, bem como contribuem para a desmistificação de que o movimento folclórico nacional ocorreu somente a partir do centro do país. Vilhena (1997), partindo de atas de reuniões e cartas oriundas das comunicações existentes dentro do movimento folclórico nacional entre 1947-1964, apontou estas conexões regionais. Sabendo-se que simultaneamente às gravações de L.H. e E.F.C. a "música popular do Rio Grande do sul" passou por (re)definições e converteu-se na chamada música regional(ista), através de artistas locais segundo apresentado por Braga (2013a), interessa-me discutir: 1) os interesses dos pesquisadores E.F.C. e L.H. e as respectivas instituições que representavam na constituição do arquivo musical criado por eles; 2) o impacto desse acervo na redefinição dos laços entre o Rio Grande do Sul e o Brasil e 3) a constituição da chamada música regional(ista) do estado.

Referências

Braga, Reginaldo Gil (2013a). "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Pedro Raimundo e Os Bertussi: gravações etnográficas e comerciais e a música regional do RS", in *Anais do VI ENABET - Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, João Pessoa, Paraíba.

Braga, Reginaldo Gil (2013b). "A primeira gravação etnográfica do Batuque do Rio Grande do Sul (1946) e as (des)continuidades aparentes na tradição do tambor hoje", in *DEBATES do NER*, ano 14 – número 23, pp. 201-218.

Braga, Reginaldo Gil (2016). "Missão de Pesquisas Folclóricas de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (1946): motivações, tratativas e negociações institucionais e individuais", in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, n.150, Porto Alegre, p.79-94.

Castro, Enio de Freitas (ed.) (1942) "Música Popular do RS", in: *RS, imagem da terra gaúcha*. POA, Ed. Cosmos.

Centro de Pesquisas Folclóricas (1959). *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul (1946)*, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música.

Prass, Luciana (2013). *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*, Porto Alegre, Ed. Sulina.

Vilhena, Luís Rodolfo (1997). *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*, Rio de Janeiro, Funarte, Fundação Getúlio Vargas.

SIMPOSIO 5

ARCHIVO, ESCUCHA, ANÁLISIS MUSICAL Y POLÍTICAS DE LA VIDA Y DE LA MUERTE

Coordinadores:
Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia)
Mareia Quintero Rivera (Universidad de Puerto Rico)
Sílvia Martínez (Escola Superior de Música de Catalunya y Universitat Autònoma de Barcelona)
ao2110@columbia.edu
mareiaquintero@yahoo.com
silvia.martinez@musikeon.net

Este simposio surge inicialmente de dos inquietudes. En primer lugar, nos preguntamos por el sentido del archivo sonoro en la situación contemporánea de exacerbación de condiciones límite de vida y de muerte para grandes cantidades de personas a nivel global, tal como lo vemos en las migraciones forzadas masivas, las deudas económicas extremas, el extractivismo y el despojo de tierras, el cambio climático y la desaparición masiva de especies o de sustancias fundamentales para la vida, tales como el agua. Nuestra pregunta no es exclusivamente sociológica sobre los usos de la música. Más bien enfatizamos el problema que surge al intentar pensar el sentido mismo del archivo sonoro, de las prácticas musicales, de las tecnologías y del análisis musical bajo dichas circunstancias (Meintjes 2004 y 2017; Ochoa Gautier 2014; Steingo 2016; Birenbaum en prensa; Schwartz 2016). ¿Qué es un archivo, para quién? ¿Cómo cambian las formas de análisis musical o el sentido mismo de la música con el cambio de los archivos?

En segundo lugar, queremos reconocer la dimensión histórica de las políticas de la vida y de la muerte en la conformación del archivo sonoro. Cuando se leen las llamadas crónicas de conquista de Indias, o los archivos que dan cuenta de la trata negrera, por ejemplo, se advierte cómo las formas de escucha a las personas que vivieron dichos procesos determinaron las formas de análisis y catalogación de músicas indígenas, afrodescendientes, las músicas de mujeres o simplemente las formas sonoras de seres vivos cuyas prácticas no cabían dentro del imaginario moderno (Aragão 2013; Weheliye 2014; Radano 2016). En este simposio partimos de la noción de que no existe archivo sonoro sin una escucha que lo organice. Por tanto, lo que el archivo organiza no es sólo una colección de prácticas musicales sino también un modo de pensar la validez de la vida de los sujetos.

Fred Moten (2003) y Alexander Weheliye (2014), por ejemplo, han analizado, desde los llamados Black Studies, la manera como los parámetros de análisis de las músicas afroamericanas están sujetos a los modos de escucha a los esclavos. Como tal, proponen desarrollar categorías de pensamiento musical en las cuales el sujeto escuchado ocuparía un lugar generador de un análisis diferente que serviría como punto de partida a una tradición estética radical negra. Licia Fiol-Matta (2016) ha analizado la manera como la industria musical enmarcó a las cantantes puertorriqueñas de mediados de siglo XX dentro de una política de género que normativizaba su presencia musical. Sin embargo,

Fiol-Matta propone cómo algunas de ellas fueron encontrando una "voz pensante" que desafiaba, estilísticamente, dichas normas. En este simposio buscamos explorar no sólo la dimensión contemporánea e histórica de la relación entre precariedad de vida, extracción y archivo, sino también la manera como las personas rehacen su propia historia y archivo al buscar formas válidas de documentación y análisis que parten de sus políticas sonoras alternativas (Araujo 2010; Arango Melo 2014).

Referencias:
Aragão, Pedro. 2013. *O baú do animal, Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca.
Arango Melo, Ana María. 2014. *Vélo que bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afro-chocoana*. Colombia: Opciones Gráficas Editores.
Araujo, Samuel. 2010. "Sound Praxis: Music, Politics and Violence in Brazil", en *Music and Conflict*, eds . John Morgan O'Connell y Salwa El -Shawan Cas telo-Branco. Urbana: University of Illinois Press.
Birenbaum Quintero, Michael. En prensa. "Loudnes s and Exces, Sovereignty and Abjection in a Neoliberal Frontier Zone", en *Remapping Sound Studies*, eds. Gavin Steingo y Jim Sykes. Durham: Duke University Press.
Fiol-Matta, Lícia. 2016. *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Durham and London: Duke University Press.
Meintjes, Louise. 2004. "Shoot the Seargeant, Shatter the Mountain: The Production of Masculinity in Zulu Ngoma Song and Dance in Post-Apartheid South Africa", en *Ethnomusicology Forum 13* (2), 173-201.
Meintjes, Louise. 2017. *Dust of the Zulu: Ngoma Aesthetics After Apartheid*. Durham y Londres: Duke University Press.
Moten, Fred. 2003. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knoweldge in Nineteenth- Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
Radano, Ronald. 2016. "Black Music Labor and the Animated Properties of Slave Sound", en *Boundary 2*, 43 (1), 173-208.
Schwartz, Jessica A. 2016. "Matters of Empathy and Nuclear Colonialism: Marshallese Voices Marked in Story, Song and Illustration", en *Music and Politics* 10 (2), http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0010.206
Steingo, Gavin. 2016. *Kwaito's Promise: Music and the Aesthetics of Freedom in South Africa*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
Weheliye, Alexander. 2014. *Habeas viscus: racializing assemblages, biopolitics and black feminist theories of the human*. Durham y Londres: Duke University Press.

MESA 1. ACCIÓN COLECTIVA, CREATIVIDAD Y SONORIDADES ANTE LA VIOLENCIA, EL DESPLAZAMIENTO Y LO PRECARIO

MODERA: MAREIA QUINTERO

1. "En silencio se intenta escuchar gritos de auxilio en medio de la ruinas". Resignificaciones sociales de la escucha y el archivo sonoro en el México contemporáneo

Natalia Bieletto

Desde el año 2006, México atraviesa una crisis humanitaria que el gobierno federal ha intentado acallar con relativo éxito. Al saldo de 121,683 muertos que dejó la narco-guerra de Calderón, la prensa suma una estimado de más de 100 mil asesinatos durante el gobierno de Peña Nieto, algunos vinculados al narco, otros resultantes de un prolongado proceso de descomposición social y precarización de la vida (Butler, 2004). Los hallazgos de cientos de fosas comunes, con restos de hasta 200 personas, marcan una nueva era en el ejercicio del biopoder. En medio de esta anomia social, el enmudecimiento parece surgir como una reacción afectiva al "horrorismo" (Cavarero, 2008) y azoramiento generalizados (Richman, 2006, Baker, 2003). En tanto, los asesinatos de periodistas implican el silenciamiento de los medios, y con ello una crisis del archivo. Líneas de indagación abiertas sobre casos como el de los normalistas desaparecidos en Ayotzinapa, la ola de feminicidios, y el caso específico de Mara Castilla - la mujer cuyo cuerpo fue hallado luego de una semana de haber tomado un Taxi- recurrieron a videos de seguridad para intentar recrear y esclarecer los hechos del crimen, pero estos registros carecen de sonido. Así las cosas, el silencio pareciera no sólo ser una condición del archivo, si no además convertirse en una triste alternativa para conservar la vida, aunque también útil para encubrir, intimidar u olvidar.

Siguiendo a Steedman, en la idea de que "el archivo es la materia de la historia de lo que no puede ser borrado" (2002), abordo recientes reclamos por el derecho a escuchar. En efecto, un año después del caso Ayotzinapa emergió la propuesta ciudadana del escuchatorio, una plataforma virtual colaborativa que difunde historias orales, grabaciones de campo y sonidos de protestas, y que durante el aniversario de la desaparición de los jóvenes emitió dichos sonidos por justo 43 horas. El escuchatorio se postula como un ejercicio micropolítico, como un intento ciudadano que tiene por fin último la restitución de la verdad y en dónde la escucha posibilita la reconstrucción del yo y del nosotros (Schwartz, 2016). No obstante, recientes tragedias naturales han ocasionado nuevas valoraciones sociales del silencio. El terremoto del 19 de Septiembre del 2017 sacó a las calles de Oaxaca, Morelos, Puebla y CDMX a cientos de improvisados rescatistas quienes acudieron a los derrumbes para liberar a los atrapados. A través de redes sociales se convocó a "escuchadores profesionales", es decir especialistas en audio, quienes con equipo de grabación y amplificación sonora pudieran rastrear indicios de vida bajo los escombros. En estos momentos el silencio fue crucial para detectar las vidas en riesgo. Horas después, el puño en alto que dentro del lenguaje de señas de los rescatistas indicaba la necesidad de guardar silencio recuperó sus tradicionales significados cómo símbolo de solidaridad, resistencia y unidad, que la gente común reinventó en un emblema de la capacidad de organización ciudadana ante la reinante anarquía y el repudio generalizado por la clase política. Las grabaciones resultantes, tanto de los especialistas como en los teléfonos celulares, son entonces nuevas fuentes generadas para el archivo efímero, denominado en este nuevo contexto "Escuchatorio Silencio". Concluyo que, si por un lado el escuchatorio pugna por la recuperación de la voz traumatizada reposicionando la escucha como una acción política y terapéutica, por otro, la sociedad civil ha resemantizado el silencio como una condición necesaria para escuchar y rescatarnos como colectividad.

Referencias
Baker J., (2003) "Psychogenic voice disorders and traumatic stress experience: a discussion paper with two case reports", en *J Voice*, 17(3), pp. 308-18.
Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence,* London/New York, Verso.
Cavarero, Adriana. (2008) *Horrorism. Naming contemporary violence*, Columbia University Press.
Richmman Sophia (2006). "Finding one's voice. Transforming trauma into autobiographical narrative", en *Contemporary Psychoanalysis* 42 (4), pp. 639-650.
Schwartz, Jessica A., (2016). "Matters of Empathy and Nuclear Colonialism: Marshallese

Voices Marked in Story, Song and Illustration", en *Music and Politics* 10 (2), http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0010.206
Steedman, Carolyn (2002). *Dust: The Archive and Cultural History,* New Brunswick, Rutgers University Press, 2011.
Fuentes primarias
El escuchatorio· Silencio http://escuchatorio.net, Recuperado el 9 de Octubre del 2017
"El "escuchatorio" en la relación médico-paciente." Doctor Paco Maglio, video disponible en Vimeo, http://www.intramed.net/contenidover.asp?contenidoID=74516, Recuperado el 5 de Octubre del 2017
Aristegui Noticias , http://aristeguinoticias.com/1203/mexico/mas-de-90-mil-asesinatos-durante-gobierno-de-pena-semanario-zeta/, Recuperado el 5 de Octubre del 2017
Los 117 mil muertos de Peña Nieto. http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alejandro-hope/nacion/2017/07/28/los-117-mil-muertos-de-pena-nietoç Recuperado el 5 de Octubre del 2017
"En silencio se intenta escuchar gritos de auxilio en medio de la ruinas" http://www.noreste.net/noticia/senal-que-se-ha-vuelto-universal-para-los-mexicanos-el-puno-en-alto-cuando-eso-sucede-todos-callan-en-silencio-se-intenta-escuchar-gritos-de-auxilio-en-medio-de-las-ruinas-afp/, Recuperado el 5 de Octubre del 2017
Cuando se alza el puño, todos callan: la logística de ayuda en la zona del colegio Rébsamen**.** http://www.animalpolitico.com/2017/09/colegio-rebsamen-logistica-sismo/
Recuperado el 9 de Octubre del 2017

2. Del Pacífico al Caribe: Corrientes sonoras, música popular y educación ambiental "isleña"
Priya Parrotta Natarajan (Music & the Earth International)

"Mānaia o le tātou ōlaga / Qué bellas son nuestras vidas". Así comienza una canción que, a causa de su popularidad global, ha llegado desde las orillas del Pacífico a las costas del Caribe. La canción, llamada "Tulou Tagaloa," está dirigido al dios supremo de la mitología de las islas de Samoa. Según las leyendas, fue Tagaloa que creó el cielo, la tierra, el agua, las islas de Polinesia, en el Pacífico Sur. A lo largo de más de 3 mil años, y junto con otros dioses, Tagaloa formaba parte de la fábrica espiritual de Polinesia. En la época colonial europeo, Tagaloa fue relegado a la posición de una deidad cristiana. Por siglos, el mundo fuera del Pacífico Sur ni reconocía su nombre. Pero hace dos años, Tagaloa entró el repertorio popular, bajo circunstancias curiosas. Fue el sujeto de la primera canción en la película *Moana*, una producción de Disney. *Moana* provocó mucho debate sobre la relación entre la vida real en las islas del mundo, y la representación de esas islas en los medios. Aunque los debates enfocaron por la mayor parte en las islas del Pacífico, también tenía mucha relevancia para las islas del Caribe.

Los retos ambientales que enfrentan muchas islas del Caribe, y del Pacífico, son extensos. Contaminación de recursos esenciales, corrupción política, los impactos de desastres naturales, la debilidad de la sociedad civil ante poderes abusivos, las consecuencias geopolíticas de ser tan pequeños, y tan atractivos, a intereses económicos. Crisis culturales que se concentran en la relación entre el diario vivir y la condición de nuestras ecologías. El colonialismo como una fuerza persistente, cuyos discursos e instrumentos de poder tienen consecuencias graves para geografías isleñas. En estas dos regiones del mundo, existen formas de ambientalismo sabios, formidables, y profundamente decoloniales. La música popular tiene un lugar ambiguo, pero lleno de potencial, en la educación ambiental "isleña."

¿Cuáles son los puntos fuertes y débiles de utilizar grabaciones de música popular de una región, para apoyar a una conversación ambiental en otra región del mundo? Esta presentación atreve a acercar a este tema a través de un proyecto con estudiantes posgrados en San Juan, Puerto Rico, orientada en la geopolítica ambiental de las islas del Caribe y del Pacífico, que se realizó este abril pasado. La intención del proyecto fue crear un foro en el cual "la isla" formara la base de la discusión, y en el cual la música del Pacífico tuvo un rol central en una discusión de asuntos ambientales caribeños.

Bibliografía

Brown, Matthew and Tucker, Karen (2017). "Unconsented Sterilization, Participatory Storytelling, and Digital Counter-memory in Perú", in *Antipode* 49, no. 5, pp. 1186-1203.
De Lissovoy, Noah (2010). "Decolonial Pedagogy and the Ethics of the Global", in *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* 31, no. 3, pp. 279-293.
Maya, Jorge. *Aural Maya*. Retrieved October 20, 2017 from https://soundcloud.com/aural-maya.
Music & the Earth International. Retrieved October 20, 2017 from http://musicandtheearth.org.
Ochoa, Ana María (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham, Duke University Press.
Proyecto Quipu. Retrieved October 20, 2017 from https://interactive.quipu-project.com/#/es/quipu/intro.
Schippers, Huib (2009). *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*, Oxford, Oxford University Press.

3. Feminicidio, infanticidio y suicidio en "el país más feliz del mundo": un acercamiento desde la creación audiovisual de artistas feministas costarricenses
Susan Campos Fonseca (Universidad de Costa Rica)

La ponencia propone un estudio de la obra de las artistas costarricenses Susana Sánchez Carballo y Alexandra Latishev, con quienes la autora ha colaborado. Las obras de estás artistas exploran micropolíticas de la muerte desde un enfoque existencialista y nihilista. El estudio incluye un acercamiento desde los estudios visuales, los estudios sonoros, y los estudios feministas decoloniales.

Se consideran las siguientes piezas para el análisis: "Las ausencias son evidencias" (2016), y "Gritos mudos" (2017) de Susana Sánchez, además de una serie que la artista dedica a la cineasta Hilda Hidalgo y su trabajo documental dedicado al infanticidio; de Alexandra Latishev, se considerará su más reciente película "Medea" (2017). La autora sumará sus "Beauty Death Songs" (2015), homenaje a Chantal Ackerman, y "Suicidio en Guayas" (2017).

Estás obras serán analizadas como ensayos audiovisuales de investigación artística, dedicados a pensar el feminicidio (desde el audiovisual y el arte digital –Sánchez), el infanticidio (desde el cine –Latishev e Hidalgo), y el suicidio (desde el cine y la creación sonora experimental –Campos), en el contexto de Costa Rica, declarado "país más feliz del mundo" por distintas instancias internacionales.

MESA 2. ESPECTROPOLÍTICAS, COSMOLOGÍAS, ARCHIVO Y SONORIDAD
MODERA: SÍLVIA MARTÍNEZ

1. El baille natural y el valor espectropolítico de la tradición postfranquista en el pensamiento acústico de Xosé Antón Fernández Martínez «Ambás»
Llorián García-Flórez (Universidad de Oviedo)

La comunicación se inscribe en el contexto de una investigación etnográfica sobre música y espectropolíticas (Ludueña Romandini 2010) de la tradición en la Asturias postfranquista. Como parte del «largo mayo del 68 español» (Davis 2014), la exposición partirá de una hipótesis según la cual, en Asturias, de modo similar a lo ocurrido en otros territorios «periféricos» como Cataluña o el País Vasco, la conflictividad social detonante de la llamada Transición democrática (1975-1986) habría estado atravesada por procesos de «intensificación aural» (Ochoa Gautier 2006) comparables a los ocurridos en algunos lugares de América Latina. Aquí, el énfasis en lo «postfranquista» tiene sobre todo el sentido ontológico político de re-ensamblar un marco de afinidad genealógica, democratizadora y transnacional, entre la emergencia del asturianismo político y de otros movimientos de liberación de índole post- y decolonial. En el contexto español, dicha intensificación de lo aural ha sido estudiada de diferentes maneras, entre ellas, desde el punto de vista de su captura en forma de folclorismo y de la crítica ideológica de las políticas del reconocimiento (Martí i Pérez 1996). Mucha menos atención académica, sin embargo, ha sido prestada a la exploración de otro tipo de positividades acústicas; por ejemplo, a las maneras diversas en que diferentes personas o colectivos han logrado transformar las relaciones entre conocimiento y territorio (Ochoa Gautier 2016), al rehacer *otramente* la imbricación entre escucha y archivo.

La comunicación explorará este conjunto de problemáticas a través del pensamiento acústico de Xosé Antón Fernández Martínez «Ambás», activista asturianista, *pandereteru queer* y responsable del autogestionado Archivu de la Tradición Oral d'Ambás. Así, el principal objeto de la intervención será la comparación transcultural (Viveiros de Castro 2002) del concepto de *baille natural,* utilizado por mi interlocutor para aprehender *de otro modo* el valor acústico y cinético de la música de baile tradicional en Asturias. La experimentación de Ambás *con* este concepto tiene lugar, además, en un contexto de movilización de la «sociedad política» (Chatterjee 2004) marcado por factores como la llegada de nuevos influjos de financierización neoliberal, de un ahondamiento en la crisis del trabajo asalariado, y de un cierto escepticismo en torno a la fiabilidad de los sistemas de expertos y de las infraestructuras del estado moderno; los cuales han acompañado la transformación de la circulación de la localidad en el sur europeo. Por otro lado, en esta comunicación, la coreografía no es sólo una tecnología de inscripción ligada al desarrollo del estado moderno –como muy bien señaló Lepecki (2006)–, sino que es pensada también como una fonografía espectral circunscrita a la pneumatología (Ludueña 2016). Partiendo del análisis de diversos materiales generados en el campo, se defenderá que el concepto de *baille natural* de mi interlocutor puede ser mejor comprendido desde una ontología política de la diferencia. Se sostendrá así que, al partir de una concepción transhumana del *corpus* (danzante-archivo- territorio), no representacional y abierta a la multiplicidad; el uso que mi interlocutor hace del concepto *baille natural* podría saturar la gramaticalización coreográfica del cuerpo, suspendiendo así su comunicabilidad y facilitando la emergencia de otros modos de inscripción post- locucionarios, espectrológicos (Ludueña Romandini 2016); en los que la archi-huella inmaterial (Grosz 2017) del espectro parecería emanar en toda su potencialidad.

Bibliografía
Chatterjee, P., (2004). *The Politics ofthe Governed: Reflections on Popular Politics in Most ofthe World*, Columbia University Press.
Davis, Andrea Rebecca (2014). *Santa Coloma de Gramenet: The Transformation of Leftwing Popular Politics in Spain (1968-1986)*, tesis doctoral, Departamente de Historia de la Universidad de California, San Diego.
Grosz, Elizabeth (2017). *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press.
Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York & London, Routledge.
Ludueña Romandini, Fabián (2010). *La Comunidad de Los Espectros I. Antropotecnia*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
Ludueña Romandini, Fabián (2016). *Principios de Espectrología. La Comunidad de Los Espectros II*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
Martí i Pérez, Josep (1996). *El Folklorismo: Uso Y Abuso de La Tradición*, Barcelona, Ronsel.
Ochoa Gautier, Ana María (2006). "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America", in *Social Identities* 12(6), pp. 803–25.
Ochoa Gautier, Ana María (2016). "Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology", en *Boundary 2* 43(1), pp. 107–41.
Viveiros de Castro, Eduardo (2002). "O Nativo Relativo", in *Mana* 8(1), pp. 113–48.

2. Carimbo: Raza, farmacolonialidad y conjuro en la espectropolítica salsera de Ismael 'Maelo' Rivera

César Colón Montijo (Candidato doctoral en Columbia University)

"Carimbo nunca se pudo vengar
pero maldijo al verdugo mayoral"
—*Carimbo*,
Ismael Rivera y Los Cachimbos, 1973

El cantante afro-puertorriqueño Ismael 'Maelo' Rivera (1931-1987) incluyó su versión de "Carimbo" en el disco *Vengo por la maceta*, de 1973. "Carimbo" cuenta la historia de un sujeto esclavizado que le habla al sonero, como en posesión espiritista, sobre "la marca infame" que la esclavitud dejó en su voz. Esta canción es, para mucha gente salsera, ícono del orgullo racial en Puerto Rico aún cuando el relato que vocaliza también se hace eco del mito de la democracia racial latinoamericana. "Carimbo"es, podría uno decir, simultáneamente "la puesta en escena del grito esclavo y el apaciguamiento dudoso" de ese grito (Quintero-Herencia 2011). En esta ponencia, parto de la ambigüedad del relato racial en esta canción—y del "sensorium racial" de Maelo, siguiendo a Fiol-Matta (2017)—para proponerla como el punto de entrada para una "espectropolítica" (Ludueña 2010) de la escucha que permita pensar las políticas de la vida y la muerte en Puerto Rico.

Mi escucha propone tres formas interrelacionadas de la espectralidad. Primero, Carimbo es simultáneamente el nombre del sujeto esclavizado y de la herramienta utilizada por el esclavista para marcar su piel con hierro caliente—la palabra carimbo es una forma puertorriqueña de nombrar el calimbo, instrumento utilizado para herrar o calimbar. Carimbo puede así ser entendido como un híbrido, según la noción de Bruno Latour (1993) utilizada por Stephan Palmié (2002) para describir las formas en que las personas negras esclavizadas eran tratadas como "cuasi-objetos" cuya humanidad era negada y cuyas vidas eran valoradas en función de la producción de capital. Segundo, en mi escucha Carimbo no es solo el espectro de los tiempos de la esclavitud. Es también un sujeto puertorriqueño racializado que, como Maelo, convive con la marca infame de investigaciones médicas, militares y farmacéuticas que usaron a los puertorriqueños como "techno-socio-scientific laboratory entities and test subjects" (Gárriga-López 2010) y a Puerto Rico como laboratorio colonial de Estados Unidos. Puesta en el contexto de lo que Julio Ramos (2010) llama "la condición farmacolonial de la modernidad" y Miriam Muñiz Varela (2013) el "farmakón colonial" en Puerto Rico, esta canción permite además pensar cómo Maelo rehace su biografía—su historia de enfermedad, adicción y encarcelamiento—a través del relato racial ambiguo que vocaliza en "Carimbo".

Tercero, me interesa la creencia en el conjuro como táctica de sobrevivencia y "mutualidad del ser" (Sahlins 2013) vocalizada por Carimbo y Maelo al cantar, "el blanco que me hiere sin piedad, no tiene sentimiento ni valor, la ira de mis dioses les caerá y más nunca tendrá la salvación". Esa concatenación de voces en conjuro permite situar la duración (Glissant 1997), el *long durée*, espectral de la esclavitud y la investigación biopolítica en Puerto Rico con relación a la historia y la antropología de la brujería como "artefacto moral" (Palmié 2011) que en el Caribe. Esta sucesión de espectros es la clave de la espectropolítica salsera que articularé en esta ponencia.

Bibliografía
Fiol-Matta, Licia (2017). *The Great Puerto Rican Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*, Durham and London, Duke University Press.
Garriga-López, Adriana (2010). *Viral citizens: The Coloniality of HIV/AIDS in Puerto Rico*, PhD dissertation, Columbia University.
Glissand, Edouard (1997). P*oetics of Relation*, Michigan, Michigan University Press.
Latour, Bruno (1993). *We have never been modern*, trans. by Catherine Porter, New York and London, Harvester Wheatsheaf.
Ludueña-Romandini, Fabián (2010). *La comunidad de los espectros*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
Muñiz-Varela, Miriam (2013). *Adiós a la economía: Seis ensayos sobre la crisis*, San Juan, Ediciones Callejón.
Palmié, Stephan (2002). *Wizards and Scientists: Explorations in Afro-Cuban Modernity and Traditions*, Durham and London, Duke University Press.
Palmié, Stephan (2011). "From Enchantment by Science to Socialist Sorcery: The Cuban Republic and The Savage Slot", in *Sorcery in The Black Atlantic*, edited by Luis Nicolau Parés and Roger Sansi, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 121-144.
Quintero-Herencia, Juan C., (2005). *La máquina de la salsa*, San Juan, Ed. Vértigo.
Ramos, Julio. 2010. "Descarga Acústica." In *Papel Máquina* Vol. II, 4 (2010): 49-77.
Sahlins, Marshall (2013). *What Kinship Is-And Is Not*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

3. O ritmo dos orixás no terreiro da xambá (Recife-PE): A reprodução da personalidade dos orixás através da música instrumental de seus toques

Tainá Menezes Castro (Universidade Federal de Pernambuco)

Esta comunicação pretende refletir sobre as relações entre os elementos do ritmo da música instrumental percussiva de um terreiro de candomblé com a personalidade dos orixás cultuados pelos seus filhos-de-santo. Verifica-se ainda correspondências dessas particularidades com a percepção delas pelos seus tocadores e, com isso, com a sonoridade dos tambores.

O foco da pesquisa está nos toques do terreiro de candomblé de nação Xambá *Ylê Axé Oya Megue*, localizado em Olinda, Pernambuco, Brasil. A experiência com os ritmos foi vivenciada através de aulas de percussão promovidas pelo Centro Cultural Grupo Bongar – Nação Xambá, em sua Escola de Cultura Afro-brasileira entre 2016 e 2017. Se por um lado as nações do candomblé apresentam entre elas similaridades, como a possessão e a importância atribuída à música, por outro, elas têm características próprias (Cardoso, 2010), como seu panteão, seus instrumentos e principalmente as organizações sonoras que compõe suas músicas.

Os personagens principais para a análise do ritmo dos toques são os "engomes" (Ngoma) - instrumentos membranófonos de percussão semelhantes a tambores, tocados com as mãos e sempre em trios (*melé, melé-ancó* e *ian*); e seus tocadores, que absorvem e reproduzem as características dos orixás em som através de suas interpretações.

Nas aulas, aprende-se os toques dos diversos orixás cultuados pelos filhos-de-santo da X As aulas são ministradas pelos percussionistas do Grupo Bongar, grupo artístico que projetou a cultura da Xambá em âmbito nacional e internacional, originado ali por músicos participantes da religião e que possuem algum grau de parentesco com os líderes religiosos da Nação. Como descrevem os próprios filhos- de-santo, "os integrantes do grupo herdaram sua musicalidade ouvindo, desde a infância, os mais velhos e aprendendo com eles os toques, as loas e as danças, durante as festas da Casa Xambá" (fonte: http://xamba.com.br).

É importante ressaltar que é também dessa forma que os toques são transmitidos para os alunos participantes das aulas da Escola: de forma oral e totalmente prática, através da repetição e vivência dos toques. Através de sua familiaridade com os ritmos e com as características de personalidade dos orixás cultuados em sua religião, os professores buscam relacionar essas particularidades com a forma que interpretam e executam os ritmos nos engomes. Dessa forma, existe uma tentativa de reproduzir a personalidade dos orixás através do som e ritmo dos toques. Além disso, outros elementos se correlacionam para esse fim, como a dança e as loas cantadas para ilustrar as individualidades de cada orixá.

É através de um entendimento sobre a percepção dos tocadores acerca dos orixás e seus toques e de uma análise desses toques que busco refletir sobre o meio de reprodução dos traços de personalidade dos orixás; deles constituindo uma linguagem para descrever a música, assim como a música constituindo uma linguagem para falar de sua personalidade (Segato, 1999).

Um exemplo interessante a ser demonstrado é o toque de Iemanjá Sabá (ou Sagbà), orixá cultuado pela nação Xambá que possui características bem distintas e peculiares que "se mostram" nas particularidades também marcantes da organização rítmica e sonoridade desse toque. Iemanjá é a mãe de quase todos os orixás; do mar, da maternidade (Guerra, 2013). A Iemanjá Sabá (uma qualidade dessa orixá) é conhecida na mitologia por ser a divindade mais velha entre todas as Iemanjá. Para os adeptos da religião, possui um perfil rabugento, é uma feiticeira e manca de uma perna.

Partindo de considerações sobre ritmo, movimento e expressão, principalmente sobre ritmo como um movimento expressivo (Andrade, 1983 *apud* Heller, 2003), observa-se até que ponto é possível associar características conhecidas da orixá com a sonoridade de seu toque.

Referências
Cardoso, Ângelo Nonato Natale (2006). *A linguagem dos tambores*, Tese de doutoramento em música/etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia.
Guerra, Lúcia Helena (2013). *Xangô rezado bixo. Xambá tocando alto: A reprodução da tradiçãoo religiosa através da música,* Recife, Ed. Universitária da UFPE.
Heller, Alberto Andrés (2003). *Ritmo, motricidade, expressão: O tempo vivido na música,* Dissertação de Mestrado, Centro de ciências da educação. Universidade Federal de Santa Catarisa–UFSC.
Segato, Rita Laura (1999). "Okarilê – Uma toada Icônica para Iemanjá", in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*, Vol.28, pp. 237-253.

MESA 3. RUIDO, VOLUMEN Y VIDA PRECARIA
MODERA: MARÍA ZUAZU

1. Sonido tóxico: Vieques 1941-2017
Alejandra Bronfman (University of British Columbia)

Entre 1941 y 2003, la Marina de los EE. UU. utilizó grandes áreas de la isla de Vieques como un sitio de entrenamiento naval, realizando ejercicios de entrenamiento en vivo que incluyeron disparos, bombardeos y simulacros de batallas. Estas actividades transformaron el paisaje sonoro de maneras que todavía no se comprenden bien ¿Duele el ruido? ¿Un paisaje sonoro modificado afecta a la vida silvestre marina y litoral? Medir el ruido y el sonido es fácil, medir su impacto en los cuerpos humanos y no humanos es a la vez obvio y difícil de alcanzar. Esta ponencia considera conjuntamente interpretaciones científicas y artísticas (música y video) sobre toxicidad sónica, como parte de una misma conversación sobre espacios atormentados por las huellas de sonido.

2. Placer feroz: prácticas de escucha, vida precaria y los límites de la trascendencia musical en Buenaventura, Colombia
Michael Birenbaum Quintero (Boston University)

¿Cómo se entiende la experiencia del placer musical en un contexto en que la vida es tan precaria que imposibilita la transcendencia del sujeto? La figura de la trascendencia, herencia de filosofías decimonónicas sobre música, influye sutilmente en las formas en que se entiende la experiencia musical, ya sea a través de ideas de música erudita como cultivación el sujeto o de nociones del escapismo de las músicas populares. Mas sin embargo la trascendencia no es el único modelo para entender la experiencia musical, especialmente en contextos de extrema precariedad social, donde las mismas condiciones de vida no permiten la trascendencia.

Esta ponencia se basa en años de participación-observación etnográfica en la ciudad portuaria de Buenaventura, en el litoral pacífico de Colombia. Su población, mayoritariamente afrodescendiente, vive marginada social-, política- y económicamente de la vida nacional e inmersa en todas las intrincadas dinámicas de la violencia civil colombiana y la exclusión neoliberal mundial, en unas condiciones tan precarias que amenazan la misma posibilidad de vida.

Es en este escenario que me interesa prácticas de escucha en condiciones maratónicas, a volumen extremo, acompañadas por borracheras apocalípticas en juergas que se extienden por varios días — es decir, condiciones en que una estética de intensidad casi inaguantable y una experiencia de retar los límites físicos del organismo son las deseadas para los hombre y mujeres que participan. Argumento que esta experiencia, el epónimo "placer feroz," no se basa en el jouissance transcendental descrito por Barthes y Lacan sino en algo más parecido al encuentro con la realidad que el filósofo Clément Rosset describe como una "crueldad alegre," un giro justamente hacía el mundo. La distinción es importante; si bien la jouissance transgrede las categorías políticas limitantes o la posicionalidad social, la crueldad alegre de Rosset es exponerse a esa realidad. Esta "anti-trascendencia," esta intensa experiencia del mundo, también resuena con la forma como algunos pensadores desde Black Studies han descrito las prácticas musicales afroestadounidenses, complicando las narrativas heroicas de música como resistencia moral. Saidiya Hartman, por ejemplo, traza la ambigüedad entre los efectos disciplinarios y transformativos del regocijo coaccionado de los esclavizados en plantaciones estadounidenses en Siglo XIX; Frank Wilderson III también argumenta por un enfrentamiento con las paradojas políticas de las expresiones estéticas afros, una posición que él denomina "Afropesimismo."

Me interesa como las prácticas estéticas y de escucha en Buenaventura hacen resaltar el cuerpo en sus límites dolorosos, retando un análisis que parte de nociones de trascendencia. Preguntamos entonces por otras genealogías intelectuales que permiten al investigador examinar estas prácticas musicales y formas de vida populares filosóficamente más allá de la trascendencia y políticamente más allá del escapismo¡

3. Extinción, archivo y sentido sonoro
Ana María Ochoa Gautier

La idea del archivo etnomusicológico se constituyó sobre metáforas de desaparición. Las músicas debían ser registradas antes de que desaparecieran debido al impacto de la colonización. El archivo musical, por tanto, funcionaba históricamente como una metonimia del genocidio de los pueblos: se hablaba de músicas en vía de desaparición, pero no del proceso de colonización que lo provocó.

Al mismo tiempo la noción de clasificación de la música (por géneros, por ejemplo) se modeló en el siglo XIX sobre la de la clasificación de las especies. Tanto así, que en algunas etnomusicologías de comienzos del siglo XX, la palabra "especie" frecuentemente se utilizaba para nombrar los géneros musicales. En esta ponencia se argumenta que, hoy en día, con la llegada del llamado antropoceno y el cambio climático, esta relación entre archivo natural y archivo cultural, se está transformando profundamente. Por un lado, encontramos que los procesos culturales están cada vez más marcados por su entrelazamiento con cuestiones de orden climático y de luchas por los derechos de la tierra y de la relación entre humanos y no humanos. Por otro lado, al explorar el archivo histórico, es posible repensar la relación entre lo humano y lo no humano como constitutiva no tanto de un proceso de clasificación de especies, como en la epistemología occidental, sino de relaciones entre seres diferentes. Esta ponencia se plantea la manera como la relación entre archivo musical y archivo natural se redefine en el momento actual del llamado antropoceno.

MESA 4. MIGRACIONES SONORAS EN TIEMPO Y ESPACIO
MODERA: CÉSAR COLÓN MONTIJO

1. Ramito ¿patriota ecologista?: reorientaciones auditivas hacia las grabaciones de música típica desde una perspectiva ecológica
Jaime O. Bofill Calero (Conservatorio de Música de Puerto Rico)

Cuando se habla de música típica en Puerto Rico, comúnmente se piensa en música jíbara, la música del campesino del interior de la Isla cuyos orígenes se remontan a la época colonial española. Irónicamente la época en que esta música se convierte en "típica" y que más popularidad obtuvo no fue durante la época colonial de España sino durante la década de los cincuenta del siglo 20 bajo el dominio de los Estados Unidos.

Mientras se vaciaban los campos de Puerto Rico por la migración masiva hacia las ciudades del norte y la Isla atravesaba una transformación industrial acelerada, florece el g{enero típico gracias a las grabaciones y la industria boyante de música popular en Nueva York. Ante este escenario "caótico" la música jíbara se convierte en el antídoto para combatir los estragos de la modernidad. Para el jíbaro que ahora vivía en los barrios de San Juan la transición muchas veces conllevo la pérdida de su "pedacito de tierra." Por otro lado, para el de la diáspora la condición fue aun peor debido al frío y al choque cultural que se enfrentan los puertorriqueños en la gran babel de hierro. No es casualidad que la música jíbara de esta época busque redefinir una nueva relación entre "el hombre y la naturaleza". Más que redefinir la relación "hombre–naturaleza" los artistas jíbaros recrearon sonoramente "desde abajo" un concepto ya existente en el imaginario colectivo "desde arriba (el discurso letrado)": la patria. Un discurso patriótico atado a sentimientos profundos de nostalgia, fue sin lugar a duda la fórmula mágica que propulso la música jíbara al éxito comercial en los años cincuenta.

Es durante este periodo que surge Ramito "El cantor de la montaña" como la máxima expresión de la canción jíbara y el artista que mejor logra recrear la "patria" sonoramente a través de una síntesis poético-musical. En su canción Ramito "denuncia en forma de lamento" varios de los problemas suscitados por la desestablicizacion de su cosmos: la migración "forzada", la enajenación del sujeto urbano, la precariedad alimentaria, la desculturización, y la desposesión de la tierra (González 1989). Su canción fue mas que nada una voz de esperanza ante la situación desesperante de aquellos tiempos. A pesar de sus implicaciones culturales y políticas, el sentimiento patrio de Ramito se fundamenta en la base natural de Puerto Rico: la tierra, la flora, su geografía caribeña. Es la tierra la que moldea el carácter puertorriqueño y de donde brotan sus tradiciones. Fue a través de esta consciencia "patriótica", pero siempre "ecológica", que Ramito logra penetrar la psiquis boricua.

Muchos de los problemas que critica Ramito en aquel entonces –la migración, el escapismo, la soberanía alimentaria, la desculturización, y el menosprecio de la naturaleza– aún persisten en el Puerto Rico de hoy y se han exacerbado por la crisis actual tras la devastación del huracán María y la medidas de austeridad que propone implantar la Junta de Control Fiscal para solventar la deuda pública.

Utilizando la ecomusicología como marco teórico quisiera primero, discutir el impacto perdurable que han tenido las grabaciones comerciales de los cincuenta en promover la"sostenibilidad" y la "diversidad" en la tradición de música jíbara (Huib Schippers 2016). Segundo, pero en este caso buscando una relación entre "el sonido, la naturaleza y cultura" basado en el discurso "patriótico ecologista" de Ramito, propongo una manera alterna de escuchar a las grabaciones populares de música jíbara como guías para reinventar nuestra relación con la naturaleza en estos momentos de crisis y de cómo mantener una ecología vibrante.

Referencias
Gonzalez, José Luis (2007). *El pais de cuatro pisos y otros ensayos*. San Juan, Ediciones Huracan.
Schippers, Huib, and Catherine Grant, eds., (2016). *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, Oxford University Press.

2. La Pava, El Machete y los Hermanos Morales Ramos: los inicios del jíbaro como icono en la música puertorriqueña
David A. Morales Brignoni

Muchos países tienen en común el uso de algún símbolo como ícono representativo del pueblo o de su país. Por muchos años en Puerto Rico la imagen del "jíbaro" se convirtió en símbolo representativo del ser Puertorriqueño debido a muchos factores históricos, entre ellos la política (Luis Muñoz Marín y el partido popular), la resistencia ante fuerzas e intereses ajenos, la nostalgia del Boricua ausente, etc. Sin embargo, muchos desconocen que la imagen del jíbaro (persona humilde, campesina de Puerto Rico) como ícono es una creación relativamente moderna que ciertos cantores de música "jíbara" adoptaron durante la época del 1950 con mucho éxito para ampliar su popularidad ante Boricuas en Nueva York que extrañaban a su patria.

En específico, los hermanos Morales Ramos – Ramito (Flor Morales Ramos), Moralito (Juan Morales Ramos) y Luisito (Luis Morales Ramos)- son los primeros cantantes de música popular que adoptan la vestimenta de jíbaros campesinos como el traje "estándar" en sus presentaciones a los inicios de la década de 1950. Gracias a ellos - especialmente a Ramito- la imagen del jíbaro se convierte en símbolo de orgullo Boricua y de nostalgia patriótica, especialmente para los Boricuas en Nueva York. Además, las décimas grabadas por los Hermanos Morales Ramos en esa época funcionan como herramientas que alaban la vida campesina en Puerto Rico, describen las experiencias del Puertorriqueño en la urbe Nuyorquina, y funcionan como periódico melódico durante un periodo de transición y cambio social para el pueblo Boricua tanto en Puerto Rico como en Nueva York.

Esta presentación utilizará discos de 78rpm grabados por los Hermanos Morales Ramos y fotografías de la década de 1950 para demostrar de manera tangible como estos artistas usaron su vestimenta, sus grabaciones y sus temas para crear, establecer y reforzar el jíbaro como ícono. Además, se presentarán grabaciones que no se han escuchado desde su primer lanzamiento en la década de 1950. Muchas de estas grabaciones se lanzaron en sencillos de 78 revoluciones y no se volvieron a publicar en otros formatos, relegándolas al olvido.

3. O fazer musical de imigrantes senegaleses no Rio Grande do Sul: socialização e territorialização através da arte
Kelvin Venturin (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

A cultura africana ocupa um lugar de destaque na conformação da música popular da América Latina. O negro africano escravizado encontrou através do sincretismo, uma forma de preservar e manifestar a sua cultura (Braga, 1997 e 2016; Prass, 2013).

Atualmente a América Latina viu a intensificação dos fluxos migratórios ocasionados por conflitos, desastres naturais ou a busca de melhores condições econômicas. O local se confunde com o global nesse processo que não é específico da sociedade latino americana e se constitui como um reflexo do mundo globalizado contemporâneo.

O Brasil presenciou, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), um crescimento dos fluxos de imigrantes africanos com destino ao Brasil no período de 2010 a 2015. Uebel explica que a legislação trabalhista do Brasil costumava atrair os estrangeiros para o nosso mercado de trabalho tornando viável os altos custos da travessia do Atlântico (Uebel, 2015, p.141).

Os imigrantes senegaleses que aqui desembarcam são em sua maioria homens jovens que ao chegarem ao Brasil se deparam com dificuldades de regulamentação e inserção no mercado de trabalho formal além do preconceito racial e étnico que, já velado no Brasil e superado aos olhos de muitos brasileiros, se mostra ainda presente em nossa sociedade.

A chegada e permanência desses imigrantes no Brasil tem incitado discussões acadêmicas, midiáticas e de senso comum sobre políticas de regulamentação, inserção desses imigrantes na sociedade brasileira e combate à discriminação.

Este projeto de pesquisa na área da Etnomusicologia, buscou estudar e compreender esses novos fluxos migratórios através do fazer musical de imigrantes senegaleses no Rio Grande do Sul, tomando como objeto o universo-sonoro-musical-performático (Lucas, 2013, p.11) desses músicos imigrantes e daqueles sujeitos não-migrantes que compõem o ciclo social do entorno dessas práticas.

Quais os caminhos que unem essas pessoas (migrantes e não-migrantes) em torno do fazer musical? Qual a importância desse fazer musical para eles? Que papel a arte e a cultura senegalesa desempenha para esses imigrantes em relação à sociedade em que se estabelecem? Que transformações, conflitos e diálogos ocorrem durante esse processo? Como o conceito de africanismo, de diáspora africana e de afrodescendência é articulado nos discursos e agendamentos desses imigrantes africanos no Brasil?

Através de um trabalho dialógico, participativo, reflexivo e de atenção as demandas desses amigos e colaboradores senegaleses (Cambria, 2008, p. 203) em parceria com a Associação dos Senegaleses de Porto Alegre, pude perceber que a arte, representada na pintura, nas esculturas, na gastronomia, na dança, na música e no aprendizado linguístico, foi o elemento catalisador através do qual esses imigrantes senegaleses construíram, não só uma forma de subsistência, mas uma via de mão dupla junto aos brasileiros, socializando e territorializando o seu espaço.

Em conclusão, acredito que a compreensão desses movimentos, interações e transformações que a nossa sociedade está vivendo, e que perpassam o cenário da performance musical, contribuam para desmantelar mitos e preconceitos, permitindo-nos aprender com esses imigrantes um pouco da *teranga* (hospitalidade) que presenciei em cada encontro da associação, seja na performance musical ou na conversa com esses sujeitos.

Referências bibliográficas
Braga, Reginaldo Gil (2016). "Borel do Xangô e o etnomusicólogo aprendiz de tamboreiro de nação", in: Dillman, Mauro (org.), *Religiões e religiosidades no Rio Grande do Sul: manifestações da religiosidade indígena*, São Paulo, ANPUH, pp. 239-251.
Braga, Reginaldo Gil (1997). *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre,* Porto Alegre, FUMPROARTE/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre.
Cambria, Vincenzo (2008). "Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia", in: Aráujo, Samuel. Paz, Gaspar & Cambria, Vicenzo (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Mauad X/FAPERJ, pp. 199- 211.
Lucas, Maria Elizabeth (org.)(2013). *Mixagens em campo*: *etnomusicologia, performance e diversidade musical*, Porto Alegre, Marcavisual.
Prass, Luciana (2013). *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil,* Porto Alegre, Sulina.
Uebel, Roberto Rodolfo Georg (2015). *Análise do perfil socioespacial das migrações internacionais para o Rio Grande do Sul no início do século XXI: redes, atores e cenários da imigração haitiana e senegalesa*, dissertação de mestrado em Geografia, Porto Alegre, PPG Geografia/UFRGS.

MESA 5. TRAZOS SONOROS, MEMORIA Y ARCHIVOS FLUCTUANTES
MODERA: SUSAN CAMPOS

1. La lengua y música de los indígenas muiscas: la memoria de los abuelos vivos y los archivos coloniales
Beatriz Goubert (Columbia University)

En la historia oficial se presenta a los indígenas Muiscas como una de las civilizaciones nativas más avanzadas, pero que por estar localizada en uno de los epicentros de la colonización, desapareció muy temprano (Gamboa 2010). Con la muerte oficial de la cultura Muisca que se narra en los textos del siglo 19 se historiza al indígena como artífice de un "pasado glorioso" importante para la construcción de nación (Guarín 2005: 229; Millán 2001). Como explica Ana Ochoa Gautier (2014) con respecto al archivo sonoro colombiano del siglo 19, la desaparición de la cultura Muisca está directamente relacionada con la desaparición de su música y lengua. Y no pueden ser, de acuerdo con los autores de la época, reconstruidos sonoramente. Esta operación retórica conlleva entonces a la transformación de los Muiscas en seres silenciados y silentes ("silenced/t"). También, se condena a los indios sobrevivientes, considerados sujetos degradados e ilegítimos, al silencio (Guarín 2005; Ochoa 2014).

Sin embargo, con el cambio constitucional de los 90s en América Latina, Colombia se transforma en un estado pulirétnico y multicultural (Van Cott 2002). Esto permitió el reconocimiento oficial de grupos étnicos como los Muiscas. Hoy en día hay cinco cabildos reconocidos por el gobierno nacional, los cuales han desarrollado por dos décadas proyectos de recuperación cultural, que incluyen de forma central la recuperación de prácticas musicales y de la lengua. Irónicamente, para que estos grupos vuelvan a tener un reconocimiento oficial a pesar de una continuación de tenencia colectiva de algunas tierras y tradiciones (Correa 2013), los Muiscas deben demostrar una identidad indígena conectada con las referencias de los archivos coloniales, como si la colonización y el proyecto nacionalista no hubieran afectado significativamente sus vidas. ¿Cómo resuelven los Muiscas el dilema de un archivo aparentemente carente de referencias sonoras de su lengua y música?

Esta ponencia aborda la pregunta de cómo los Muiscas contemporáneos han reaccionado al silencio al que fueron sometidos, cómo han respondido a la presión estatal de basar la recuperación cultural sobre las nociones del archivo colonial, cómo alzan su voz de forma pública y cómo construyen su archivo. Para esto propongo revisar el proyecto del cabildo de Suba de construcción de un archivo digital. La primera fase consistió en el levantamiento de un archivo sonoro que contiene las memorias de los abuelos vivos sobre la transformación del territorio y costumbres y los sonidos del territorio ahora urbano, que fue publicado en línea; posteriormente, se elaboraron dos cartillas sobre lengua y música que, partiendo del archivo digital y los archivos históricos, aportan al proceso de recuperación cultural. Propongo

que proyectos como el del archivo Muisca de Suba retan los requerimientos legales y recurren a otros recursos culturales para el fortalecimiento de la lengua y la música Muiscas, amplificando la voz de una comunidad indígena que fue silenciada por el archivo oficial durante más de un siglo.

Referencias
Correa Rubio, Francois (2013). *Los Muiscas y el Derecho a sus Derechos*, Universidad Nacional de Colombia.
Gamboa Mendoza, Jorge Augusto (2010). *El Cacicazgo Muisca en los Años Posteriores a la Conquistsa: del Psikipaqua al Cacique Colonial, 1537-1575*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
Guarín Martínez, Oscar (2005). "De Bárbaros a Civilizados: La Invención de los Muiscas en el Siglo XIX", in *Muiscas: Representaciones, Cartografías y Etnopolíticas de la Memoria*, A.M. Gómez, ed., Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, po. 228-247.
Ochoa Gautier, Ana María (2014), *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham and London, Duke University Press.

2. Arquivos flutuantes: escuta e arquivos do popular no rio Amazonas
María Fantinato Geo de Siqueira (Columbia University)

A Amazônia não é silenciosa, mas repleta de sons e ruídos. (Ávila 2016). Viagens pelo rio Amazonas podem revelar um ambiente de sobrecarga sensorial e sonora. Nos barcos com capacidade de cerca de 400 passageiros que saem de Manaus, AM, caixas de som amplificam músicas de gêneros massivos tais quais sertanejo, arrocha e gospel, assim como músicas associadas a festividades locais. Todavia, uma reflexão sobre escuta não pode desconsiderar como estas músicas coexistem com fenômenos sonoros igualmente importantes (Sterne 2012): ruído de motores, sons de vendedores ambulantes que anunciam seus produtos quando o barco aporta, conversas entre passageiros, entre outros. Quem chega em Parintins durante o festival folclórico, por exemplo, descobre o porto como um local que nada se parece com o "barulho manso das águas do rio" (Cavalcanti 2000).

Nesta apresentação, eu gostaria de compartilhar algumas questões teórico-metodológicas que emergem de pesquisa, ainda em andamento, em viagens de barco pela parcela brasileira do rio Amazonas. Parto da hipótese de que a marginalização da região em narrativas sobre a música popular brasileira, ao invés de ser simplesmente resolvida com a inclusão de gêneros regionais no cânone, demanda uma mudança de eixo na reflexão do popular em si. Deste modo, dada a relevância do transporte fluvial na região, pretendo atentar para a escuta nas viagens de barco como categoria de pensamento que ultrapassa o domínio da "música" como objeto de reflexão.

Práticas de escuta não estão disponíveis à historiadora de forma claramente contida, mas deixam traços inscritos em múltiplas textualidades (Ochoa 2014). Ao lidar com o presente, a etnografia pode investigar a coexistência e atualização de práticas de escuta inscritas em textos e outras materialidades como práticas sociais e movimentos corporais. No caso das viagens de barco, seriam manuais de bordo, placas de regulamentação, "habitus de escuta" (Becker 2004), canções, pregações religiosa, entre outros, arquivos de escuta com diferentes capacidades de sobrevivência ao tempo cronológico? Que traços de relações de escuta estão presentes em elementos como placas que regulam o comportamento de casais em redes e banners que louvam a Deus entre caixas de som que tocam arrocha? Que tipo de história sensorial explica a aparente naturalidade com a qual funcionários do barco se sentam ao lado do motor de volume insuportavelmente alto para a maioria dos passageiros?

Em *Strange Encounters* Sara Ahmed define o encontro com o corpo "estranho" como algo simultaneamente contingente e pré-estabelecido. Longe de ser um total desconhecido, o estranho é em muitos sentidos aquele que já está ali; ele "é um efeito de processos de inclusão e exclusão, incorporação e expulsão, que constitui os limites de corpos e comunidades." (2000, 6) Em que medida os sons escutados como excessos sonoros destas viagens se relacionam com a figura do estranho—como um fora temido e antecipado? De que forma corpos marginalizados e invisibilizados como parte das relações de escuta também constituem os arquivos sonoros que viajam nesses barcos?

Referências
Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters: embodied others in post-colonia*lity, London- New York, Routledge.
Ávila, Cristian Pio. *Os argonautas do Baixo Amazonas*. 2016. 383 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, manaus, 2016.
Becker, Judith (2004). *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing,* Bloomington, Indiana University Press.
Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2000). "O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa", in *História, Ciências Saúde -Manguinhos* 6 (0), pp. 1019-1046.
Ochoa Gautier, Ana Maria (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia,* Durham, Duke University Press.
Sterne, Jonathan (ed.) (2012). *The Sound Studies Reader*. Florence, Routledge.

3. Entre o disco e o MP3: música e memória
Cacá Machado (Universidade Estadual de Campinas)

O desenvolvimento no século XX da "música em conserva" materializada nos fonogramas transformou profundamente os processos de memorização, registro, difusão, reprodução e recepção da música, criando um novo mundo de sons, técnicas, sociabilidades e escutas (Sterne, 2003; Maisonneuve, S. 2009; Mammì, L. (2014); Machado, 2015). O mesmo aconteceu, mas em novos parâmetros, é claro, quando a cultura digital em torno do MP3 trouxe para o século XXI novos padrões para a criação, difusão e preservação dos sons (Lévy, 1999; Sterne, 2012a). Tanto no mundo analógico como no digital, selecionamos individual e coletivamente experiência sonoras voluntárias e involuntárias para serem lembradas e/ou esquecidas (Pollak, 1989; Ricoeur, 2007).

Investigar as narrativas que se criaram neste ambiente contemporâneo, em suas construções da memória e da história, exige das diferentes (etno) musicologias e dos estudos sonoros novas posturas conceituais, metodológicas, institucionais e discursivas. Esta comunicação se propõe a diagnosticar e sistematizar estes desafios com o objetivo de matizar algumas perspectivas sobre o novo cenário conceitual, em torno das noções desenvolvidos aqui sobre a "memória em disputa" e a "memória equivalente" (Pollak, 1989; Machado, 2015).

Vamos examinar o contraste entre dois exemplos: o radialista e cantor brasileiro Almirante, apelido de Henrique Foréis Domingues (1908-1980) e o norte americano Kenneth Goldsmith (1961-), professor de escrita criativa na Universidade da Pennsylvania e radialista da *WFMU* (*The New Jersey-based freedom radio station*). Almirante viveu e morreu no mundo analógico e sua coleção de discos formou o primeiro arquivo institucional que conservou parte da memoria da música popular e da cultura urbana brasileira do século XX – Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro, 1965). Goldsmith, um militante contemporâneo do mundo digital, fundou o projeto "Ubu Web", criado em 1996, constituindo-se como a maior coleção não institucional da produção audiovisual *avant-garde* disponível no mundo digital.

Como se vê, este exemplos trazem uma constelação de questões que dizem respeito ao compartilhamento de arquivos, acesso universal, cultura do *remix* e equivalência entre memórias em oposição aos discursos totalizadores, padronização de acervos e a disputa das memorias/esquecimentos para a construção de coleções históricas.

Referências
Lévy, P., (1999). *Cibercultura*, São Paulo, Editora 34.
Maisonneuve, S., (2009). *L'Invention du disque 1877-1949: genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives Contemporaines.
Mammì, L., (2014). "A era do disco", in *Revista Piauí*, 89.
Machado, C., (2015). "Entre o passado e futuro das coleções e acervos de música no Brasil", in *Revista de História*, São Paulo, Universidade de São Paulo, N. 173, pp. 457-484.
Pollak, M., (1989). "Memória, esquecimento, silêncio", en *Estudos Históricos*, 2(3), pp. 3–15.
Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Editora da Unicamp.
Sterne, J., (2003). *The audible past: cultural origins of sound reproduction*, Durham NC/London, Duke University Press.
Sterne, J., (2012a). *MP3, the meaning of a format*, Durham NC/London, Duke University Press.

MESA 6. VOCES, CUERPOS Y REGISTROS
MODERA: BEATRIZ GOUBERT

1. El pregón y el archivo: (formas de ganarse) la vida en Cuba
Andrés García Molina (Columbia University)

En su tránsito desde las voces callejeras que pregonaban mercancías y servicios, hacia las composiciones, grabaciones y los géneros musicales durante la primera mitad del siglo XX, y luego en su extraordinario resurgimiento en los últimos años, el archivo de los pregones en Cuba nos remite a diferentes momentos de una densa historia cubana. En la enciclopédica obra, *Historia del pregón latinoamericano* (1988), Cristóbal Díaz Ayala cuenta cómoeste "humilde género músical" fue fundamental en el surgimiento de una industria fonográfica cuyo desarrollo dependió de las relaciones entre los Estados Unidos y Cuba. Asimismo, narra cómo una

práctica musical que en su momento fue considerada casi ubicua en América Latina y el Caribe se fue languideciendo poco a poco, a tal punto de declararla extinta, cosa del pasado. Al enfocarse en la transformación del pregón callejero, en el momento en que "abandona su medio musical —la calle— y se aparta de su primera finalidad —la venta— para convertise en un género musical per se" (11), Díaz Ayala deja abierta la pregunta de por qué, en primer lugar, el pregón parece desaparecer de su contexto original. Tal extinción respondió, al menos en el caso de Cuba, a cambios en políticas laborales posteriores a la Revolución Cubana de 1959. El "Nuevo Hombre" socialista no debía ser emprendedor en el sentido capitalista de la palabra, ni buscar lucrarse por cuenta propia. Al nacionalizar las industrias de la nación, el estado cubano se convirtió, al menos en teoría, en el único patrón y empleador en la isla. Ya en 1978, Miguel Barnet describiría el pregón como una "reliquia del folklore nacional" (102). El retorno sin precedentes de los pregones a las calles cubanas durante el largo y presente "Periodo Especial en Tiempos de Paz" está ligado a la inversión de las mismas políticas que lo clausuraron; una racionalidad de proteccionismo y distribución estatal socialista comienza a ceder a prácticas capitalistas que promueven el empleo por cuenta propia y formas de trabajo privado. En cierto sentido, es un retorno ligado a un presente precario en la isla y a nuevas formas de trabajo y de ganarse la vida. Si Barnet en 1978 describía el pregón como propio de los tiempos "cuando el hombre tuvo necesidad de salir a la calle a ganarse el sustento por cuenta propia, cuando el Estado se mostraba incapaz de aliviar el hambre de los humildes, cuando el desempleo era ley común" (102), lo mismo se podría aseverar sobre el presente cubano. En esta ponencia busco explorar entonces las múltiples vidas de este archivo como punto de entrada al abordamiento de preguntas en torno al significado y la interpretación del archivo sonoro (Ochoa Gautier 2006, 2014; Steingo 2016). Para ello, hago uso de varios ejemplos a través de los siglos XX y XXI en Cuba —incluyendo *El Manisero* (en sus versiones varias), la película *Soy Cuba* (Kalatozov 1964), *Yerberito Moderno* (Celia Cruz 1967), *Hey Ma* (Pitbull, J Balvin, Camila Cabello 2017)— para preguntar en qué sentido el archivo pregonero nos remite a distintos imaginarios de la nación cubana, enfatizando el solape y las disyuntivas entre sus múltiples significaciones, desde el goce callejero hasta la nostalgia y la precariedad.

Bibliografía

Barnet, Miguel (1988 [1978]). "El pregón: un personaje anónimo de nuestro folklore", in *La Fuente Viva,* La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 102-113.

Díaz Ayala, Cristóbal (1988). *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón latinoamericano*, San Juan, Editorial Cubanacán.

Ochoa Gautier, Ana Ma. (2006). "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America", in *Social Identities* 12(6), pp. 803-825.

Ochoa Gautier, Ana Ma. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia,*Durham, Duke University Press.

Steingo, Gavin (2016). *Kwaito's Promise: Music and the Aesthetics of Freedom in South Africa,* Chicago, The University of Chicago Press.

2. A la escucha de un grito: problemas de clasificación vocal

Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (Universidad Pedagógica Nacional, México)

¿Qué es un grito? Es seguro que casi cualquier persona puede responder a esta pregunta, también es casi seguro que las respuestas sean muy parecidas e indiquen que se trata de algo dicho en voz alta, de un sonido fuerte o de una enunciación violenta. El grito es un fenómeno vocal que incluye expresiones tan diversas como un gesto de dolor, una orden, un regaño o una llamada de ayuda. Si vamos más allá del sentido común, la respuesta a esta pregunta presenta diversas dificultades.

Mucho se ha discutido acerca de la naturaleza del grito en relación con otras modalidades de expresión vocal tales como la palabra o el canto, por mencionar las categorías que parecen más claras a los oídos occidentales; entre la una y el otro existen, sin embargo, una diversidad de fenómenos vocales muchos de los cuales incluyen a la voz gritada como recurso, que no solo empaña los límites entre la voz hablada y la voz cantada, sino que dificultan caracterizar al grito como fenómeno autónomo. Al mismo tiempo, la particular sonoridad del grito le distancia de cualquier otra forma de emisión vocal.

Antes de la invención *bel canto* hacia inicios del siglo XVII, cuyo imperativo fue alcanzar el virtuosismo en la voz a partir del uso de una rigurosa técnica vocal, la palabra y el canto formaban parte de un *continuum* de expresiones vocales. El *bel canto* abre una brecha histórica entre la *voz trabajada* y la *voz natural,* donde el grito no tiene cabida; éste, nos dice Castanet, se concibió entonces como una manifestación de la *monstruosidad,* un calificativo que designa, "desde el punto de vista de la vocalidad, a aquello que está fuera del campo del *bel canto* y, desde la perspectiva estética, a lo que pertenece o no a la esfera musical" (2014:188).

La presente propuesta forma parte de un proyecto de investigación que se inscribe en el ámbito de los estudios de la vocalidad, titulado *La historia cultural del grito* cuyo objetivo es reconstruir, al modo de la arqueología, las prácticas del grito en la historia de la humanidad. Una constante en este trabajo es la tendencia a definir y clasificar al grito a partir de sus cualidades meramente sonoras -por otro lado demeritadas a lo largo de la historia justamente por su 'inespecificidad' frente a la palabra- y de categorías endurecidas, excluyendo la consideración de su contexto de uso y de producción, desde donde el grito se inscribe en diversos mundos de sentido. El objetivo de esta propuesta es analizarla manera en que los prejuicios vertidos sobre el grito, y que remiten a una escucha musical y no musical culturalemente estructurada, orientan su clasificación de las fuentes escritas y sonoras.

Bibliografía

Castanet, Piere Albert (2014), "De l'extravocalité dans la musique contemporaine: pour une philosophie du cri", en *Dire/Chanter : passages*, Université de Saint-Étienne, France.

3. La construcción mítica de Frida Kahlo en 'La Llorona' de Chavela Vargas

Ana R. Alonso Minutti (University of New Mexico)

Nacida en Costa Rica, Chavela Vargas (1919-2012) fue considerada una leyenda internacional, especialmente por sus interpretaciones de rancheras. Mientras que el género de la canción ranchera tiene sus raíces en un contexto heteronormativo donde el hombre expresa en canción sentimientos de amor, dolor y deseo a una mujer, Chavela transgredió esas convenciones al articular una performatividad 'masculina'. Su voz—potente y provocadora, persuasiva y obstinada—, su vestimenta rural campesina y su abierta homosexualidad, desafiaron el binarismo de género en la sociedad patriarcal del México de mediados de siglo veinte.

Chavela conoció a Frida Kahlo y a Diego Rivera en una fiesta en la Casa Azul (en el barrio de Coyoacán, Ciudad de México) y cuenta que sintió una instantánea e intensa conexión con Frida. Aunque el romance entre ellas es hasta ahora motivo de mucha especulación y controversia, lo cierto es que Chavela se refirió a Frida como su amiga, su maestra y 'su gran amor'. En su autobiografía Chavela narró el haber cantado infinidad de canciones para Frida mientras ésta pintaba. Una de las canciones favoritas de Frida, el son istmeño 'La Llorona', se convirtió en testimonio mediático de la conexión entre cantante y pintora al ser incluida en la película *Frida* dirigida por Julie Taymor en el año 2002. La académica Sofía Ruiz-Alfaro considera que la presencia diagética de la canción, interpretada por Chavela a Salma Hayek como Frida, revela un homoeroticismo femenino dentro de la normativa heterosexual de la trama del filme. Llevando la afirmación de Ruiz-Alfaro más lejos, en el presente trabajo argumento que las interpretaciones recurrentes de 'La Llorona' por parte de Chavela a lo largo de su carrera no solo funcionaron como demostración pública de su adoración por la pintora mexicana, sino también como articulaciones performativas donde Chavela configuró sus propias versiones de Frida dentro de un contexto homoerótico. Utilizando un lente intertextual, en este estudio exploro la forma en la que Chavela realizó una construcción performativa de Frida como 'La Llorona'. El análisis vocal y textual de diversas grabaciones de la canción a partir de 1993 hacen visible la insistencia de Chavela por trazar paralelismos identitarios entre ella y su amante. Asimismo, las múltiples iteraciones de 'La Llorona' se convierten en un archivo sonoro y personal donde Chavela se posiciona como chamana para reencarnar a su amante Frida y así poder rearticular su relación. Dolor, espiritualidad, rareza, insaciabilidad, sexualidad, maternidad y deseo cohabitan el mito de Frida en el canto de Chavela Vargas.

Bibliografía

Ruiz-Alfaro, Sofía (2013). "Hacia La Construcción Narrativa De Un Icono: El Mundo Espectral De Chavela Vargas", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 19, no. 57, pp. 39-47.

Ruiz-Alfaro, Sofía (2012). "From Chavela to Frida: Loving from the Margins", en *Journal of Homosexuality* 59, no. 8, pp. 1131-1144.

Ruiz-Alfaro, Sofía (2016). "Nos/otras las Chamanas. Metáfora y Curación en Gloria Anzaldúa y Chavela Vargas", en *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 41, no. 2, pp. 65-85.

Ruiz-Alfaro, Sofía (2010). "Out in the Jungle: The Queer World of Chavela Vargas", in *Queer Exoticism: Examining the Queer Exotic Within*, edited by David A. Powell and Tamara Powell, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp.15-25.

SIMPOSIO 6

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN LATINOAMÉRICA Y ESPAÑA: ENTRE LA CREACIÓN MUSICAL Y LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

Coordinadores:
Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)
Marita Fornaro (Universidad de la República, Uruguay)
juliocar@ucm.es
diazfor@adinet.com.uy

El informe anual de la IFPI de 2017 confirma el liderazgo de Latinoamérica en el crecimiento mundial de la industria de la música grabada, convirtiéndose por séptimo año consecutivo en la región con el mayor incremento en ingresos, con un aumento del 12%. Los ingresos digitales crecieron un 31,2%, impulsados por un aumento de los ingresos por *streaming* del 57%. México, el segundo mayor mercado de la región, creció un 23,6% y muchos mercados más pequeños también experimentaron un importante crecimiento, a pesar de que el mayor mercado, Brasil, cayó un 2,8%, consecuencia de la crisis política, económica y social por la que atraviesa el país.

La reciente expansión de empresas de servicios de distribución digital en México, Colombia, Uruguay, Argentina o Chile actualiza la interrelación entre la industria de la música popular española y latinoamericana, un intercambio que nos retrotrae al propio origen de la industria derivada de la eclosión del rock a finales de la década de los 50, y que en la era del streaming adquiere unos nuevos códigos que también pueden ser analizados y estudiados. Casos como el del chileno Carlos Narea, que cambiaría conceptualmente la metodología de trabajo del productor musical en España a finales de la década de los 70, alejándose de la figura del director musical y arreglista, o el del productor argentino Jorge Álvarez, indiscutiblemente una figura capital en la música popular *mainstream* española de la década de los 80, pone en valor la importante influencia que ejerce el sector profesional latinoamericano en la industria musical española, generando a su vez fenómenos musicales de grandes dimensiones y con gran impacto a ambos lados (casos como el de Miguel Ríos, Olé Olé o Mecano confirman esta teoría).

El caso de Miami como punto de encuentro entre músicos españoles y productores latinoamericanos (David Bisbal y Kike Santander, Alejandro Sanz, Lulo Pérez, etc.)

constituye de igual modo un interesante objeto de análisis que confirma esta constante relación entre artistas e industria. En este simposio se pretende sacar a debate todos aquellos aspectos relacionados con la producción y difusión de la música grabada en Latinoamérica y España, a través de una visión abierta y alejada de cualquier clasificación dicotómica, tratando de establecer las continuas relaciones e intercambios que se han producido en el sector de la producción y distribución discográfica y de la crítica musical. La interacción del arte y el comercio en las distintas formas de grabación y distribución musical está determinada por las relaciones de poder, por la influencia de los agentes que deben tomar las decisiones "acertadas" (Frith y Zagorski-Thomas, 2012). El simposio aceptará estudios de caso relacionados con los diferentes agentes que intervienen en la producción y distribución discográfica en cualquiera de las fases que van de la composición a los procesos musicales y técnicos derivados del proceso de grabación, y los mecanismos y estrategias relacionados con la promoción y distribución posterior en la era analógica y en la digital, sin dejar de lado otros aspectos relacionados como los hábitos de escucha de la audiencia o el importante papel de la crítica musical.

Los resúmenes deberán tener una extensión aproximada de 500 palabras y contar necesariamente con una hipótesis de trabajo clara y una bibliografía relacionada con el tema. La extensión del trabajo final no deberá exceder las 8 páginas DIN A4 a doble espacio y tamaño de letra 12 en Times New Roman (o el equivalente a 20 minutos de lectura) y deberá ser enviada a los coordinadores antes de la realización del simposio.

Bibliografía

BURGESS, Richard James (2014). *The History of Music Production*. New York: Oxford University Press.

FRITH, Simon (2012). "The Place of the Producer in the Discourse of Rock". En S. Zagorski-Thomas y S. Frith, eds., *The Art of Record Production: an Introductory Reader to a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, pp. 207–222.

HENNION, Antoine (1983). "The Production of Sucess: An Anti-Musicology of the Pop Song". *Popular Music*, Vol. 3, pp. 159-193.

— (1989). "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". En: *Science, Technology and Human Values*, vol. 14, no 4; pp. 400-424.

HEPWORTH-SAWYER, Russ y GOLDING, Craig (2010). *What is music production*. Oxford: Focal.

MOORE, Allan F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*. Hampshire: Ashgate.

— (2012). "Beyond a Musicology of Production". In S. Zagorski-Thomas and S. Frith, eds., *The Art of Record Production: an Introductory Reader to a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, pp. 99–112.

MOOREFIELD, Virgil (2005). *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music: From the Illusion of Reality to the Reality of Illusion*. Cambridge, MA: MIT Press.

MESA 1. ARTISTAS, MEDIOS Y MEDIADORES.
MODERA: JULIO ARCE

1. El trap latino como herramienta de marketing en la publicidad española

Cande Sánchez Olmos (Universidad de Oviedo)
Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Alicante)

El mercado de la música *mainstream* en España está cada vez más influido por artistas y ritmos que llegan de Latinoamérica, especialmente del Caribe. Si a finales de los años noventa asistimos a una suerte de "boom latino" con la llegada de artistas del "sonido Miami", como Ricky Martin, Luis Fonsi, Shakira, Chayanne o Thalía, que solían combinar música de baile y baladas en su repertorio; en la última década, el reggaetón se ha impuesto como género musical hegemónico en la escena latina, propiciando incursiones de artistas de éxito internacional a priori ajenos a esta música, como Enrique Iglesias, Jennifer López o los propios Shakira y Luis Fonsi. En el último año la música latina ha ganado aún mayor presencia en España; el fenómeno del "Despacito" de Luis Fonsi se sumó a la creciente popularidad de artistas como Maluma, Gente de Zona o J. Balvin, y tanto YouTube como Spotify dejan patente el monopolio de artistas y ritmos latinos a lo largo de 2017.

A pesar de que el éxito del reggaetón lleva años consolidado en España, la publicidad ha tardado en utilizar esta música en sus campañas. Las connotaciones de un repertorio cargado de valores identitarios (raza, nación, sexualidad) difíciles de articular como herramienta de marketing desaconsejaban su uso. Sin embargo, recientemente algunas marcas han utilizado el trap latino como banda sonora de productos destinados principalmente a un público joven. Los pioneros fueron la marca de telefonía móvil Tuenti, que se anunciaba en 2013 con el "Tigeraso" de Maluca, pero en el último año esta música ha sido incorporada a todo tipo de marcas, desde aplicaciones de móvil como Chicfy hasta otras de mayor recorrido, como El Corte Inglés en la campaña de verano de 2017.

El objetivo de esta comunicación es analizar los motivos que han convertido al trap latino en un repertorio atractivo para la publicidad actual en España y examinar los discursos que subyacen en los anuncios. En este sentido, observamos que este fenómeno responde a los mismos patrones que convirtieron a la contracultura de los años sesenta en una fuente de inspiración para el marketing del consumismo (Frank, 2011) y que normalizaron y mercantilizaron la estética punk en los años setenta (Hebdige, 2004). Todo en un contexto en el que la música juega un papel fundamental en la publicidad, tanto en la identidad musical de una marca (Lusensky, 2010) como en la progresiva inmersión de las marcas en la industria cultural en el fenómeno denominado "musicidad" (Sánchez-Olmos, 2009)

Bibliografía

Frank, Thomas (2011). *La conquista de lo cool: el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, Barcelona, AlphaDecay.

Hebdige, Dick (2004). *Subcultura: el significado del estilo*, Barcelona, Paidós.

Lusensky, Jakob (2010). *Sounds like Branding*, London, Bloomsbury.

Sánchez-Olmos, Cande. (2009). *La musicidad: las relaciones comerciales y culturales entre la industria discográfica y la publicidad*, Barcelona, Colegio de Publicitarios y Relaciones Públicas de Cataluña.

2. El sonidista y su papel como mediador entre arte, industria y tecnología

Juan Pablo Castillo Croes (Universidad Central de Venezuela)

El inicio de la era digital en las producciones musicales ha traído innumerables cambios a la industria. Actualmente contamos con herramientas de *software* muy sofisticadas para el procesamiento de audio, que permiten una manipulación del sonido impensable en el período precedente. La fecha clave en este cambio es el año 2001- 2002, (Owsinsky, 2006), en el que se produce el *gran Crossover tecnológico,* provocado por la disminución en los costos de producción de las herramientas digitales (Théberge, 1997), así como la explosión de la transmisión e intercambio de archivos a través de la red gracias a la disponibilidad de computadores personales (Bates, 2012 o Fouché, (2012). En la era analógica, las herramientas estaban limitadas al *hardware* disponible, lo que implicaba costos más elevados en la adquisición de los equipos. Pero la democratización de las herramientas de edición y procesamiento de audio en la era digital ha hecho que los sonidistas tengan a la mano posibilidades técnicas casi ilimitadas, con capacidad para ofrecer acabados múltiples a los materiales con los cuales trabaja, influyendo así de manera determinante en la interpretación y estética del producto final.

Nuestra propuesta consiste en someter a pruebas empíricas la aserción de que el sonidista aporta significados sustantivos al registro sonoro, que deben tomarse en cuenta a la hora de evaluarlos. Sustentados en las teorías de Chion (2011), Kress y Van Leeuwen (2001) y Van Leeuwen (1999), diseñamos y aplicamos un experimento a un ciclo de conciertos donde realizamos personalmente la ingeniería de PA y las grabaciones. A cada registro sonoro le aplicamos distintas técnicas de postproducción, a fin de comparar los resultados. La muestra consistió en doce registros, y de cada uno de ellos hicimos dos versiones. Esto nos permitió no sólo evaluar la capacidad de la tecnología actual para transformar dramáticamente un registro sonoro ya realizado, sino demostrar que el estudio de sonido se ha ido convirtiendo en un instrumento musical en sí mismo, tal como lo plantean Corey (2010), Bates (2012) y Meintjies (2012). El sonidista adquiere así capacidades expresivas que lo sitúan en el mismo rango de un artista sonoro, un director de orquesta o un músico más en la construcción de la obra musical.

Sin embargo este rango que adquiere mediante las herramientas con que dispone, materializadas en el estudio de grabación, podría estar supeditado a las decisiones de terceros. A pesar de la libertad estética que posee, deberá trabajar de la mano de los intereses de músicos, de los productores y de factores de poder en la industria musical, lo que lo convierte en un ente mediador entre estos intereses y la tecnología con la que trabaja (Meintjies, 2012). En muchos casos los intereses de la industria musical se convierten en paradigmas tales como la noción de que el sonidista debe trabajar para conseguir la mayor fidelidad posible (Chanan, 1995), lo que hace que necesariamente tenga que renunciar a su papel como sujeto de arte y comience a repetir recetas preconcebidas. Sin embargo estos paradigmas que pretenden situar ciertas perspectivas del sonido como absolutas, pueden ser refutadas mediante los planteamientos de los psicoacústicos, que argumentan que todos escuchamos de forma diferente dado por la constitución de nuestros aparatos de audición (Xinya, 2008).

Bibliografía

Bates, Eliot (2012). What Studios Do, recuperado de http://arpjournal.com/what-studios-do/ (17/06/2013)
Chanan, Michael (1995). *Repeated Takes, a short history of recordings and its effects on music*, Londres, Verso.
Chion, Michel (2011). *L'audio-vision: Son et image au cinema,* Paris, Armand Colin.
Corey, Jason. (2010). *Audio Production and Critical Listening| Technical Ear Training,* Oxford, Focal Press.
Fouché, Rayvon (2012). "Analog Turns Digital: Hip-Hop, Technology, and the Maintenance of Racial Authenticity" en, Pinch, T. y Bijsterveld, K. (Eds.) (2012) *The Oxford Handbook of Sound Studies,* Nueva York, Oxford University Press, pp. 505- 525.
Kress, Gunther y Van Leewen, Theo (2001). *Multimodal discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication,* Oxford, Oxford University Press.
Meintjies, Louise (2012). "The Recording Studio as Fetish" en, Sterne, J. (Ed.) (2012) *TheSoundStudies Reader,* Oxon, Routledge, pp. 265- 282.
Owsisnki, Bobby (2006). *The Mixing Engineer's Handbook: Second Edition*, Boston, Thompson.
Van Leeuwen, Theo (1999). *Speech, Music, Sound,* Basingstoke, PalgraveMacMillan
Xinya, Peter (2008). "Phychoacoustics" en, Ballou, G. (Ed.) (2008), *Hadbook for Sound Engineers, Fourth Edition*,Oxford, Elsevier, pp. 41- 64.

3. El productor musical Jorge Álvarez (1932-2015): del sello Mandioca al "Mecanosound".

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad Complutense de Madrid)

El productor argentino Jorge Álvarez constituye una figura capital dentro de la industria musical mainstream española de la década de los 80. Productor musical y empresario editorial de reconocido prestigio en Argentina, en la década de los 70 produjo a artistas como Sui Generis, Manal o Luis Alberto Spinetta en su propio sello discográfico Mandioca, convirtiéndose en pionero del rock argentino. Como editor literario llega a publicar obras como Los oficios terrestres de Rodolfo Walsh, La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig, Cabecita negra de Germán Rozenmacher, además de ser el primer editor de la tira Mafalda de Quino. Pero Álvarez, presionado por la dictadura militar argentina, emprende un exilio que le llevará al Madrid de la transición democrática, en un momento en el que la industria musical de la capital está dominada por el diseñador también argentino Juan Orestes Gatti –responsable del diseño de muchas portadas discográficas durante esa época– y el director general de CBS en España Tomás Muñoz –junto a José Luis Gil y José María Cámara la persona más influyente de la industria musical española de las últimas cuatro décadas–. Jorge Álvarez será el responsable de la particular adaptación de la new wave y de los nuevos románticos en España a través de los primeros trabajos del grupo de pop español Mecano. Pero el hecho de orientar sus trabajos discográficos al éxito masivo le ha llevado a ser, en ocasiones, un productor denostado o simplemente obviado en algunas revisiones históricas de "la movida madrileña" a la hora de abordar la vertiente musical más comercial de aquella época. Por el contrario, su trayectoria profesional sí que ha sido reconocida en su regreso a su Argentina natal en 2011 en diferentes homenajes y premios por su labor tanto editorial como discográfica, aunque obviando significativamente su etapa profesional en España durante 34 años. El análisis de la figura del productor musical desde una perspectiva musicológica implica necesariamente afrontar los tres parámetros del modelo de sistemas de Csikszentmihalyi (1988): un estudio biográfico del autor incidiendo en aquellos aspectos de su background que pueden ejercer una mayor influencia en su trabajo –desde su formación académica a su experiencia vital, su personalidad, etc.–, un estudio de aquellos aspectos que ha conseguido cambiar dentro de su dominio –la "marca de agua" que lo identifica como productor–, y un estudio del contexto social en el que se produce y del ámbito que acepta y que convierte su aportación en determinante dentro de su dominio. Tal y como resalta McIntyre (2008), las estructuras sociales y culturales que rodean al productor, ingeniero, compositor o artista individual no sólo proporcionan los límites, sino también los contextos que permiten la acción creativa involucrada en la producción discográfica. La influencia de Jorge Álvarez desde una posición mucho más cercana a la industria sirve de nexo entre las acciones musicales y técnicas del estudio de grabación y una visión comercial que convierte a este productor en referencia mainstream de la industria musical española durante de la década de los 80.

Bibliografía

Csikszentmihalyi, Mihály (1988a). "Society, culture and person: a systems view of creativity" en. R. J. Sternberg, (Ed.), *The nature of creativity: contemporary psychological perspectives*, Cambridge University Press.
— (1988b). "Solving a problem is not finding a new one: a reply to Simon" en, *New Ideas in Psychology*, (6), pp. 183-186.
— (1998). *Creatividad el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, Barcelona, Paidós.

MESA 2. PRODUCCIÓN MUSICAL, MEMORIA Y SENTIMIENTOS

MODERA: MARITA FORNARO

1. "Aquellos tiempos del vinilo". El revival del cuplé en los años cincuenta a través delcine y la industria discográfica

Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)

En el año 1958 se estrenó en Madrid *Aquellos tiempos del cuplé* (Dir. Mateo Cano y José Luis Merino), película que siguió la saga de otros títulos como *El último cuplé* (Dir. Juan de Orduña, 1957) y *La violetera* (Dir. Luis César Amadori, 1958). Las tres tienen en común la recuperación del género cupletístico mediante la utilización de argumentos en los que las mujeres cantantes, las cupletistas, son las verdaderas protagonistas.

Este revival del cuplé, que trataremos de analizar en esta comunicación, coincide, además, con la aparición de una nueva estrella de la cinematografía española que se había formado en México y Estados Unidos, y que, gracias al cuplé, se convirtió también en una estrella de la canción.

Mientras en Estados Unidos Richard A. Peterson (1990) se preguntaba por el advenimiento del *rock'n'roll* a mediados de los años cincuenta, esta comunicación se cuestiona por qué en la segunda mitad de esa misma década en España se produjo un *revival* de un género que había triunfado en los primeros años del siglo XX. Aunque la respuesta a esta cuestión es compleja y se debe abordar desde una perspectiva múltiple que abarque el análisis de la cinematografía nacional e internacional, la situación política y el entorno sociocultural de las España del franquismo, me centraré en la transformación de la industria discográfica nacional como motor de la revitalización de géneros pasados.

En este contexto hay que destacar el papel del compositor y arreglista Gregorio García Segura (1929-2003), encargado de la producción del disco de vinilo que se editó a partir de las canciones de la película *La violetera*. Aunque a finales de la década de los cincuenta algunas novedades provenientes de los Estados Unidos como la utilización de nuevos ritmos como el *rock'n'roll*o la nueva configuración instrumental de los grupos juveniles, en los que destacaba el sonido de las guitarras y las baterías, ya se conocían en España gracias a la publicación de discos norteamericanos o, indirectamente, a través de los conjuntos e intérpretes latinoamericanos o europeos que se popularizaron en España, Gregorio García Segura se sitúa en la tradición del musical. Sus arreglos utilizan recursos tímbricos y armónicos nuevos que están en consonancia con el cine norteamericano y la música popular que se estaba haciendo en Francia y en Italia a finales de la década.

Esta comunicación, por tanto, siguiendo las perspectivas de autores que han analizado el papel del revival en la música popular, como Daniel Party (2009) o Dick Weissman (2005), tratará de analizar el papel de la industria discográfica en este proceso de recuperación del cuplé en la España de los años cincuenta.

Bibliografía

Party, Daniel (2009). "Placer culpable: Shame and Nostalgia in the Chilenian 1990s Balada Revival", *Latin American Music Review,* vol. 30.
Weissman, Dick (2005). *Which Side Are You On? An Inside History of the Folk Music Revival in America*, New York, Continuum.

2. De la escena a los estudios de grabación: la Colección de Canciones Populares Españolas (1931)
Inmaculada Matía Polo (Universidad Complutense de Madrid)

La grabación de diez canciones populares que llevaron a cabo Encarnación López "La Argentinita" (1897) acompañada por Federico García Lorca al piano para el sello La Voz de Su Amo en 1931, supuso la plasmación del cambio de repertorio en la interpretación para la escena que hasta entonces venía realizando "La Argentinita".

Artista consagrada de las variedades, a partir de su contacto con Gregorio Martínez Sierra y la colaboración con el Teatro Renovador del Arte, con el que estrena *El maleficio de la mariposa* (Teatro Eslava, 1920), pero, especialmente, a raíz de su relación con el torero Ignacio Sánchez Mejías, Encarnación se vincula al círculo de intelectuales que gravitaba en torno a la Residencia de Estudiantes, propiciando la gestación de un baile que recuperara el acervo popular. En este constructo de la danza española, en el que también estuvieron implicados desde otro prisma Antonia Mercé "La Argentina" y Vicente Escudero, contaron con la participación de la vanguardia literaria y teatral del momento. Dentro de los proyectos que impulsaron, destaca la creación de la Compañía de Bailes Españoles de "La Argentinita" con la que estrenaron los ballets *El amor brujo* (1933) y *Las calles de Cádiz* (1933), el 10 de junio en el Teatro Falla de Cádiz y, tres días después, en el Teatro Español de Madrid.

Los cincos discos gramofónicos, que componen la Colección de Canciones Populares Españolas fueron seleccionados y armonizados por el propio Lorca, quien se encarga de su interpretación al piano y, en algunos de los casos como en la pieza "Nana de Sevilla", de ponerles voz. En esta comunicación pretendo analizar la significación de estas grabaciones, más allá del propio documento sonoro, como una creación que refleja el interés por la gestación de un nuevo modelo dancístico que, relacionado con los conceptos de pureza y autenticidad, recupera músicas y coreografías tomadas de la tradición y traslada a la escena un imaginario popular.

3. As diferentes fases na discografia de *Chiquinho do Acordeon*
Rafael dos Santos (UNICAMP) e Matheus Kleber (UNICAMP, Instituto de Artes)

Este trabalho é resultado de uma pesquisa de mestrado em andamento que tem por objetivo lançar um olhar acadêmico sobre a discografia de Romeu Seibel, buscando compreender, e relacionar seus registros fonográficos com o contexto histórico do acordeão no Brasil. Romeu Seibel, mais conhecido como *Chiquinho do Acordeon*, foi um dos principais músicos brasileiros do século XX. Nasceu em Santa Cruz do Sul, no ano de 1928, com 21 anos radicou-se no Rio de Janeiro onde faleceu em 1993. Além de suas gravações em carreira solo, gravou com o Trio Surdina, com o Ramadés Gnattali Sexteto, com o grupo Os Velhinhos Transviados, com o regional do Waldir Azevedo, além de acompanhar diversos cantores da música popular brasileira. Foi o instrumentista que mais acumulou horas de estúdio em toda a história da música brasileira (Taubkin, 2002). O trabalho contempla apenas os discos de *Chiquinho* como solista. Foram muitos os registros fonográficos que ele realizou como artista solo, sendo 16 discos de 78 rotações –lançados entre os anos de 1950 a 1959– e 10 LPs utilizando o nome *Chiquinho do Acordeon* –o primeiro de 1956 e o último de 1991. Foram mais de 40 anos gravando por diferentes selos, visitando inúmeros estilos com diversas formações.

Para organizar o estudo, dividimos a discografia de *Chiquinho* em quatro partes. O agrupamento foi realizado por semelhanças estéticas entre os álbuns, e pelos contextos históricos em que os discos foram gravados. A primeira fase, que chamamos de *Consolidação*, vai dos anos 1950 a 1956 e aconteceu numa época em que o acordeão era muito popular nas Américas. O repertório tinha um forte apelo comercial, com sambas e choros consagrados; a fase *HI-FI*, de 1957 à 1961, compreende um período em que as inovações tecnológicas influenciaram diretamente na sua obra; a fase da *Escassez*, de 1962 à 1983, foi a fase em que o acordeão ficou esquecido pelas gravadoras e pelo público que estava mais interessado nas guitarras e na Bossa Nova. Por fim, a fase do *Reconhecimento*, de 1984 até 1992, foi a época das gravações de *Chiquinho* que ficaram mais conhecidas, sendo que algumas ganharam importantes prêmios no cenário musical brasileiro.

Segundo Larue, a história e a análise musical devem estar permanentemente integradas. Devemos perceber como a informação histórica implica, esclarece ou explica a "confecção" de uma determinada peça. O *Guia* de La Rue, propõe a identificação de elementos que compõe o estilo de um determinado artista ou grupo de artistas, para isso ele divide o processo analítico em três etapas: Antecedentes, onde é feita a contextualização histórica da obra; Observação, onde é feita análise dos elementos sonoros de uma forma geral; Avaliação, onde é feito um delineamento dos aspectos estilísticos a partir dos resultados obtidos nas análises. O trabalhado mostra um breve panorama destas três etapas em cada fase da discografia de *Chiquinho do Acordeon*. A comparação entre estes diferentes momentos nos revela diversas mudanças no decorrer de sua trajetória.

Serão apresentadas algumas transcrições e análises através de ferramentas apontadas por Philip Tagg e Jan La Rue, entre outros, com o objetivo de compreender de que forma as mudanças detectadas nas quatro fases refletem na escolha de repertório, na estrutura das músicas, na sua maneira de tocar e nos arranjos de seus fonogramas.

Referências bibliográficas

La Rue, Jan (1970). *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton, Inc.

Tagg, Philip (2003). "Analisando a Música Popular: teoria, método e prática".Em *Pauta - Revista do Programa dePós-Graduação em Música da UFRGS*, vol. 14, n. 23, pp. 5-40, 2003. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404

Taubkin, Myriam (2003). *O Brasil da sanfona*.São Paulo: Taubkin Produções Artísticas

SIMPOSIO 7
MÚSICA POPULAR Y POLÍTICA

Coordinadores:
Adalberto Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia)
Tânia da Costa Garcia (Universidad Estadual Paulista)
akparanhos@uol.com.br
garcosta@uol.com.br

Numerosos son los vínculos que se pueden concebir entre música y política. En este simposio, el propósito que lo guía consiste en ampliar cuanto sea posible el arco temático que abarque tales relaciones a fin de dar cuenta del propio alargamiento conceptual, verificado en las últimas décadas, respecto de lo que cabe entender por política.

En la tradición establecida en el ámbito de las Ciencias Sociales (Carnoy, 2013), desde el siglo XIX el dominio de la política fue pensado como atado casi inexorablemente al Estado, o a todo lo que tenía a éste como punto de referencia. Esa visión implicaba la elección de la política institucional como baliza demarcatoria de su comprensión. Tal era la lectura que imperaba en los clásicos de la Ciencia Política.

Nuevos vientos soplaron, sin embargo, en esa área, especialmente a partir de los años 60 del siglo pasado. Su centro simbólico fundamental –aunque no exclusivo– fue el mayo del 68 francés. Poco a poco comenzó a percibirse desde entonces que no había una relación de estrecha sinonimia entre Estado y política, con el argumento de que ésta no se concentra en un punto fijo de lo social; antes bien, se manifiesta en relaciones de poder sumamente diversas, por todos los poros de la vida social. De ahí fue ganando fuerza la noción de "circularidad de poder" (Foucault, 1979), con base en el entendimiento de que el poder no es susceptible de apropiación exclusivamente por un individuo o por determinados grupos o clases sociales, por más que, socialmente hablando, en un mundo marcado por las des igualdades económicas y s ociales tenga preponderancia una distribución asimétrica de las reservas de poder.

En la estela de ese giro teórico se ampliaron las perspectivas de investigación sobre las imbricaciones entre música popular y política. Más allá, por ejemplo, de las canciones de protesta o de la producción musical de carácter apologético de ciertos regímenes y/o gobiernos, que evidencian los vínculos entre música y los aparatos del Estado, es posible entrever otros nexos entre el par de elementos que constituyen el eje de este simposio. En otras palabras, sin dejar necesariamente la macropolítica, se abren caminos también para la incorporación de una agenda de investigaciones ligadas a una multiplicidad de expresiones de relaciones de poder, incluidas aquellas ligadas a la micropolítica (Guattari y Rolnik, 1986).

En este sentido, bajo el paraguas de la política se abrigan cuestiones que remiten al plano comportamental, a performances contrastantes, a los más distintos campos de disputas y consensos que se manifiestan inclusive mediante la adopción de lenguajes musicales variados, que abarcan desde los arreglos con que se visten las composiciones (Garcia y Tomás, 2013, y Paranhos, 2016) hasta aspectos visuales cada vez más presentes en las actuaciones artísticas. Desde esta óptica, se amplía considerablemente la escala de observación y de análisis de los artefactos musicales, en la medida en que, entre otras cosas, se tomó conciencia de que, examinados apenas en sí mismos, ellos pueden FORNECER pistas para la comprensión del contexto político-social en que se sitúan, funcionando como fuentes documentales y testimonios de su tiempo histórico. Sea como fuere, no se debe perder de vista que una canción, cualquiera que haya sido la intención que dio lugar a su producción, al circular socialmente adquiere muchas veces otros significados que evidencias la condición de sujetos –y no solamente de meros receptores pasivos– de los consumidores, quienes de una u otra forma actúan como seres políticos al punto de que, en el límite, pueden subvertir o que se suponía era su sentido. Todo eso, en fin, nos inserta en las tramas de las intrincadas relaciones entre música popular y política, un VEIO permanentemente expuesto a la exploración de los investigadores.

Referencias:
Carnoy, Martin. *Estado e teoria política*. 17a ed. Campinas: Papirus, 2013.
Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
Garcia, Tânia da Costa e TOMÁS, Lia (orgs.). *Música e política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, 2013.
Guattari, Felix e Rolnik, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
Paranhos, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2016.
Rèmond, René (org.). *Por uma história política*. 2a ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

MESA 1. PRÁCTICAS SONORAS ALTERNATIVAS
MODERA: ADALBERTO PARANHOS

1. Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos emberá-chamí (Colombia)
Juan Carlos Molano Zuluaga (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

El difícil pasado histórico y el actual presente político, con los recientes y finalizados diálogos de paz en La Habana, confluyen para que las sociedades indígenas emerjan más incisivamente en desafíos políticos para con sus identidades y territorios, demandando una participación más efectiva en agendas públicas con el Estado. En Colombia, los indígenas vienen desenvolviendo posiciones sobre la diferencia cultural, siendo protagonistas activos en foros de la política nacional e internacional, donde los distintos líderes indígenas vienen asumiendo papeles significativos. Sin embargo, estas demandas son insuficientes, debido a que en muchas ocasiones perturban las agendas políticas y el establecimiento conceptual de progresistas y conservadores. La aparición de esta cosmología indígena en los asuntos políticos del Estado-nación puede evidenciar una ruptura en la política moderna y una indigenidad emergente por parte de estas identidades. Es decir, a lo que me refiero no es a un nuevo modo de ser/estar indígena, sino a unas prácticas capaces de provocar o instigar en la política contemporánea.

En los Andes colombianos y entre los Emberá-Chamí, se vislumbra hace un poco más de una década,un inusitado activismo indígena, especialmente por los más jóvenes, a través, de ciertos procesos y tratamientos corporales dados por las prácticas sonoro-performáticas. El modo de ser/estar en el territorio indígena está determinado por un conflictivo escenario histórico-político donde las prácticas culturales, especialmente la danza y la música, se constituyen como un insumo importante para provocar ciertos devenires cuerpo(s) y territorio(s) y manifestar fuertes proclamas de lucha y resistencia. Las distintas dimensiones estéticas, dadas por sus corporalidades y las "intensas" vocalidades y sonoridades en sus prácticas sonoro-musicales determinan la constitución de la persona indígena Emberá-Chamí en términos sonoros.

Esta ponencia se enmarca dentro de unas interpretaciones etnomusicológicas dadas por mi trabajo de campo y en el cual el insumo u objetivo fue remitirme a una etnografía de los grupos de música de los jóvenes indígenas del resguardo de San Lorenzo. En este sentido, la discusión se delimitará por la realización en el territorio de un evento musical de rock-punk en el año 2013 y que fue el insumo para denotar, por un lado, algunas resistencias políticas y, por otro lado, ciertos devenires sónicos en el territorio. La intención es demostrar los significados socio-musicales y socio-políticos que estos jóvenes músicos atribuyen a sus prácticas sonoro-performáticas, privilegiando, en este caso, las tensiones generadas entre estos músicos actores sociales y los gobernantes del resguardo (Cabildo). En otras palabras, estos jóvenes construyen unas performances sónicas e identitarias en el territorio que "perturban" e "incomodan" a indígenas y no-indígenas precisamente por no obedecer órdenes instituidas territorialmente. Por tanto, aquí se evidencian preguntas como: ¿Qué se entiende y que sienten estos jóvenes con respecto a su identidad e indigenidad? ¿Qué es ser un joven músico indígena Emberá-Chamí hoy en el territorio?

En suma, aquí se evidencian los conflictos, resistencias y/o negociaciones en los procesos de configuración identitaria y socio-político-musical de estos actores sociales, demostrando mediante estas prácticas sonoro-musicales el modo de ser un indígena Emberá-Chamí y el pensamiento cosmopolítico de lo que es ser un joven músico indígena Emberá en el siglo XXI.

2. "Anónimos esquizoides": el absurdo como gesto político en la poiesis musical de la banda Fulano
Víctor Navarro Pinto (Universidad de Chile)

Durante distintos momentos del siglo XX occidental hubo instancias en las que la respuesta política contra lo establecido se valió de acciones irónicas y absurdas para subvertir la realidad hegemónica, como el dadaísmo de los años 20 y su critica a la institución del arte burgués (Pérez Díaz, 2009), y el situacionismo de los 50 y 60 y su denuncia de la condición "espectacular" del producto comercial, que escondía las relaciones de explotación de la sociedad capitalista (Biagi, 2013). Estas tendencias políticas influyeron en el desarrollo de diversas manifestaciones artísticas posteriores, en el marco de la contracultura de los 60 y 70 (Hall, 2014).

América Latina no ha estado ajena al uso del arte como forma de oposición política. El auge de la canción social en Chile, Argentina, Brasil y Cuba (por nombrar algunos ejemplos) durante los 60, 70 y 80 así lo acreditan. Aquí es donde resulta interesante preguntarse ¿existió un uso del absurdo en la música latinoamericana que funcionara como herramienta de lucha política, más allá de los metarrelatos y discursos militantes que cruzaban a estos movimientos, constituyéndose en una ampliación del arco música-política más tradicional? En el contexto de la ultima dictadura militar chilena, propongo el análisis de la canción "Tango", aparecida en el disco debut de la agrupación chilena Fulano en 1987, como un caso que da cuenta de una búsqueda mas experimental para formular un discurso de oposición a los valores del régimen y su concepción de normalidad, convirtiéndose este recurso en un gesto político de resistencia, en una época en que la represión obligaba a enmascarar los discursos en la escena pública (Jordán, 2009). El texto de "Tango" es un "cadáver exquisito", técnica surrealista basada en el espíritu dadaísta, que

genera un tipo de composición que integra el azar de la existencia en la poiesis, a la vez que impulsa la creación colectiva. El sentido de la letra es confuso y está formado por frases inconexas, aunque conserva una línea discursiva que se adentra en la descripción de un amenazante grupo de "Otros", que acosan a la cantante y parecen querer agredirla. Musicalmente parece una disonante marcha brutal performada por un grupo salvaje, que podría ser comparado con un desfile de nazis, frente a los cuales la banda contesta desde el absurdo y el azar, tal como en su tiempo hicieran los dadaístas para oponerse al auge del nacionalismo alemán de los años 20.

La audición actual de esta música nos ayuda a comprender desde el sonido la sensación emocional imperante durante la dictadura militar chilena, dando espacio a la percepción aural que marcaba la época, a la vez que su análisis posibilita la realización de conexiones entre las vanguardias históricas y la creación de una música chilena de carácter contracultural en la década de los 80, contribuyendo a la ampliación del entendimiento de las interacciones y relaciones entre música y política en nuestro continente.

Bibliografía

Biagi, Orivaldo Leme (2013). "Juventude e rebeldia nos anos 60 e 70 do século XX: a problemática do conceito de contracultura", en *Revista Técnico-Científica das Faculdades Atibaia*, año 11, v. 1, Sao Paulo.

Hall, Stuart (2014). *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra,* Madrid, Traficantes de Sueños.

Jordán, Laura (2009). "Música y clandestinidad en dictadura. La represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino", en *Revista Musical Chilena*, año LXIII, nº 212, Santiago.

Pérez Díaz, Pompeyo (2009). "Música y situacionismo. De John Cage al *punk rock"*, en *Revista de Musicología,* v. 32, nº 2, España.

3. Construcción de modelos alternativos de producción, circulación y fomento en Argentina: el rol de los colectivos de músicos

María Inés López (Universidad Nacional del Litoral)

El presente trabajo se enmarca en el Proyecto CAI+D 2016 "Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los ´60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes", del ISM-UNL. A partir de esa década, músicos provenientes de escenas vinculadas a la música popular en la Argentina comprendieron el valor de lo colectivo para cuestionar los modelos hegemónicos estético-musicales de producción, circulación y fomento a la actividad musical. Para modificar relaciones de poder que los perjudicaban, se propusieron distintos tipos de agrupamientos, revelando las tensiones entre centro-periferia, tradición- renovación, popular-académico, alternativo-masivo.

En trabajos anteriores se analizaron las particularidades de las asociaciones, comprendiendo su especificidad y características. Luego se realizó un trabajo comparativo entre diversos puntos de su funcionamiento para estudiar posibles líneas de continuidad entre ellas. Ha sido factible encontrar algunos postulados de estas experiencias que se actualizan en una participación activa de los músicos en la construcción de la Ley Nacional de la Música, que propone la creación del Inamu (Instituto Nacional de la Música), a partir de 2005. En la misma, se establece la participación directa de las organizaciones de músicos en los Consejos Regionales, quienes acuerdan criterios y deciden el otorgamiento de los subsidios. Supone un modelo de modificación de prácticas usuales para la distribución de recursos de fomento:

Es evidente la impronta nacionalista, desde la cual, según Mendívil (2016), se actúa con arbitrariedad, sentando patrones de autenticidad, oprimiendo la divergencia. Operan lógicas institucionales de valoración relacionadas a prácticas académicas o con criterios nunca delimitados claramente, como el de "calidad", que responden a patrones canónicos del gusto musical (el centralismo ejercido desde Buenos Aires en la toma de decisiones afecta a las diversas regiones del país).

Trabajar en la democratización de la distribución de los fomentos es fundamental para constituir una alternativa a las lógicas de "mecenazgo" o de realización de espectáculos masivos que otorgan visibilidad y rédito a quienes los producen. Esto plantea una modificación de las escenas musicales al resultar un impulso para un grupo de músicos excluidos sistemáticamente de estos espacios por sus particularidades y los géneros que abordan, por no perteneceren al ámbito académico, por el escaso acceso a herramientas tecnológicas, por la complejidad de presentación a las convocatorias vigentes o por no responder al canon de las músicas favorecidas históricamente.

Luego de haber estudiado los colectivos de músicos que precedieron a la implementación del Inamu, nos proponemos profundizar en la historización y comprensión de las particularidades ideológicas de su construcción ante la hipótesis de que resulta una ruptura con los modelos vigentes. En este caso es el Estado quien otorga herramientas para que los músicos implementen sus propias políticas culturales. A través de la observación de las contradicciones y tensiones producidas al interior de sus mecanismos de funcionamiento se podrán comprender las que están vigentes en las instituciones y en la sociedad. De esta manera, se hace evidente que tendrán más poder de decisión quienes encuentren la manera de organizarse y de colectivizar sus esfuerzos.

Bibliografía

Mendívil, Julio (2016). *En contra de la música*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

MESA 2: SONS DOS ANOS 1930, 1960 E 1970

MODERA: TÂNIA DA COSTA GARCIA

1. Fado, um "inimigo nacional" na terra do samba?

Adalberto Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia)

Nacionalismos de todas as colorações políticas pululavam mundo afora durante a década de 30 do século passado. Do lado de baixo do Equador não foi diferente. No Brasil, em particular, manifestações de matriz nacionalista se fizeram sentir nos mais distintos campos, inclusive na área artística. Por essa época, na trincheira dos compositores nacionalistas, empenhados na invenção do samba como ícone musical do Brasil, buscava-se ordenar o discurso de tal modo que se instituíam geografias sonoras bem delimitadas. Noel Rosa, ao lado de outro sambista de grande expressão, Assis Valente, ocupava um lugar de destaque no combate aos modismos dos estrangeirismos nas suas mais diferentes formas, incluído aí o campo musical.

Um parceiro de Noel, em especial o poeta e jornalista Orestes Barbosa, primava, então, pelo antilusitanismo. Às suas inflamadas declarações contra tudo o que envolvia a Portugal, somava-se o seu desprezo pelo fado, por ele achincalhado como algo vil, que, apesar ou por causa mesmo da sua ressonância no Brasil, conspirava contra o que existia de melhor, musicalmente falando, neste país. O fado, terceiro gênero musical "estrangeiro" mais gravado por aqui (sobrepujado apenas pelo fox-trot e pelo tango), ficou, pois, sob a alça de mira de determinados críticos.

Na contabilização que efetuei dos fados transpostos para os discos entre 1930 e 1939, eles alcançaram a cifra de 172 fonogramas (excluídas umas poucas reproduções das mesmas gravações), considerando-se a identificação dos gêneros musicais nas etiquetas dos 78 rpm. Aí predominava, com larga folga, a nomenclatura fado, se bem que, vez por outra, surgiam as denominações fado-canção (6) e fado-marcha (3). Na cabeça da lista dos fadistas figurava Manuel Monteiro, com 45 fonogramas, vindo a seguir Joaquim Pimentel, com 29. No terceiro posto (com 20) despontava José Lemos, enquanto cabia a Isalinda Seramota (com 15) o quarto lugar. Não era à toa, portanto, que o fado deu motivo a uma espécie de "tamancofobia".

Esta comunicação se propõe, a partir daí, a mapear a conjugação de manifestações antilusitanas e antifadistas no Brasil, elevado nesse período à condição de terra do samba. Ao mesmo tempo, busca inserir as lutas de representações travadas em nome do samba em redes de interlocução informais que desde o século XIX exprimiam sua hostilidade seja em relação a Portugal ou ao fado. Neste último caso, importa observar que ele enfrentou também sérias rejeições em terras portuguesas até impor-se como "fiel intérprete da alma lusitana". Aliás, literatos, jornalistas, músicos dos dois lados do Atlântico convergirão muitas vezes na emissão de juízos de valor depreciativos do fado, quer pela sua origem social, pelo ambientes "degradantes e imorais" em que ele se forjara, quer pelo seu tom lamuriento e repertório impregnado de desgraças sentimentais que traçariam um quadro da vida cotidiana que remetia a uma vida pouco digna de ser vivida. Por isso tudo, sua reverberação no Brasil, não poderia ser encarada com bons olhos. Antes pelo contrário, os defensores do samba deveriam se pôr em guarda contra o fado. Colocar esse "inimigo nacional" para correr era, na ótica de Orestes Barbosa, um dever patriótico.

2. Produção musical e atitude política em Belém/Brasil: sons e tons na tessitura de uma canção de "visão amazônica" na MPB (1960 e 1970)

Cleodir Moraes (Universidade Federal do Pará)

Revisito, nesta comunicação, o tema do engajamento no Brasil, à luz da produção musical em Belém do final dos anos 1960 à década de 1970. Pretendo, com isso, refletir sobre alguns referentes musicais e socioculturais inscritos na canção popular, com os quais muitos compositores expressaram-se criticamente frente aos debates estéticos centrados na MPB e às questões políticas relacionadas às ações desenvolvimentistas estatais na Amazônia brasileira. Daí emergiram procedimentos de produção cancional que, no conjunto, tinham entre suas pretensões artísticas promover a inserção de uma mirada "amazônica" na MPB.

Era manifesta, em muitos deles, a vontade de dizer a região, seu drama ecológico e humano, o modo de vida de sua gente, de tal forma que fugisse à regra do exótico, do lendário, do "selvagem" ou do homem intruso e em luta constante com a natureza – imagens que ainda povoavam o imaginário social brasileiro. Esse procedimento criativo esteve longe de se manifestar de forma homogênea na cena musical belenense. Houve, por certo, quem se voltasse para o tema com o propósito quase que exclusivo de apresentar as belas impressões suscitadas pela floresta e seus mistérios, numa clara atitude de exaltação à natureza amazônica. Seja como for, refiro-me, nesta exposição, àqueles compositores que se mostraram preocupados em dar maior visibilidade ao modo de vida dos habitantes locais – particularmente "caboclos", "ribeirinhos" – em sons e tons mais realistas e sair em sua defesa. Entre eles, figuram Ruy Barata, Paulo André Barata, João de Jesus Paes Loureiro e Galdino Penna.

Tomada, aqui, como uma prática indissociável do processo de produção e reprodução sociocultural, a canção popular não se limita à idiossincrasia de uma individualidade inspirada, tampouco resulta passivamente como reflexo de estruturas sociais preestabelecidas, determinadas, em última análise, por influxos econômicos e cartilhas político-partidárias. Ela mobiliza uma complexa rede de significados e de valores tais como sentidos e experimentados ativamente pelos sujeitos, numa "continuidade viva e inter-relacionada" de elementos afetivos e efetivos, na qual eles se valem da experiência e dos materiais diversos disponíveis em seu tempo para a feitura de sua arte.

O sentido do político da canção, então, se amplia. Sem ignorar a dimensão micropolítica ou a capilaridade da política, concebida como um campo em que se exprime uma multiplicidade infinita de relações de poder, este texto focaliza a canção engajada identificada a uma prática voltada conscientemente para determinados objetivos sociais. Falo do compromisso, da escolha de posição assumida pelo compositor popular no jogo dinâmico e imprevisível das interações do presente.

Em síntese, esta comunicação se nutre da preocupação em retomar, sob vários aspectos, o universo discursivo dos diferentes atores sociais cujas falas e práticas podem ser captadas nos debates da época examinada, nas canções então produzidas, nos jornais belenenses e em distintos meios de expressão. Por isso se ocupa da temática do engajamento, palavra impregnada, naqueles tempos, de uma carga semântica de peso político especial e, embora interpretada de diversas formas, seu denominador comum consistia na superação de limites estéticos e no enfrentamento do regime militar e sua política desenvolvimentista.

3. "Una canción protesta entre comillas": circulación mediática y recepción de la canción protesta colombiana en los años setenta
Joshua Katz-Rosene (Universidad de los Andes)

Inspirado por el Encuentro Internacional de Canción Protesta, celebrado en La Habana en 1967, el Centro Nacional de la Canción Protesta (CNCP) fue inaugurado en abril de 1968 en Bogotá, Colombia. Entre 1968 y 1971, los activistas vinculados con el CNCP organizaron frecuentes peñas y festivales de canción protesta, publicaron cancioneros y grabaron una antología de canción protesta. La movida artística en el CNCP estuvo estrechamente conectada con el Partido Comunista Colombiano (PCC) y su ala juvenil, la Juventud Comunista (Juco). Los músicos se presentaban en eventos organizados por el PCC, la Juco, y por sindicatos y activistas estudiantiles afines a estos grupos. En sus textos de canciones, los cantantes de protesta pretendían divulgar las ideologías expuestas por las ramas colombianas del marxismo.

A comienzos de los años setenta, algunos músicos cercanos al CNCP comenzaron a grabar con disqueras comerciales y a aparecer en programas de televisión. No es sorprendente que estos acontecimientos suscitaron fuertes críticas de algunos militantes políticos en el CNCP, quienes temían que las disqueras y los medios ignorarían las canciones "verdaderamente revolucionarias", promocionando solamente "una canción protesta entre comillas" (Gómez 1973). Basaron sus reproches a la canción protesta "comercializada" en lecturas superficiales de las letras de canciones divulgadas por los medios, las cuales no conformaban con el estilo panfletario que ellos valoraban.

En esta ponencia evalúo las posturas de los militantes de izquierda en los años setenta sobre el fenómeno comercial de la canción protesta, las cuales han sido reiteradas en publicaciones más recientes (Pérez 2007). Los resultados de mi análisis – basado en trabajos de archivo y entrevistas realizadas en Bogotá entre 2011 y 2015 – de las diversas trayectorias personales, artísticas y políticas de los cantantes de protesta que lograron éxitos comerciales, así como de los complejos procesos de recepción de su música, parcialmente contradicen la creencia de que entidades comerciales solo promoverían una versión diluida de canción protesta. Después de reseñar brevemente el desarrollo de la canción protesta en Colombia y su paso al ámbito comercial, demuestro la considerable coincidencia entre las canciones de protesta difundidas por los medios y esas que aparecieron en las antologías publicadas por activistas. Resalto también el hecho de que algunas disqueras pedían a sus artistas que grabaran canciones aún más contestarias de lo que hubiesen preferido. A pesar de estas realidades, es indudable que la difusión de canciones de protesta por circuitos mediáticos afectó sus identidades políticas. Ilustro algunas de las contradicciones que surgieron en la canción protesta comercial a través de la obra del cantautor Pablus Gallinazo. Este artista estuvo involucrado con el CNCP en sus comienzos, pero sus canciones tuvieron bastante difusión en los medios. A pesar del rechazo de algunos activistas por el contenido textual de algunas canciones de Gallinazo, yo sostengo que no eran principalmente las letras que alienaron a sus previos colegas en el CNCP. Más bien, propongo que fue el mero hecho de circulación por circuitos comerciales que violó una frontera esencial que habían erigido alrededor de sus concepciones de la canción protesta.

Bibliografía

Gómez, Alejandro (1973). "Con Alejandro Gómez", en *Boletín Música*, 42– Casa de las Américas.

Pérez, Umberto (2007). *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975: una manifestación social, cultural, nacional y juvenil,* Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá- Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte/Observatorio de Culturas.

MESA 3. MONTAGENS CÊNICAS E SONORAS
MODERA: TÂNIA DA COSTA GARCIA

1. Grupo de Teatro Galpão: engajamento, montagens e sons na cena brasileira
Kátia Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia)

Teatro social e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Durante as décadas de 1960 e 1970, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar instaurado em 1964. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, assimilaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, afirmaram caminhos artísticos originais, capazes de envolver o público. Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de uma dramaturgia que buscava derrubar os preconceitos em relação ao musical. Vale realçar que os textos musicais registraram instantes históricos, ao mesmo tempo em que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica e deixaram lições estéticas às quais se pode voltar hoje. As estratégias épicas, isto é, as narrativas (por exemplo, a maneira de a música se inserir no enredo) e os diálogos em verso estão entre essas lições.

Esta comunicação aborda o tema do engajamento, de maneira geral, levando em consideração a atuação do Grupo de Teatro Galpão (de Minas Gerais), sobretudo nos anos 1980 e 1990, e os sentidos dos espetáculos de rua que, sob diferentes aspectos, intervêm na esfera pública, apontando para a transgressão da ordem vigente na sociedade capitalista. Por isso, cabe aqui reiterar os múltiplos sentidos da noção de engajamento; seja ele qual for, é exatamente o que procura exprimir uma intervenção na esfera pública, trazendo consigo não só a perspectiva da superação da ordem e do modo de produção capitalista, mas também a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento político ou legítimo, como lembra Eric Hobsbawm, noutro contexto, pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro, no caso, o autoisolamento da academia, saltando, por assim dizer, os circuitos tradicionais. Nessa esteira, focalizo como a utilização do discurso musical afeta o espectador não apenas por meio dos parâmetros sonoros, como igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. A propósito, convém lembrar que a música sempre foi uma referência fundamental no trabalho do Galpão na medida em que uma das características que identificam a proposta artística do grupo é a execução de música ao vivo (vocal e instrumental) pelos próprios atores. Por essa via, ao combinar linguagens plurais (como a do circo) e tradições, o Galpão ressignifica e (re)apresenta o espaço público para atores e espectadores, o que certamente contribui para alimentar uma orientação poética popular que se reflete nas produções contemporâneas. Daí a pertinência da discussão sobre o contraponto entre as linguagens musicais e plásticas na composição da polifonia intrínseca ao espetáculo teatral.

2. El aporte de los exiliados políticos al hip hop chileno y su diferenciación en la escena
Nelson Leandro Rodríguez Vega (Universidad de Chile)

En 1984 retornan algunos exiliados políticos de la dictadura chilena (1973-1990), trayendo consigo experiencias culturales adquiridas en los lugares donde vivieron sus respectivos destierros (Rebolledo, 2012). En este proceso, algunos se integran a la escena hip hop, aportando con conocimiento nuevo y, especialmente, diferenciándose por realizar música con un estilo alejado de la tendencia por entonces predominante.

También a mediados de la década de 1980 se observan las primeras manifestaciones de hip hop en Chile. Según algunas fuentes, la televisión introduce esta "cultura"(Meneses, 2014), sin que hasta ese momento se tenga pleno conocimiento del origen y prácticas que posee el hip hop (Poch, 2011). En este contexto, los exiliados aportan con insumos como casetes y revistas que ayudan al desarrollo de la escena (Quitzow, 2005). Así también lo dan a entender las entrevistas realizadas en el marco de la presente investigación musicológica: tanto hip hoperos como residentes observaron esta situación como algunos de los propios exiliados. Estos, según se testimonia, adquieren notoriedad por plasmar en su música la experiencia de vida en el exilio y su perspectiva de la sociedad post-dictadura a la cual se reintegran.

El caso de Makiza resulta paradigmático. Centrándose en esta banda, esta ponencia mostrará cómo un grupo que estuvo integrado exclusivamente por exiliados logró diferenciarse por hacer un hip hop político y por poseer una estética musical especial, con mayor influencia del rap europeo, a diferencia del sonido norteamericano al que adherían otras bandas contemporáneas. Esto se observa al analizar la discografía de la banda (de 1998, 1999 y 2005), ya que las letras hacen alusión a temas contingentes, sus bases tienen una mayor diversidad armónica y tímbrica que las que por entonces se usaban, y porque alternaban los idiomas español y francés en el canto.

La participación de los exiliados políticos en el hip hop chileno ha sido mencionada por Quitzow, Poch y Meneses, pero no tratada en profundidad, ya que solo se ha consignado suaporte de información e insumos. Esta ponencia propone que la participación de los exiliados continuó al aportar con una estética y temáticas diferentes. Asimismo, se busca mostrar otra dimensión política del hip hop chileno, centrada en el exilio, el retorno y la transición democrática de post-dictadura, ya que los estudios existentes se han focalizado en las luchas sociales. Por otro lado, esta investigación pretende aportar conocimiento al exilio visto desde la perspectiva de la reinserción en las sociedades de origen y revelar cómo las experiencias culturales adquiridas afuera se aplican en los retornos. En este sentido, contribuye al conocimiento sobre la música de dictadura y de transición y a la relación entre los que estaban fuera y dentro del país, ya que, pese a las restricciones y persecusiones del cual fueron objeto tanto exiliados como residentes, existió una red de información mutua que fue facilitada en parte gracias al casete (Jordán 2012), algo que impactaría singularmente en la generación de escenas musicales, como aconteció con el hip hop.

Referencias bibliográficas

Facuse, Marisol, Tijoux, María Emilia y Urrutia, Miguel (2012). "El hip hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?", en *Polis*, 11 (33), Santiago, pp. 429-450.

Jordán, Laura (2012). "Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura", en *Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*,Córdoba, pp. 228-235.

Meneses, Lalo (2014). *Reyes de la jungla: historia visual de Panteras Negras*, Santiago, Ocho Libros.

Poch, Pedro (2011). *Del mensaje a la acción, construyendo el movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)*, Santiago, Quinto Elemento.

Quitzow, Rainer (2005). "Lejos de NYC: el hip hop en Chile", en *Bifurcaciones*, 2.

Rebolledo, Loreto (2012). "Exilios y retornos chilenos", en *Revista Anales* 7 (3), pp. 177-187.

3. Musicar local e ocupação do espaço público: o movimento "Praia da Estação" e o (re)nascimento do carnaval de rua de Belo Horizonte

Estêvão Amaro dos Reis (Universidade Estadual de Campinas)

Meio século depois de ficar conhecida por ter projetado para o mundo o movimento musical denominado de Clube da Esquina, Belo Horizonte assiste a um novo fenômeno musical. Músicos jovens, com educação formal e informal em música, que atuam profissionalmente, se reúnem e atuam de forma colaborativa para a viabilização de projetos de interesse coletivo. Entre os seus objetivos estão a busca pela autonomia em relação aos meios convencionais de produção artística, a divulgação do repertório autoral e a ocupação dos espaços públicos da cidade. Autodenominado de a "nova cena musical mineira", o movimento tem origem no projeto "Reciclo Geral" e no lançamento do disco *A outra cidade*, ambos de 2002. Os desdobramentos destes dois eventos alcançam a década de 2010, com o (re)nascimento dos blocos carnavalescos em Belo Horizonte através do movimento "Praia da Estação".

Nesse cenário, chama a atenção o fato de que, de maneira distinta ao observado em outras capitais brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo, o movimento de (re)nascimento do carnaval de rua de Belo Horizonte surge com um modo de resistência e de luta política, cujas práticas musicais estão voltadas para a discussão de políticas de urbanização e democratização dos espaços públicos da cidade. Entre os objetivos dos blocos carnavalescos ligados ao movimento, se destaca a construção de uma nova localidade que atenda de maneira mais ampla o interesse musical dessa nova geração de músicos e, por extensão, dos demais habitantes de Belo Horizonte.

Acompanhando o pensamento de Blacking, entendemos que o ser humano é capaz de organizar os sons e com isso produzir o que chamados de música. Autores como Blacking, Seeger, Menezes Bastos demonstram como o fazer musical tem potencial para criar contextos propícios para as ações coletivas. Compreendendo a localidade como um espaço físico real, dotado de materialidade, Finnegan (1989) cunha o conceito de trilhas musicais para análise de práticas musicais encontradas na cidade inglesa de Milton Keynes. Tais trilhas indicam trajetórias e caminhos que podem ser seguidos pelos detentores de uma prática musical comum. Elas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que estejam transitando por essas trilhas (idem). Small (1998) amplia esse horizonte e propõe o termo musicar (tradução de *musicking*) para se referir a qualquer forma de envolvimento com a música.

Massey, por sua vez, assinala que as localidades são contextos dinâmicos, com conexões que se renovam permanentemente na medida em que interagem com outras localidades, pessoas e práticas. Dessa maneira, reconhecendo as práticas musicais coletivas como ambientes interativos e espaços de socialização, este trabalho procura identificar os processos de negociação desencadeados pelos blocos carnavalescos ligados ao movimento "Praia da Estação" e as transformações, mediadas pela música, que incidem diretamente na localidade em que suas práticas estão inseridas, bem como o seu impacto nas discussões políticas acerca da ocupação dos espaços públicos da capital mineira. Para tanto, a análise terá como suporte teórico os conceitos de Finnegan (1989), Small (1998), Wenger, (1998) e Turino, (2008).

Referências bibliográficas

Finnegan, Ruth (1989). *The hidden musician: music-making in an English town*, Cambridge, Cambridge University Press.

Small, Christopher (1988). *Musicking: the meanings of performance and listening*, Middletown, Wesleyan University Press.

Turino, Thomas (2008). *Music as social life: the politics of participation,* Chicago, University of Chicago Press.

Wenger, Etienne (1998). *Communities of practice*: learning, meaning and identity, Cambridge-New York, Cambridge University Press.

MESA 4. A TOMADA DAS RUAS PELA MÚSICA E PELO PROTESTO POLÍTICO

MODERA: ADALBERTO PARANHOS

1. "El ritmo favorito para salir a la calle a combatir": transformación estética de la danza del *tinku*

Javiera Paz Benavente Leiva (Universidad de Chile)

La danza del *tinku* es una de las manifestaciones artísticas que forman parte del movimiento andino en la ciudad de Santiago, donde se le ve transformada y empapada de un discurso político que no ostenta en otros contextos donde se le cultiva. Esta danza vio su origen en los carnavales religiosos de Bolivia, como resultado de la folclorización de batallas rituales propias del mundo indígena andino. Su llegada a Chile fue, en primera instancia, a través de las fiestas religiosas del Norte Grande del país, trasladándose luego a la capital. Es en esta última donde se instala en sectores populares de la población, utilizándose como expresión de descontento y resistencia. Elementos corporales, sonoros y visuales de la danza son modificados por sus danzantes y músicos, reelaborando el universo simbólico del *tinku* y erigiéndole como una alternativa artística para corporizar diversas demandas sociales invisibilizadas por la cultura oficial.

La transformación de la danza del *tinku*, en Santiago, expresión de disidencia y confrontación con el orden institucional, se manifiesta desde la adopción de un discurso político de protesta que se ve concretado a partir de las reconstrucciones visuales y sonoras que la constituyen. Dichas reconstrucciones, por un lado la intervención de trajes y pasos de danza y, por otro, la adaptación al ritmo de *tinku* de músicas consonantes con este discurso, ven presencia en espacios propios de la resistencia cultural en Santiago, como marchas por reivindicaciones sociales y carnavales poblacionales. Esta transformación, como veremos, es propia del mencionado contexto, siendo una manifestación única que no tiene lugar en otros espacios de desarrollo de esta danza.

Este trabajo tiene como objetivo el análisis de la transformación estética característica de la danza en Santiago. Su intervención en el espacio público, entendido éste en los términos de Butler (2012), busca su reapropiación tanto desde su presencia corporal y dancística como de su actuar sonoro. Es en este contexto la danza del *tinku* una expresión disidente, ahora siguiendo a Cooper (1978), que visibiliza conocimientos, símbolos y mensajes no constitutivos del saber oficial.

Las adaptaciones musicales propias de la danza en esta ciudad vinculan significados externos, tanto emanados de la letra original de las canciones adaptadas así como de las biografías de sus autores, con aquellos que se presentan en el origen de la danza. Es así como el carácter combativo y guerrero del ritual que inspira la creación del *tinku* es vuelto a significar a partir de los mensajes sonoros que se traen a escena. Es la banda de bronces y percusión, propia de las danzas promesantes andinas, la que moviliza este discurso que apela a la memoria melódica colectiva, al prescindir de los textos de la música recreada, ampliando la comunidad que participa de la manifestación.

Esta transformación estética concretiza y visibiliza su discurso político, constituyéndose en un aspecto fundamental en la recepción y comprensión del mensaje que la danza del *tinku* busca escenificar en Santiaago. Son estos elementos sensibles los que erigen al *tinku* como aquello que busca representar en esta ciudad, mereciendo una revisión desde esta perspectiva.

Bibliografía

Butler, Judith (2012). "Cuerpos en alianza y la política de la calle", en *Revista Trasversales*, n. 26, p. 1-20.

Cooper, David G. (1978). *¿Quiénes son los disidentes*?, Valencia, Pre-Textos.

2. "Aesthetico-political actants" em movimentos de protesto: feminismo musical no Brasil atual

Kjetil Klette Bøhler (University of Oslo)

Esta comunicação explora a política de objetos musicais em movimentos de protesto. Especificamente, como os objetos musicais cantados e tocados durante as manifestações contra o governo de Michael Temer, no Brasil atual permitem a articulação da política feminista. Ao articular a noção de "actants", de Bruno Latour (2007), com a de "aesthetico-political", de Jacque Ranciere (2013), desenvolvo o conceito de "aesthetico-political actants" para teorizar como a materialidade da

música, entendida como objetos sonoros percebidos com impacto estético (por exemplo, melodias e ritmos específicos), pode dar voz às jovens mulheres que são excluídas no Brasil contemporâneo. Com base em entrevistas e dados de observação participante (notas de campo, vídeos, gravações de som e fotos) de sete manifestações políticas ocorridas no estado de São Paulo, de 2016 a 2017, examino como a performance musical durante os protestos de rua expressa a política feminista. Através da análise de transcrições de música, representações de sonogramas e gráficos de amplitude de gravações realizadas durante o movimento de protesto, descrevo como objetos musicais geram efeitos estéticos. Eu complemento a descrição apresentada com uma análise que explora o tipo de experiência estética que tais objetos musicais produzem e como eles criam espaços auditivos de emancipação política. Ao mesmo tempo, interpreto as letras políticas que são então cantadas e repetidas e discuto como essas declarações se tornam significativas no contexto discursivo de movimento de protesto. Teorizo, enfim, a relação entre objetos musicais percebidos e realizados e políticas através da noção de "aesthetico-political actants" que operam simultaneamente no plano estético e político, moldando valores e sentimentos entre ouvintes e artistas. Essa abordagem permite expandir as teorias existentes da agência de objetos materiais, com foco na relação entre temporalidade e interação entre vários sons e como estes produzem sentimentos estéticos (por exemplo, prazer) e comunidades políticas (por exemplo, cantando slogans feministas e e entoando a palavra de ordem "Fora Temer").

Resultados preliminares sugerem que a performance e a percepção dos "aesthetico-political actants" durante os protestos políticos emprestaram uma sensação de durabilidade a declarações políticas específicas, fundindo-as com modos de engajamento e prazeres estéticos. Para capturar as formas como as declarações políticas podem ser repetidas e infundidas com emoção, através de estruturas musicais, identificamos um modo particular de "musical-political durability" que se desenrola por meio da circulação da música em atos políticos. Isso é especialmente relevante quando se trata de movimentos políticos heterogêneos, como o movimento Fora Temer, no qual múltiplos pontos de vista políticos estão em disputa. Enquanto a música está claramente sendo moldada pelo movimento, o movimento também está sendo moldado pela música graças aos sons de seus protestos. A política feminista no Brasil nunca se beneficiaria da mesma maneira de um movimento tão heterogêneo como o Fora Temer se as pessoas não pudessem expressar convicções políticas em melodias e ritmos bem contagiantes, catalisadores de prazer, engajamento e compromisso emocional.

Bibliografia
Latour, Bruno (2007). *Reassembling the social*, Hampshire, Oxford University Press.
Rancière, Jacques (2013). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, London-New York, Blomsbury Academic.

3. A carnavalização da cidadania nos protestos de rua de São Paulo (2015-2016)

Tânia da Costa Garcia (Universidade Estadual Paulista)

Nos anos de 2015 e 2016, as manifestações que ocuparam as ruas contra o impeachment da presidente do Brasil, Dilma Roussef, reuniram diferentes grupos em torno de um objetivo comum: lutar contra um golpe articulado por grupos hegemônicos contra a ordem democrática. Ocupando o espaço público, os movimentos sociais não deixaram, em nenhum momento, de sustentar suas bandeiras, defendendo conquistas e lutas ameaçadas pelos setores golpistas, cujos discursos e ações, travestidos de legalidade, construíram uma imagem para a mídia de arautos da moralidade pública, justificando o impeachment. As recentes conquistas dos últimos 20 anos, apoiadas pelo Partido dos Trabalhadores, desde a expansão de vagas na universidade pública, políticas culturais incentivadoras de distintos campos das artes – sobretudo a cultura popular e artistas fora do grande mercado –, avanços dos direitos civis para minorias, como gays, negros e mulheres, direitos trabalhistas para segmentos até então excluídos da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), como as empregadas domésticas, além da ampla liberdade de expressão, foram interpretadas pelos mais conservadores como um ataque à rígida sociedade patriarcal.

Com fortes referências na estética carnavalesca,essas ações coletivas organizaram-se de modo semelhante aos blocos de rua nos dias de carnaval, com suas bandeiras/estandartes, seu acompanhamento musical, suas "fantasias", em torno de objetivos e projetos específicos e gerais. Lembro, a propósito, Bakhtin, para quem "as festividades, em todas suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíam sempre os aspectos marcantes da festa" (Bakhtin, 1987, p. 8).

Reatualizando uma forma histórica de resistência à ordem hegemônica e de afirmação de identidades negadas, no Brasil o carnaval aparece como suspensão da vida real, ou da ordem instituída – do regime vigente, das relações hierárquicas, regras e tabus – e o estabelecimento, mesmo que temporário, de uma "segunda vida do povo, o qual penetra temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância" (idem, p. 8).

Essa nova forma de fazer política vem sendo registrada por novos formatos de mediação, rompendo com o monopólio da imagem propagada pelas grandes redes de comunicação. A novidade trazida pelo chamado jornalismo independente é a transmissão ao vivo dos acontecimentos, via internet. Câmeras de vídeo e fotográficas de celulares, cientes de que não é mais possível fazer política sem imagens, capturam os acontecimentos, assumindo claramente um alinhamento político-ideológico. Marca também desse novo formato de mediação é a estrutura descentralizada da rede de jornalistas em que o engajamento político (sem remuneração, sem patrão) constitui sua base de articulação.

Mapear e analisar, a partir de sons e imagens capturados pelo jornalismo independente – especificamente a mídia *Jornalistas Livres* – performances e apropriações de ritmos e poéticas musicais pelos distintos movimentos sociais reunidos nessas manifestações públicas e relacioná-las às respectivas plataformas e ideologias políticas consiste no objetivo desta comunicação.

Referências bibliográficas
BAKHTIN,Mikhail (1987). *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitece Editora da Universidade de Brasília.

4. Cartografía de la movilidad: música sobre las calles de Concepción

Nicolás Francisco Masquiarán Díaz (Universidad de Concepción)

La ejecución musical en las calles como forma alternativa de producción, reproducción y circulación de repertorios constituye una modalidad de práctica musical que resignifica el espacio público o semi-público como lugar de socialización y construye identidad mediante la articulación de un ambiente sonoro característico. En palabras de Cruces (2007), posee un potencial transformador del espacio urbano. Sin embargo, su condición no-hegemónica (o anti-hegemónica) entra en conflicto con los mecanismos de regulación que imponen las sociedades modernas y que, en el contexto del Chile post-dictatorial, amenazan mimetizar el ejercicio de derechos y las acciones delictivas (Picún, 2013, y Pinochet, 2017). En la ciudad de Concepción, Chile, esta práctica se ha visto especialmente afectada por sostenidos intentos del municipio que, desde 2015, ha intentado regular y hasta suspender las actividades de los músicos callejeros, aduciendo una condición de "ruido molesto" cuya ausencia convertiría a la ciudad en un lugar "más atractivo y tranquilo para quienes circulen".

El presente trabajo indaga en las actividades musicales que se realizan en vivo en dos entornos específicos dentro de la ciudad de Concepción, Chile: las calles y galerías de la zona céntrica y la locomoción colectiva inter-urbana. A través de la aplicación de entrevistas semi-estructuradas a diversos actores de este medio, nos proponemos caracterizar este circuito discreto, suerte de escena que se disloca tanto de las prácticas oficiales como de aquellas que se reconocen a sí mismas como "underground", constituyendo una categoría diferente de los músicos populares y cultos (Picún, 2014). Nos preguntamos sobre los fundamentos de esta práctica desde el punto de vista de los actores. ¿Qué significa ser un músico ambulante y cómo se le da sentido a esta condición? Como parte de este ejercicio esperamos develar motivaciones, dinámicas de socialización, códigos éticos y su eventual relación con los repertorios divulgados. Asimismo, nos preguntamos sobre los modos en que estos músicos se relacionan con la autoridad frente a las condiciones y restricciones que se les imponen en la actualidad.

Proponemos que los músicos callejeros de Concepción forman un circuito que, al margen de las intenciones primarias de sus actores, acusa una situación de crisis frente a las crecientes restricciones del gobierno comunal, pero que en su heterogeneidad posee la capacidad de adaptarse de tal modo que logra mantenerse sobre el margen de lo permitido. En ese sentido, la noción de movilidad a la que recurrimos no refiere únicamente a la condición de música itinerante, sino además a las migraciones adaptativas que permiten la supervivencia de la actividad a pesar de las adversidades, deviniendo una acción micropolítica (Guattari y Rolnik, 2006) que, mediante la producción de subjetividad singularizante, aspira a posicionarse frente a los regímenes vigentes de oficialidad/inoficialidad y legalidad/ilegalidad operativos en el marco de las disposiciones legales y la cultura cívica. Pero, al mismo tiempo, se determina por las condiciones específicas que ofrece la ciudad en la que estas prácticas se desenvuelven.

Referencias bibliográficas
Cruces, Francisco y Díaz, Ángel (2007). *Símbolos en la ciudad: lecturas de AntropologíaUrbana,* Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo,* Madrid, Traficantes de Sueños.
Picún, Olga (2013). "¿Mendigo, vendedor ambulante, delincuente, o…músico?", en *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, v. 0, n. 18 (2), pp. 81-95. Disponible en http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274291.
_____ (2014). "Legitimación social de las prácticas de músicos callejeros: una mirada a la construcción de vínculos de reciprocidad", en *Memoria de las Jornadas de Extensión 2013, Musicología en el Uruguay: aportes a la construcción de su campo de estudio*, Montevideo, Perro Andaluz, pp. 111-120.
Pinochet, Carla (2017). "Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia", en *Revista Estudios Avanzados,* 26, pp. 1-18.

SIMPOSIO 8

¡QUE VIVAN LOS ESTUDIANTES! LAS PLAYLISTS DE LAS REBELIONES ESTUDIANTILES LATINOAMERICANAS

Coordinadores:
Liliana González Moreno (Centro de investigación y desarrollo de la música cubana)
Manuel Ceide (Conservatorio de Música de Puerto Rico)
liligmoreno74@gmail.com
manuelceide@yahoo.com

Que vivan los estudiantes, jardín de nuestra alegría; son aves que no se asustan de animal ni policía; y no le asustan las balas ni el ladrar de la jauría. /Caramba y zamba la cosa, ¡que viva la astronomía!/ Violeta Parra

Diversidad de cantautores, agrupaciones, movimientos, géneros, repertorios, eventos y escenas musicales son asociados e identificados con el espíritu y proclama de rebeldía de movimientos estudiantiles latinoamericanos que han tenido lugar a mediados del siglo XX y en el XXI. Sucesos que incluyen: la masacre de octubre de 1968 en Tlatelolco, la noche de los lápices (Argentina, 1976), los movimientos de huelga en los gremios estudiantiles de nuestros países o las prácticas musicales de estudiantados que, producidas en espacios de entretenimiento, evidencian un propósito de alcance político en su representación de liberación o deseo de transformaciones sociales.

Las bandas sonoras que acompañan los diversos movimientos estudiantiles en contra del poder (en sus diversas formas), o que colaboran en el despertar de conciencias políticas, informan sobre la manera en que estos configuran y significan algunas de sus prácticas. Del mismo modo, un amplio corpus musical es continuamente compendiado por realizadores, fans u otros agentes para na rrar los sucesos acontecidos, sin que necesariamente estos repertorios formen parte de la escena in situ de las luchas estudiantiles. Pasados los momentos críticos, se produce la memoria histórica que, a su vez, promueve relatos de vida con los repertorios que otrora representaron la etapa de rebeldía estudiantil (que no debe confundirse con rebeldía juvenil aunque puedan tener puntos en común).

Con lo cual, el espectro biográfico social de estas canciones (Mendívil, 2011) da lugar a un continuum de nuevas reapropiaciones en lo que podría ser considerado como la escena musical constituyente (De Vicente, 2013) de los movimientos de rebeldía estudiantil en América Latina, que traspasa fronteras locales y temporales, promoviendo infinitos debates acerca de aquellas músicas populares con las que se ha creado una relación políticamente comprometida en el continente. Posiblemente, un continente imaginado desde la perspectiva política-estudiantil.

Los modos en que diferentes músicas populares participan, colaboran y toman sentido en los reclamos de los ideales políticos de los estudiantes, en contextos situados, así como las motivaciones y las estrategias que han determinado estas relaciones, la convierten en un aliado fundamental, pero muchas veces invisible, en las historias contadas sobre estos movimientos. Esto, sin olvidar que la comunicación musical (Méndez, 2016) ha sido en sí misma una herramienta de rebeldía política estudiantil.

Este simposio busca incidir en el debate acerca del "mensaje político" de la música, que está teniendo lugar en la actual crítica al paradigma de lo político (Ladrero, 2016). Pretendemos indagar acerca de qué hace la música, más allá o frente a qué dice la música, al momento de su práctica en los contextos políticos estudiantiles de América Latina. Invitamos al envío de resúmenes que versen sobre el área temática propuesta y que aporten a algunos de los tópicos siguientes:

- La politización del personaje musical (compositor, intérprete, audiencia, etc.)
- La biografía de la experiencia política de sectores estudiantiles con sus canciones de lucha.
- Los movimientos de la canción contestataria y su relación con los sucesos estudiantiles.
- Marcos históricos, políticos y culturales en la configuración de las playlists de movimientos de rebeldía estudiantil.
- La intención política como agente de la comunicación musical.
- Sampleos, parodias y otras versiones en la reapropiación o enmascaramientos de repertorios musicales de luchas estudiantiles.
- Clandestinidad musical en los movimientos estudiantiles latinoamericanos.
- Canciones de resistencia.

Referencias:

De Vicente Hernando, César. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013.
Ladrero, Valentín. *Músicas contra el poder*. Madrid: Edición La Oveja Roja, 2016.
Marcuse, Herbert. *El carácter afirmativo de la cultura*. Cuadernos de plata, Buenos Aires, 2011.
McSherry, J. Patrice. *La nueva canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2017.
Méndez Rubio, Antonio. *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia: Tirant Humanidades, 2016.
Mendívil, Julio. (2013). "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El Oído Pensante*, 1(2).
Wolff, Janet. *La producción social del Arte*. Madrid: Istmo, 1997.

MESA 1. ESTÉTICAS DE LA RUPTURA EN AMÉRICA LATINA

MODERA: MANUEL CEIDE

1. La participación de los artistas de rock en tres momentos de ruptura en México (1956-1971).

Paulina Isabel Molina Díaz (Centro Nacional de Investigación, Documentación e información Musical "Carlos Chávez")

La manera en cómo se han transformado las sociedades a partir de la segunda mitad del siglo XX ha sido afectada por diversos factores, a la vez que se genera tensión entre la homogeneización de las culturas y la heterogeneización de las mismas. La música es participe de estas transformaciones y ha sido parte de la expansión o del relego de ciertas culturas. Según Arjun Appadurai (2001) y su teoría de la ruptura, estos cambios se deben a la movilidad social, y todo se adapta de acuerdo con distintos planos o paisajes(su propuesta se compone de los planos o paisajes étnicos, mediáticos, tecnológicos, financieros e ideológicos), mismos que desarrolla en su modelo de flujos culturales globales. De la propuesta de Appadurai me parece pertinente retomar su idea del plano mediático para estudiar la participación de los artistas del rock en tres momentos de transformación social y política en México, en los cuales los movimientos juveniles tuvieron un papel protagónico durante el periodo de 1956 – 1971:

1. La defensa del *Rock and roll* como parte del estilo de vida de la juventud en México (1956-1960).
2. El papel de la música rock durante el movimiento estudiantil de 1968.
3. Las manifestaciones artísticas del rock en la década de los setentas, misma que inicia con otra masacre estudiantil (1970), y continúa con el despojo del rock de los escenarios públicos a partir de 1971 hasta la década de los ochenta.

El objetivo es analizar el plano mediático y su contraste con la producción de algunos artistas del rock en México. A través de entrevistas hechas por diferentes medios de comunicación a los artistas del rock que estuvieron vigentes en las décadas de los años cincuenta a los setenta y mediante el contenido de algunos materiales discográficos, se buscarán mensajes con relación a temáticas sociales y políticas de tres momentos del rock en el país que den respuesta a las preguntas: ¿cuáles fueron las transformaciones sociales entre 1956 y 1971 en las que se involucra el rock en México?, y ¿cómo participaron o intervinieron los artistas del rock desde la creación e interpretación de su música en los movimientos sociales del periodo?

Bibliografía

Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. [1996 ed. En inglés]. Argentina: Trilce/FCE.

2. Os Festivais da Canção no Brasil na década de 60 do século XX: a atuação de jov ens universitários de esquerda e as canções como resistência à ditadura militar

Carolina Soares Abreu (Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul)

A canção popular enquanto objeto de estudos acadêmicos vem ganhando relevância em diferentes áreas do conhecimento, e diversas têm sido as formas pelas quais ela é abordada. Um levantamento de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil aponta: "sua hegemonia no Brasil, dentre todas as outras manifestações musicais, em muito se deve à sua atuação impactante nos diversos espaços culturais e entre os diferentes segmentos sociais ao longo do século XX. A canção tornou-se, de fato, o produto artístico de maior penetração em um país de maioria analfabeta." (NAVES ET AL., 2001, p. 2).

Em um primeiro momento, um fator histórico que contribuiu para a disseminação dessa forma de expressão artística foi o surgimento do rádio e sua consequente consolidação hegemônica como meio de comunicação na década de 30. Em termos políticos, outro momento em que a canção alcançou relevância notável na nossa história foi a partir da década de 60, especialmente após a instauração da ditadura militar, em 1964. Tornaram- se populares os festivais de música popular, eventos competitivos patrocinados pelas emissoras de televisão onde os compositores – muitos recém iniciando suas carreiras – concorriam apresentando canções inéditas. Naves (2010, p. 20-21) defende que nesse momento a música popular se tornou "[...] o veículo por excelência do debate intelectual, passou a criticar as questões referentes à cultura e à política do país, o que, consequentemente, fazia com que esses compositores articulassem arte e vida."

Esses festivais contavam com uma presença massiva de jovens estudantes universitários de esquerda, que viam nas manifestações artísticas daqueles uma oportunidade de expressar crítica e lutar contra a ditadura militar. No entanto, com o endurecimento da repressão, especialmente no final da década de 60, após a edição do AI-5, esses grupos de jovens de esquerda, a maioria vinculados ao movimento estudantil, como o CPC (Centro Popular de Cultura), passaram a apresentar uma postura ideológica excludente diante das manifestações artísticas que não expressavam oposição e resistência à ditadura.

Partindo desse panorama, retomo as participações nesses festivais de três compositores bastante representativos daquela cena para apontar como suas manifestações eram recebidas por esses grupos de estudantes com intensa atuação política. Em primeiro lugar, apresento as produções de Geraldo Vandré, cuja atuação esteve mais alinhada à ideologia da canção como protesto ao sistema opressor da época. Em seguida, atento para a atuação de Chico Buarque, reconhecido atualmente como um dos mais importantes compositores brasileiros, que apresentou uma intensa produção de canções críticas à ditadura, mas que também recebeu críticas, sobretudo nos primeiros anos de festivais e da ditadura militar, por apresentar também composições de caráter mais lírico. Por fim, retomo a produção de Caetano Veloso, que, ao lado de Gilberto Gil, foi um dos principais expoentes do Tropicalismo, e que, justamente por isso, foi muitas vezes acusado de alienado por aqueles que defendiam uma exclusividade temática nas canções da época, apesar de que o movimento Tropicalista apresentava uma postura bastante questionadora contra as diversas formas de opressão, inclusive, a ideológica.

Referências:

NAVES, Santuzza C. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuzza et al. Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. In: ANPOCS bib – *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 51, São Paulo, 1o. semestre de 2001.

3. Juventud y descolonización: Un acercamiento al Heavy Metal en América Latina

Nelson Varas-Díaz (Universidad Internacional de la Florida)

La historia de América Latina está profundamente arraigada en la experiencia del colonialismo. Sin embargo, la historia de la región no puede ser contada apropiadamente sin destacar las historias subyacentes de resistencia a su pasado y presente colonial. La resistencia toma muchas formas, desde el conflicto armado hasta el uso de las artes, y aborda una plétora de las numerosas consecuencias del colonialismo que incluyen el exterminio de poblaciones indígenas, el abuso de recursos naturales, dictaduras internas y control extranjero a través de políticas neoliberales. La música *Heavy Metal* en la región está profundamente arraigada en esta reflexión, aunque la investigación sobre el tema rara vez ha destacado esta contribución. En esta presentación, el Dr. Varas-Díaz discutirá cómo este género musical ha sido utilizado por la juventud en América Latina para reflejar y desafiar el legado colonial de la región. Utilizará ejemplos basados en su trabajo internacional (Puerto Rico, Cuba, República Dominicana, Chile, Argentina, México y Perú). Expondrá una definición de metal decolonial, explicará las contribuciones de América Latina a ese esfuerzo y discutirá algunas de las tensiones generadas por esta agenda

MESA 2. RELATOS DE RESISTENCIA POLÍTICA: AL ENCUENTRO DE PLAYLISTS DE MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES LATINOAMERICANOS

MODERA: PAULINA ISABEL MOLINA

1. Nueva Ola portoricensis. la revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del 60.

Javier Santiago (Invitado. Fundación Nacional para la Cultura Popular)

Nueva Ola Portoricensis ubica a una subestimada generación de artistas puertorriqueños en su justa perspectiva histórica. Una generación que, dentro de lo superficial que parecieron ser algunos de sus temas musicales, gestaban una revolución que marcó el pentagrama popular en décadas posteriores, que sintió efectos del embate de la invasión roncanrolera en el mundo; que aceptaron la influencia sajona, asimilaron su onda del rock y nacionalizaron el movimiento para convertirlo en alto propio. Algo que se ajustara a su realidad. Una generación ingenua. La misma que en cuestión de años abandonó el tono rosado de sus canciones para crecer a fuerza de golpes frente a la guerra de Viet Nam.

Es precisamente durante la década del 60 que ocurre la explosión en los medios de comunicación en Puerto Rico. Y dentro de esa revolución de la industria, los nuevaoleros fueron protagonistas importantes del juego. Un vistazo a la década nos obliga a la reflexión, no por la mera nostalgia, sino por los logros que esa juventud puertorriqueña alcanzó en una época en la que contó con el apoyo incondicional de sus antecesores.

Analizar lo que fue la generación nuevaolera, su huella en el arte popular, las estrategias del mercadeo que le acompañaron y cómo la mayoría de sus integrantes pasaron a desarrollar personalidad propia dentro del competitivo mundo de la canción.

2. Y la revuelta se hizo música: canciones de Roy Brown 1970-76. Los imaginarios de un movimiento estudiantil en Puerto Rico. Relatos utópicos y colectivos.

Manuel J. Ceide Vázquez (Conservatorio de Música de Puerto Rico)

La canciones de Roy Brown (1945-) han sido parte del imaginario colectivo del movimiento estudiantil en Puerto Rico durante las últimas cinco décadas. Podría decirse que su génesis misma como cantautor parte del mismo seno de este movimiento: la actividad en el Recinto de Rio Piedras de la Universidad de Puerto Rico a finales de la década de los sesenta. Un campus en estado de ebullición política, de efervescencia cultural, que habría de emanar pasión hacia el resto del país.

Los procesos dentro de los cuales toma forma la acción artística, tienen como consecuencia la elaboración de una propuesta original, tan autóctona como poliédrica la cual, si bien presenta nexos de unión con otras propuestas de canción política en su contexto latinoamericano contemporáneo, plantea también características distintivas, sintomáticas de la elaboración de un imaginario propio y no exento de una particular poética .

La línea de exposición se construye a partir de cuatro ejes:

- La relación de Roy Brown con el movimiento estudiantil puertorriqueño. Una reflexión acerca de en qué medida la acción simbiótica entre música y política conspira en la creación de una poética propia y distintiva.
- El estudio de una marcada tendencia hacia el uso de elementos músico teatrales presentes en sus canciones, los cuales tienden puentes hacia otras manifestaciones artísticas de la época, tanto en la escena local como en un plano internacional.
- La relación de Roy Brown con figuras de la vanguardia musical puertorriqueña, de manera muy especial con la de Rafael Aponte Ledée. Un imaginario político compartido, es punto de partida para el establecimiento de un espacio de colaboración mutua. Así, planteamientos asociados con estéticas experimentales presentes en la música de cámara, conspiran, merced a su contraste con textos portadores de una alta carga de compromiso político, hacia la creación de una escena situada de alto voltaje.
- La manera en que las tres áreas mencionadas buscan ser reproducidas en el contexto de los proyectos de expansión internacional llevados a cabo por Roy Brown, superando así la condición de sumisión colonial de Puerto Rico y su propia condición de perseguido , a partir de la presentación de una propuesta musical que abre caminos dentro del marco de las relaciones entre música y política en el Caribe.

A través de los hilos temáticos conductores de la ponencia podemos visualizar maneras en que lo utópico, a manera de dulce y doloroso parto, toma forma material a partir de la acción en colectivo.

En este sentido, el intercambio de recuerdos y de ideas con el amplio grupo de músicos independentistas, estudiantes o profesores, del Conservatorio de Música de Puerto Rico en aquellos años, y que fueron privilegiados protagonistas de varias de las grabaciones objeto de estudio, representa una posibilidad tangible de reconstrucción de la acción musical, permitiéndonos la entrada a los interiores de una escena cultural compleja y en desarrollo.

Por último, la ponencia no renuncia a su vocación de futuro, pues la riqueza de acontecimientos, de tendencias estéticas, sueños, deseos y visiones musicales, obligan a la transformación del material en propuesta a ser presentada en contraposición a una realidad presente.

SIMPOSIO 9

MÚSICA E IDENTIDADES REGIONALES: TRANSFORMACIONES, CONTRAPOSICIONES Y DESAFÍOS A LAS IDENTIDADES NACIONALES LATINOAMERICANAS

Coordinadores:
Ana Romaniuk (Universidad Nacional de Cuyo y Universidad Nacional de La Pampa), María Luisa de la Garza (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas)
Paulo Murillo Guerreiro Do Amaral (Universidade do Estado do Pará)
anaromaniuk@gmail.com
mluisa_delagarza@yahoo.es
guerreirodoamaral@gmail.com

La propuesta de este simposio está orientada a establecer relaciones, en el ámbito de lo musical, entre construcciones identitarias regionales (sub y supra nacionales) y su vinculación con la construcción de las ideas de nación en los diferentes países de Latinoamérica. Partimos del s upues to de que muchos Es tados han legitimado s u organización política y social utilizando estrategias tanto de homogeneización como de construcción y afirmación de identidades locales-regionales que, en el imaginario cultural, construyen la representación oficial de la nación. Dentro de este marco, en el que suponemos diversos grados de tensión entre representaciones hegemónicas y periféricas, proponemos pensar lo que Rita Segato, en la Introducción a La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad llama la "formación nacional de la diversidad" en cada uno de nuestros países y, específicamente, las formas de resistencia –tanto de viejo como de nuevo cuño– de las "alteridades históricas", es decir, de aquellos grupos sociales que se mantuvieron "otros" a pesar de las estrategias de unificación. De modo paralelo, autores como Thomas Turino (2000) y Jocelyne Guilbault (1993) discuten, respectivamente, contextos de globalización de la cultura en ámbitos nacional y político poscolonial, y la articulación translocal entre experiencias históricas, políticas, sociales, estéticas y económicas de la música después de recreaciones, transformaciones y apropiaciones globales y locales.

Invitamos a analizar los elementos musicales y extramusicales que operan como diferenciadores en la construcción, al interior de un país, de identidades no centrales o en la creación de músicas consideradas distintivas, las cuales, a su vez, pueden buscar participar también del espacio hegemónico central como una forma de certificar su legitimidad. Asimismo, invitamos a analizar los aspectos que los colectivos diaspóricos y la transnacionalidad modifican en los géneros históricamente construidos como representativos de cada nación.

Llamamos a abordar desde las prácticas y saberes musicales concretos hasta las construcciones que las musicologías han elaborado, en pos de construir marcos conceptuales y herramientas de análisis que nos ayuden a pensar las dinámicas entre hegemonía y subalternidad presentes en el seno de las interacciones entre lo local y lo global, por un lado afirmando la diferencia y, por otro, posicionando prácticas y saberes en patrones es téticos , s onoros , conceptuales y comportamentales híbridos, multirreferenciales y cosmopolitas.

¿Qué formas de comunidad se erigen frente a las identidades centrales? ¿Se trata de identidades regionales, étnicas, religiosas, lingüísticas, raciales o de otro tipo? ¿Qué estrategias de legitimación han puesto en marcha, y qué papel desempeña en ellas la música? ¿Qué instancias oficiales, civiles o empresariales se ocupan de preservar, recuperar, promover o recrear esas identidades que podríamos llamar "sediciosas", y a qué tipo de argumentos musicales y extramusicales apelan? ¿Cómo se conjuga actualmente la producción de determinados materiales musicales con la producción de símbolos y de deseos? ¿Qué reconfiguraciones ha habido en el imaginario de lo nacional? ¿Han influido en él los exilios políticos y económicos?

Estas son algunas de las cuestiones que proponemos para debatir en el simposio, donde esperamos continuar el diálogo comenzado en el XIII Congreso sobre el papel que ha jugado, y juega, lo musical en procesos de construcción de identidades sociales que se oponen o desplazan a las identidades nacionales estereotípicas.

Referencias:
Guilbault, Jocelyne; *Zouk: World music in the West Indies*. Londres: University of Chicago Press, 1993.
Segato, Rita; *La Nación y sus Otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Argentina: Prometeo Libros, 2007.
Turino, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2000.

MESA 1. TRADICIONES MUSICALES E IDENTIDADES
MODERA: PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL

1. "Cantar y tocar lo propio": Sobre los procesos de reafirmación y legitimación identitaria en un barrio indígena qom
Rosario Haddad (CSMMF, UBACyT, FFyL)

Los pueblos indígenas han atravesado a lo largo de la historia diferentes instancias que implicaron cambios y transformaciones en sus organizaciones socioculturales. A partir de relaciones de desigualdad, opresión y subalternidad, la colonización, la acción evangelizadora de diferentes iglesias, la incorporación indígena como mano de obra y trabajo asalariado y la migración hacia las ciudades, han generado amplios procesos de resistencia y reafirmación identitaria. Si consideramos a la música como una práctica que permite vincular sentidos de pertenencia étnica, cohesión social y construcción de un "nosotros", entonces también ésta forma parte de aquellos procesos de reafirmación / autoafirmación étnica. Procesos que conllevan estrategias de legitimación y tensiones ante lo socialmente construido sobre el indígena -imágenes y consumos mediados por la folklorización y el estereotipo-.

En el presente trabajo se analiza la vinculación entre las identificaciones étnicas y las prácticas musicales en las que participan niños, niñas, jóvenes y adultos de un barrio indígena qom de la provincia de Buenos Aires. Se estudian los procesos de reafirmación identitaria a partir de "*cantar y tocar lo propio*" en diferentes contextos musicales. De este modo, analizo la intención de visibilizar su pertenencia étnica a partir de un repertorio musical específico que remite a las "*músicas antiguas*" (categoría émica) y a partir de elementos considerados "propios o auténticos" de la cultura. Asimismo, destaco el carácter dinámico, situacional y contextual de las identificaciones étnicas en estrecha vinculación con las prácticas musicales.

2. A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco - lugar de entremeio para uma abordagem identitária e estética na música popular brasileira
Alice E. da Silva Alves (UFPE)

Com este trabalho pretende-se mostrar como a música da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco pode ser vista como uma projeção da identidade musical pernambucana e nordestina e enquanto um diálogo entre as categorias estético-musicais popular, folclórica e erudita. Desde sua criação, o transitar através deste diálogo, o lugar de entremeio, está presente na sua musicalidade, até na mistura de gêneros, influências e mesmo nas formações musicais de seus integrantes. A música da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco é o resultado de união disso tudo gerando a força sonora do grupo. Pela análise do repertório é possível constatar que houve sempre a intenção de unir tendências estéticas e vertentes culturais da identidade pernambucana.

A proposta surge com os processos de construção da minha dissertação intitulada *A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-87: música, identidade cultural e categorias estéticas.* O grupo é criado nos anos 1980 e existe até início dos anos 1990, no Conservatório Pernambucano de Música. Sua formação era composta por três bandolins, cavaquinho, três violas, violão de seis cordas, contrabaixo acústico e dois jogos de percussão. Ao trazer a sonoridade construída pela Dedilhadas ao debate acadêmico, a intenção é poder abordar questões que contribuam para refletir sobre as possibilidades da música enquanto mecanismo de formação identitária, pensando também através de suas categorias estético-musicais.

Para pensar música e identidade cultural, fazer uma reflexão de forma mais geral quanto ao desenvolvimento teórico-conceitual, a partir das construções sociais, de memória e de poder (Stokes, 1994) é importante. Sendo assim, pensar sobre identidade implica definir como ela vai ser entendida enquanto conceito. Hall (2000: 105) defende que é através da rearticulação da relação entre sujeito e práticas discursivas que a questão da identidade ou da identificação é consolidada.

Frith (1996), reforçando a percepção defendida por Hall, atenta ao fato de que a consolidação de uma identidade funciona como um processo para lidar com as experiências vividas, enquanto tipo ou forma de vivenciá-las. O autor afirma ainda ser a música um exemplo interessante para demonstrar os mecanismos que a identidade oferece por trazer de forma bastante marcada uma percepção de si e dos outros, do subjetivo enquanto processo do coletivo.

Depois do enfoque mais geral sobre a relação música e identidade cultural, trazer à reflexão o caso específico nordestino, considerando a construção das identidades regionais. Albuquerque Júnior (2012: 90-91) atenta que identidade regional passa por dois processos de universalização que se cruzam. O primeiro é a interferência da globalização nas questões econômicas capitalistas, nas dinâmicas sociais e culturais de interação entre os povos. O segundo é nacionalização quanto às relações de poder. Música também é performance e história, reflete o indivíduo e seu núcleo social, reflete significados éticos e estéticos. (Frith, 1996)

A Dedilhadas trazia o rural e o urbano em sua música, a viola nordestina, sua linguagem sertaneja aliada aos sotaques do choro, do frevo e do maracatu, e outros gêneros ligados à música do Nordeste. Música que se acredita nascer na interseção entre o erudito e o folclórico, entre a cultura letrada e a não letrada, entre os conservatórios e a tradição oral, a música mestiça de confluências. Era a música popular urbana instrumental produzida em diálogo com a identidade cultural pernambucana através de suas categorias estético-musicais.

Referências
Albuquerque Júnior, Durval Muniz de (2012). *A invenção do Nordeste e outras artes,* 5ª ed., São Paulo, Cortez.
Frith, Simon (1996). "Music and identity", in: Hall, Stuart; Du Gay, Paul (ed.). *Questions of cultural identity*, London, Sage, pp. 108-127.
Hall, Stuart (2000). "Quem precisa de identidade?", tradução de Tomaz Tadeu da Silva, em: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). Hall, Stuart; Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença. As perspectivas dos estudos culturais,* Petrópolis, Editora Vozes, pp. 103-133.

3. Aproximaciones al Cabildo Iyesá de Matanzas
Jessica Clemente Aldazábal (Músico y musicóloga independiente)
Giselle Garriga Luque (Pianista independiente)

El Cabildo Iyessa Moddu San Juan Bautista de Matanzas (Cuba) es una institución religiosa y socio-cultural que rinde culto a Oggún y Ochún, deidades del panteón africano. Sus orígenes se remontan hacia 1830, cuando un grupo de africanos y descendientes, bajo la égida de Ma Carmen García, se reunieron en el barrio de Simpson para reestructurar y sistematizar el imaginario traído de la tierra iyesá. El presente estudio dedica su atención al corpus músico-ritual que caracteriza en la actualidad la práctica festiva en un diálogo permanente entre pasado y presente; así como a la contextualización histórico social de la familia ritual que representa su núcleo tradicional imprescindible. Es un estudio comparativo del repertorio de cantos y toques iyesá, que toma como punto de partida las grabaciones del disco «Música iyesá», contenidas en el volumen 3 de la *Antología de la música afrocubana* (EGREM LD3447). Estas fueron compiladas María Teresa Linares y Argeliers León y se efectuaron en la primera sede de Cabildo. Al valor histórico de ese fonograma debido a sus productores y protagonistas, sumamos otros aspectos de valor como la calidad del registro auditivo; la presencia significativa de portadores de la tradición del cabildo durante el siglo XX; y el valor de la información que aportan los autores en sus notas. La segunda parte del corpus está integrada por la grabación audiovisual de la fiesta realizada el 24 de junio de 2013 y las entrevistas realizadas como parte del trabajo de campo de la investigación. La práctica musical en sí misma ha sido el vehículo que en todos los tiempos ha determinado el aprendizaje de las técnicas y los procedimientos de ejecución de los instrumentos de la música afrocubana. En los albores del siglo XXI, los comportamientos rituales y musicales del Cabildo Iyessa Moddu San Juan Bautista continúan siendo un universo por develar. Ello definido por las prácticas socioculturales con las que dialoga y por ende la permeabilidad de su tradición. Sin dudas esta institución religiosa centenaria, uno de los dos únicos existentes en Cuba y en América Latina, pervivirá entre los matanceros más allá de todos los tiempos. La familia García es ese núcleo constituido por lazos consanguíneos y religiosos que ha posibilitado la continuidad del Cabildo. La permanencia de la tradición entre los pobladores matanceros, representada en el imaginario religioso y musical principalmente, es el resultado del constante diálogo entre los cultivadores de esta práctica para así garantizar su permanencia activa. La figura de los jóvenes dentro de esta familia ha sido medular, puesto que su activo contacto con otros saberes religiosos ha hecho emerger un nuevo arsenal que hoy se traduce en un acervo religioso centenario que se reinventa constantemente como estrategia de supervivencia. Los conflictos surgidos durante todo este tiempo son una consecuencia necesaria de una constante lucha por seguir adelante, a pesar del fallecimiento de las figuras antañas y con ellas gran parte del saber originario. Para el presente estudio, el tópico Familia explica la llegada de la cultura iyesá a Matanzas y su devenir desde 1830 hasta el presente. Ello teniendo en cuenta que las divergencias entre los familiares se verifican en la música misma y en cuestiones logísticas de la institución. El mencionado tópico permitirá entender al Cabildo desde la interioridad del hogar de los García.

La exclusividad del Cabildo, lo hacen portar un imaginario religioso y cultural que requiere ser compartido para así garantizar su continuidad.

MESA 2. DINÁMICAS MUSICALES Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES
MODERA: JOSÉ JUAN OLVERA GUDIÑO

1. "Músico de mi barrio", una visión a la identidad musical santaclareña
Isabel Victoria Díaz de la Torre (Centro Provincial para la Enseñanza Artística de Villa Clara, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba)
Arnelice Álvarez Morera (Instituto Cubano de Radio y Televisión)

Las diferentes miradas sobre las prácticas y saberes musicales en Latinoamérica y el Caribe, la riqueza de la diversidad cultural en la región y la importancia de su preservación, constituyen factores decisivos en la época actual. Lo anterior se convierte además en incentivo en la búsqueda de alternativas para privilegiar la educación, formar hombres y mujeres informados, conocedores y portadores de cultura y valores humanistas desde la perspectiva de interacciones.

Ante el acercamiento a los estudios en el ámbito musical, y su relación con las identidades locales, en Cuba varios investigadores han tratado esta temática, desde las diversas instituciones culturales y al respecto centran sus resultados teóricos y prácticos en la construcción de identidades regionales.

Desde el centro de Cuba, el municipio Santa Clara se reconoce como una ciudad de largas tradiciones culturales que se originaron desde la época de la colonia. Localidad caracterizada por un amplio movimiento musical, es un escenario ideal para favorecer la espiritualidad del ser humano a través de los valores regionales de la música. Con la finalidad de legitimar lo característico en el ambiente sonoro de cada zona de esta ciudad, y teniendo en cuenta que es una de las manifestaciones más cercanas al hombre, se crea el proyecto, "Músico de mi barrio".

El presente trabajo versa sobre el espacio comunitario itinerante "Músico de mi barrio" el cual coloca su atención en la cultura regional musical de Santa Clara, refleja los paisajes sonoros de cada zona, abarcando compositores, instrumentistas, directores de formatos, vocalistas, repentistas, pedagogos, agrupaciones musicales e instructores que enriquecen el patrimonio cultural de nuestro territorio.

Con la intención de asegurar la transmisión de este legado a varias generaciones, este proyecto creado en el 2006, profundiza en la trayectoria de artistas, tras una minuciosa investigación mediante el análisis de documentos institucionales, partituras, discografías, imágenes de archivo, currículum, observación, entrevista al invitado, a colegas y familiares, además de bibliografía especializada lo que constata la dimensión impronta musical de estos representantes de la identidad regional, que se materializa en la cita de la barriada. Desde este matiz es visible como herramienta de análisis, la riqueza que proporciona el disfrute de la música y su diversidad genérica, cuando incluye sonidos, gestos, saberes de artistas que suman al legado patrimonial de la ciudad, identidad, historia, herencia y modernidad.

Este encuentro mensual, como estrategia de legitimación, evidencia que mediante la música, es posible preservar, recuperar, promover y recrear las identidades musicales de cada barrio con la combinación teoría y práctica, una actividad donde el público agradece la dinámica del espacio social, contribuye a enriquecer la espiritualidad humana desde la recreación, sana, culta y útil, como sello identificativo de la cultura cubana.

2. Venimos del desierto: Representaciones y manifestaciones de identidad regional a través del rock sonorense
Samantha Isabel Leyva Oviedo (Universidad de Sonora)

La historia del rock a través de las décadas no solo se ha traducido a la evolución musical y sonora del género, sino también a los movimientos y subculturas que se han creado alrededor de este. Al haberse forjado como una manifestación contestataria, el rock continúa encasillado como "minoritario" y considerado dentro de la cultura ilegítima producida por las masas, aunque esto se ha modificado en las últimas décadas con el auge de producción de rock en la industria musical global.

Sin embargo, en México, la centralización del desarrollo del género es evidente. El conocimiento del rock del norte se limita hasta la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Así, el imaginario de los mexicanos abraza esta creencia que la musicalidad del noroeste se caracteriza únicamente por la producción –y reproducción- sonora de banda sinaloense, música grupera, norteña –valga la redundancia- corridos y rancheras; concepción que ha marginado a demás manifestaciones y géneros musicales.

Por ello, varias bandas de rock sonorenses se han trasladado a la Ciudad de México en búsqueda de una mejor producción y distribución de su material musical, dejando en claro la poca o nula visibilidad de las expresiones de este género en territorio sonorense, que también han sido excluidas del mapa del rock nacional.

Habiendo llevado a cabo ya previas investigaciones sobre el género en Sonora, así como una exploración a su repertorio musical a partir de mediados de la década de los 2000, he encontrado una particularidad dentro de las letras de ciertos temas: la recurrencia al concepto del desierto.

Partiendo de ahí, me he planteado algunos supuestos a modo de hipótesis que enuncio a continuación.Esta constante remisión a la representación del desierto en las letras de algunas canciones de bandas de Sonora hacen notorio el desapego de la escena nacional para con el rock sonorense, pero también considero que expresan un fuerte sentido de pertenencia al estado. La identidad puede ser generada a través de la música como experiencia colectiva o individual. Hormigos (2008) señala que "la identidad cultural creada sobre el discurso sonoro carga de significado a la música, nos enseña que ésta es el vehículo ideal para transmitir los valores propios de la cultura".Por su parte, Entwistle (2012) presenta un supuesto de cómo la música se ve incluida en los procesos de construcción de identidad: la música como el reflejo de una colectividad; el discurso sonoro como expresión, como característica o accesorio artístico y cultural que define y representa a un grupo, una clase social, una etnia o hasta un país.

La referencia al ecosistema representativo del estado de Sonora juega un papel simbólico para los músicos, pues les otorga el sentimiento de *formar parte,* de identificación, que por consiguiente, refuerzan la identidad de lo sonorense, de lo norteño y de las producciones musicales que surgen en el estado que se ha caracterizado por ser tierra de rancheros.

Tomando como propuesta metodológica la técnica del análisis del discurso, busco interpretar el mensaje que manifiestan las canciones, tomando un aproximado de siete temas, donde analizaré cada una y su función del concepto de desierto, para saber si resulta un factor identitario. Para poder entender el contexto y significados propios del autor, el apoyo de la entrevista temática será fundamental, y finalmente, pretendo llevar a cabo una comparación entre las distintas aportaciones de las piezas musicales para llegar a una sólida conclusión.

Referencias
Entwistle, G., *et-al* (2012). "*Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales*", en *Punto Cero*, Año 17 – N° 25.. Universidad Católica Boliviana "San Pablo", Cochabamba, pp. 47-54. Consultado en http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v17n25/v17n25a07.pdf
Hormigos, J., (2009). "Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido", en *Revista Comunicar* (34). Extraído de https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=34&articulo=34-2010-11

3. O *Conjunto Farroupilha*: entre a identidade "gaúcha", a Bossa Nova e as músicas do mundo
Luciana Prass (Grupo de Estudios Musicais - GEM/UFRGS)

Essa proposta de comunicação traz dados construídos a partir do projeto de pesquisa "Tasso Bangel e o 'eterno aprender': a trajetória do maestro /arranjador/ compositor/ cantor/ instrumentista, do Conjunto Farroupilha (1948-1990) à Camerata Pampeana (2010 -)", iniciado em 2013, e enfoca o intenso processo de circulação do *Conjunto Farroupilha* (1948-1990), surgido a partir da ideia da soprano Inah Vital (Porto Alegre, RS, 1933-1990), solista da orquestra da Rádio Farroupilha, de Porto Alegre, que reuniu em torno de si, Tasso José Bangel (Taquara, RS, 1931-), Danilo Vidal de Castro (Porto Alegre, RS, 1927-), Estrela d'Alva Lopes de Castro (Livramento, RS, 1934-) e Alfeu de Azevedo – depois substituído por Sidney Morais (Sidney do Espírito Santo, Sorocaba, SP, 1925-) –, formando aquele que seria o primeiro conjunto vocal brasileiro a misturar vozes masculinas e femininas. Enfocarei, especialmente, a primeira fase do Conjunto Farroupilha: de sua constituição, em 1948, em Porto Alegre, como *cast* da Rádio Farroupilha, até 1960, quando já viviam em São Paulo, tinham gravado cinco LPs, conduziam um programa de TV e haviam percorrido o Brasil e o mundo nas asas da *Panair* e da *Varig.* A partir do escopo teórico da Etnomusicologia, área de conhecimento que vem, historicamente, trabalhando com temáticas relacionadas à música popular através de trabalhos etnográficos, trato da trajetória do Conjunto Farroupilha a partir das memórias suscitadas em entrevistas realizadas com o Maestro Tasso Bangel, arranjador e líder do grupo, regadas à escuta compartilhada de seus discos e ao encontro com materiais de seu acervo pessoal como fotografias, recortes de jornal, artigos de revistas, capas de discos, bilhetes e partituras, confiadas ao grupo de pesquisa em 2012. A trajetória do *Farroupilha* é mais um caso que corrobora a constatação de Bastos (2013) de que as músicas populares não são confinadas a seus espaços regionais e/ou nacionais, mas fenômenos em constante trânsito. Relativiza-se, assim, a ideia de uma musicalidade "gaúcha" - a qual é constantemente associada ao Conjunto Farroupilha -, pela percepção de um processo híbrido, de negociações nacionais e transnacionais que impactam em seus repertórios (Faulkner; Becker, 2011). A análise musical associada ao entendimento da trajetória do grupo que, além de estrear um sem número de canções de viés tradicionalista (Cortes; Lessa, 1987) realizou as primeiras gravações de "Samba de uma nota só" e de "Dindi" (Jobim, 1996) e lançou no Brasil uma série de canções internacionais, a partir de sua circulação em quase todos os estados do Brasil e também em países como Argentina, Uruguai, Porto Rico, Venezuela, Estados Unidos, Inglaterra, França, Alemanha, União Soviética e China, tem possibilitado desvelar informações importantes sobre a música e o cenário musical do Rio Grande do Sul e do Brasil no século XX, inclusive redimensionando a contribuição do Conjunto Farroupilha no processo de difusão mundial da música brasileira como um todo, e da Bossa Nova, em especial, quando a música brasileira atingiu um novo patamar de reconhecimento.

Referências
Bangel, Tasso (1987). *O estilo gaúcho na música brasileira***,** Porto Alegre, Editora Movimento.
Bastos, Rafael José de Menezes (2013). "Prefácio", in: Coelho, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*, Itajaí, Casa Aberta Editora, pp. 9-13.
Côrtes, João Carlos Paixão & Lessa, Luis Carlos (1987). Manual de danças gaúchas**,**São Paulo, Irmãos Vittale.
Faulkner, Robert; Becker, Howard (2011). *El jazz en acción. La dinâmica de los músicos sobre El escenario*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
Jobim, Helena (19996). *Antônio Carlos Jobim: um homem iluminado,*Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

4. É a alma dos nossos negócios: Indústria cultural e identidade nacional nos festivais da canção
José Fernando Saroba Monteiro (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

Entre as décadas de 1960 e 1970 a música popular brasileira se modernizou e se institucionalizou, primeiro como MMPB – correspondendo à Moderna Música Popular Brasileira – e, depois, como MPB, consagrando o acrônimo pelo qual é hoje mundialmente conhecida. Essa música brasileira se cristalizou dentro dos festivais da canção e foi estruturada a partir de cruzamentos e sincretismos diversos, que uniam tradição e modernidade, globalismos e regionalismos, linguagem televisiva e participação política, indústria fonográfica e performances ao vivo, etc., além de contribuir para a formação de uma identidade musical brasileira que, notadamente, se caracterizou pelo pluralismo e pela diversidade, o que lhe atribuiu foros modernos e tão aos gostos atuais pelo multiculturalismo e em consonância com a chamada *world music*. No entanto, pretendemos demonstrar que a indústria cultural teve papel preponderante na formação e estruturação desta musicalidade brasileira que se constituiu durante as décadas de 1960 e 1970 (e que ainda hoje são os alicerces da música produzida no Brasil), inclusive no que tange a incorporação de uma identidade nacional nesta mesma musicalidade. Renato Ortiz nos fala que: "A indústria cultural adquire, [...], a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia [*sic*] de 'nação integrada' passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo." (Ortiz, 2006: 165). Ou seja, a indústria cultural mantém ou procura manter o poder sobre o que é produzido em território nacional, visando atingir um mercado consumidor e isto pode incluir não somente um, mas diversos países e regiões, como nos esclarece Ana Maria Bahiana: "A notável expansão da indústria internacional do disco fez do Brasil – assim como de outros mercados, como a Europa, a Japão e Austrália – uma praça importante para o consumo de padrões musicais produzidos no exterior, principalmente nos Estados Unidos." (Bahiana, 1979-1980: 41). Em linhas gerais, a indústria cultural pode interferir na produção musical, para atender seus interesses, através das gravadoras, incidindo, como vimos, até mesmo na importação-exportação de padrões culturais, e também, no nosso caso específico, através das emissoras de TV, responsáveis pela produção e transmissão dos festivais de música popular. Neste último caso, procurava-se um tipo de canção que de fato agradasse e ajudasse na conquista de um público espectador e na vendagem de discos. Esse tipo de canção, empolgante, com apelo popular e potencial de comercialização foi chamada "música de festival". A procura desta fórmula atende a uma lógica de mercado, não importando quais os parâmetros adotados para ganhar este mercado. Para entendermos melhor, basta lembrar que as canções deste período, influenciadas pelos ideais esquerdistas, buscavam uma aproximação com a tradição e com a cultura popular, procurando o que havia de mais autêntico no que se refere à brasilidade, e estas mesmas canções, politizadas e constituintes de uma identidade musical brasileira, foram as que mais agradaram o público dos festivais e as que atingiram maiores índices de vendagem, sendo incentivadas pela indústria. Este quadro ocasiona um contraste no qual as canções portadoras de uma autêntica tradição popular, mas especialmente contestadoras da ordem vigente, formavam o *mainstream* da música brasileira. "Samba-Bossa Nova-MPB passaram a formar o *mainstream* musical brasileiro." (Napolitano, 2001: 15). Os festivais não se restringiram ao âmbito nacional, pelo contrário, auxiliaram na difusão da música brasileira além-fronteiras. Segundo Anaïs Fléchet,"[...] os festivais tiveram um papel de destaque no processo de globalização, favoreceram as transferências culturais entre diversas áreas culturais e definiram um lugar para a formação de uma cultura jovem, em ruptura com a ordem estabelecida [grifos meu] [...]" (Fléchet, 2011: 261). De fato, a internacionalização estava entre as metas desde o início dos festivais, como mostra inclusive a imprensa deste período, e isto foi alcançado através da venda de discos (tendo também músicas brasileiras regravadas por artistas estrangeiros) pela transmissão dos festivais a outros países (em especial o Festival Internacional da Canção (FIC), contando inclusive com uma fase internacional, na qual participavam artistas estrangeiros), e, principalmente, pela apresentação de artistas brasileiros no exterior, que depois de transformar a MPB em representante de 'brasilidade' e de uma identidade musical brasileira, a fizeram símbolo nacional e "cartão de visitas" brasileiro em outros países, processo iniciado durante os festivais da canção e que se tornou modelo seguido pelas gerações posteriores.

Referências bibliográficas
Bahiana, Ana M. (1979-1980). "Importação e assimilação: rock, soul, discotheque". In: Bahiana, Ana M.; Wisnik, José Miguel y Autran, Margarida. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa.
Fléchet, Anaïs (2011). "Por uma história transnacional dos festivais de música popular: Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970", in *Patrimônio e Memória*, vol. 7, nº 1, UNESP-FCLAs-CEDAP, pp. 257-271.
Napolitano, Marcos (2001). *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*, São Paulo, Ed. AnnaBlume/FAPESP.
Ortiz, Renato (2006). *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense.

MESA 3. REGIONALISMOS MUSICALES LATINOAMERICANOS
MODERA: PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL

1. Os Grupos de Choro dos anos 1990 no Rio de Janeiro: Representações sobre o Fazer Musical do Choro
Sheila Zagury (UNICAMP/UFRJ)

Essa proposta de comunicação traz um dos tópicos abordados na minha pesquisa de Doutorado sobre determinados grupos musicais do Rio de Janeiro que se dedicaram ao choro na década de 1990. Estes conjuntos trouxeram contribuições musicais para esse universo da música popular brasileira urbana, como mudanças musicas dentro da estrutura do fazer musical dito "tradicional", assim como inter-relações com outros gêneros musicais, tanto no que tange a área da criação (composição e arranjos) como o campo da performance.

O choro, enquanto gênero musical, deu início à sua trajetória a partir do fim do século XIX, tendo segmento até os dias atuais, atravessando então diversas fases, como já foi descrito por diversos pesquisadores, teóricos e músicos atuantes neste universo. Muitos destes consideram que alguns dos seus atores tiveram um papel fundamental para que determinados procedimentos musicais se consolidassem, construindo então o que se considera como representação[1] deste fazer musical e suas possíveis rupturas (Livingston-Isenhour & Garcia, 2005; Rezende, 2014; Zagury, 2014). Essas rupturas com as representações consolidadas do choro se evidenciam em torno dos anos 1970, e o trabalho dos grupos aqui investigados fariam parte, como uma continuidade dessa nova busca estética.

As reflexões que gostaríamos de levantar se remete justamente a respeito do possível embate das representações de tradição e suas rupturas. Buscamos diálogo com outras pesquisas que julgamos pertinentes. Gabriel Rezende em sua tese, aponta Jacob do Bandolim como um dos consolidadores do choro enquanto gênero, e também como um dos construtores da tradição musical que viria a cercar o choro posteriormente. Essa representação de tradição entraria em embate com a ruptura proposta no gênero musical choro, evidenciada nos anos 1970 e continuada pelos grupos aqui estudados. Corroborando tal debate, levantamos alguns textos que abordam as representações no choro e em seus entornos. Claudia Goes (2007) apoia-se em Chartier (1990), identifica e seleciona alguns dos parâmetros que ela irá considerar para o estabelecimento das representações que guiarão a legitimação e re-consagração do samba e do choro na década de 1990, como "a referência a elementos da tradição**,** que reforça a idéia de autenticidade dos grupos (...) as instituições que preservam a continuidade e/ou resgate da identidade social – os 'lugares de memória'"(Goes, 2007: 36-37), sendo corroborada por Felipe Trotta e Micael Herschmann (2007).

Na elaboração de nossa pesquisa, surgiu a questão se os grupos estudados poderiam ser denominados como grupos de choro, pois seu fazer musical fugiria às ditas representações "tradicionais" para um conjunto de choro. Os trabalhos citados acima, em conjunto com depoimentos de diversos atores deste cenário e as considerações levantadas a respeito do termo "choro" (Zagury, 2014), colaboraram com a discussão a esse respeito, portanto trazendo a consideração final ao ponto inicial da trajetória do choro: onde seu fazer musical se remetia ao amolecer das polcas, também amolecendo outros mundos e olhares.

Referências

Chartier, Roger (1990). *A História Cultural, entre Práticas e Representações*, Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil.

Goes, Claudia (2007). *Comunicação e Música;A (re) invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa.* Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro.

Herschmann, Micael & Trotta, Felipe: *Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional*. Em: Midia e Memória: A Produção de Sentidos nos Meios de Comunicação. Organizadoras: Ana Paula Goulart Ribeiro e Lucia Flávia. Rio de Janeiro, Ed. Mauad Ltda, 2007.

Livingston-Isenhour, Tâmara Elena & Garcia, Thomas G. Caracas (2005). *Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music*, Indiana, Indiana University Press.

Rezende, Gabriel de Souza Sampaio (2014). *O Problema da Tradição na Trajetória de Jacob do Bandolim: Comentários à História Oficial do Choro*. Tese de Doutorado apresentada à UNICAMP, Campinas.

Zagury, Sheila: *Os Grupos de Choro dos anos 90 no Rio de Janeiro; suas Re-leituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais.*Tese de Doutorado apresentada à UNICAMP, Campinas.

2. Apuntes para el estudio de la *norteñización* musical de México

José Juan Olvera Gudiño (CIESAS-Noreste)

Esta ponencia quiere discutir desde diferentes ámbitos el concepto de norteñización musical de México, como uno de los principales fenómenos de la cultura contemporánea en nuestro país y como generador de identidades regionales, asumidas y/o confrontadas.

Surgido del concepto de norteñización que Alarcón (1998) desarrolló para mostrar los cambios socioeconómicos en Chavinda, Michocacán, yo lo defino **norteñización musical** como el seguimiento de modelos desarrollados en los diferentes nortes de México para la generación de música, baile, indumentaria temática y performance (Olvera, 2014). Y aunque, las bases materiales, sociales e ideológicas de este concepto, así como sus alcances las implicaciones socioculturales que esto conlleva se han insinuado y mencionado (Alarcón, 1998; Escalante y Quiroz, 2006; Olvera, 1991 y 2014), no se han analizado con profundidad. En particular, esta comunicación quiere discutir:

1) ¿Qué impacto tiene la norteñización musical en la construcción de identidades centrales?
2) ¿Se pueden identificar diferentes variantes de norteñización?
3) ¿Cuáles son las articulaciones que este proceso tiene con otros procesos regionales, transfronterizos y transnacionales?

En el noreste, por ejemplo, radiodifusoras, medios impresos, estudios de grabación, empresas disqueras, representaciones artísticas, intérpretes y compositores, patrocinadores y foros. Todos han estado ligados, desde mediados del siglo pasado, a los circuitos de intercambio en un sistema regional, articulado en distintos niveles, y en cuyo centro se hallan las ciudades de Monterrey y Houston, como nodos centrales de poder e información. Sobre esa base se han desarrollado géneros y estilos diversos de la música popular, que pasaron del ámbito regional al nacional, con artistas como Selena, Rigo Tovar, Bronco, Límite, exponentes de la llamada música grupera, norteña de acordeón y bajo sexto, por mencionar sólo algunos. El rap no es la excepción y los grupos musicales como Control Machete y Cartel de santa, son ejemplos de ello.

Estos procesos generan imaginarios compartidos sobre lo que es el Norte y lo que eso significa para los norteños, como para quienes no lo son. Su análisis ayuda a responder a preguntas tales como: ¿Por qué el rap regiomontano, así como las otras expresiones arriba mencionadas son un referente nacional? ¿Por qué en el Norte mexicano no se escuchan las músicas del Sur, o se escuchan de manera marginal?

Bibliografía

Alarcón, Rafael (1998). "El proceso de norteñización: impacto de la migración internacional en Chavinda, Michoacán", en Thomas Calvo y Gustavo López (coords.), *Movimientos de población en el Occidente de México*, México, CEMCA, El Colegio de Michoacán.

Escalante, G. y Quiroz, R., (2006). "Comunicación masiva-culturas tradicionales: un estudio obre persistencia y transformación en las fiestas del pueblo de Conkal", Yucatán. *Anuario de Investigación*, CONEICC, XII.

Olvera, José Juan (2014). "La radio en la construcción social de la música norteña mexicana", en Luis Montoya (coord.), *Arriba el Norte. Música de acordeón y bajo sexto*, México, CONACULTA.

Olvera, José Juan (1991). *Influencia de tres radioemisoras regiomontanas en los gustos musicales de la población de Cadereyta*, Querétaro. Manuscrito no publicado.

3. A Cena Musical Neotribal Belenense

Frank Sagica y Sonia Chada (PPGARTES/UFPA)

O presente artigo - fruto de minha pesquisa de mestrado em andamento - propõe apresentar reflexões sobre o conceito de "cena musical" enquanto instrumento de análise e estudo, para então discorrer sobre todas as dinâmicas, fruições e experiências socioculturais que circunscrevem as práticas musicais de uma cena musical noturna em Belém/PA, sob a ótica dos seus principais atores: artista, público e local.

Ao pensar nas principais programações noturnas de música em Belém, costuma-se intuicionar um amplo plantel de diferentes festas, cada uma, tematizada de acordo com um determinado gênero estabelecido, em que inúmeras significações são fundadas na vivência coletiva, nos valores e interesses em comum dos sujeitos participantes, de suas representações, estilo, identidades e afins.

Este artigo incide seu foco sobre três artistas que foram escolhidos para o recorte etnográfico: Roosevelt Bala (Zona Rural), Markinho Duran e Bruno Rodrigues (Reggaetown); sendo o rock, o pop e o reggae seus respectivos gêneros musicais. Os referidos artistas possuem uma grande representatividade no segmento em que se propõem a atuar e são modelos referenciais em seus estilos concernentes.

Intensificado ao decorrer das décadas, diversos autores trouxeram à luz noções dos processos de territorialização cultural do espaço urbano para os estudos acadêmico (Bauman, 2000; Haesbaert, 2004; Maffesoli, 1998; Straw, 1991). A proposta que lanço é estabelecer uma nova definição da noção de cena - com o intuito de uma maior compreensão das instâncias que legitimam a carreira de um artista paraense dentro de um determinado fragmento mercadológico – a tipologia *cena neotribal* será empregada como sistema próprio de análise, matriz de orientação, inclusive, para decifrar meu lugar epistemológico frente ao fenômeno estudado.

O objetivo geral da pesquisa é investigar a articulação do fazer artístico musical com as dinâmicas de mercado noturno na capital paraense, sob uma perspectiva etnomusicológica, buscando compreender como se dá o cruzamento de uma prática teorizada sob o viés mercadológico com a produção no campo musical, dos seus nichos formados nos espaços urbanos que abarcam múltiplos locais de interação e experiência coletiva e dos pontos de confluência entre os processos de produção, circulação e consumo de música.

Referências

Bauman, Zygmunt (2000). *Modernidade Liquida,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

[1] O conceito de representação vem através do trabalho de Roger Chartier, que nos diz: "as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Dai, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza." (Chartier, 1990: 17)

Haesbaert, Rogério (2004). *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multi- territorialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
Maffesoli, Michel (1998). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, 2a ed., Rio de Janeiro, Forense.
Straw, Will (2004). **"**Cultural Scenes**",** in: *Loisir et société / Society and Leisure* n. 2, vol. 27, pp. 411-422.

4. La canción criolla puertorriqueña como eslabón entre la danza canción y el bolero puertorriqueño
Noel Allende Goitía (Universidad interamericana, Puerto Rico)

Esta ponencia es parte de un trabajo de investigación en progreso sobre la «canción criolla» como un género musical vernáculo poco estudiado en los Estudios Musicales Puertorriqueños. En los estudiossobre música y construcción de un discurso de identidad nacional en Puerto Ricodurante la década del 1930, me percato de que, dicha década, "cuaja" una ideología muybien articulada sobre qué es y No es autóctono. Dicha ideología no incluye a la *Criolla puertorriqueña*" como parte del canon de la música vernácula. Una combinación de juicios de valor, ideas sobre estética musical y prejuicios de raza y clase matizaron formas de relaciones humanas que, en el nuevo siglo XX, sientan las bases para una nueva visión de lo que era ser y actuar *puertorriqueño*.

Sin embargo, cuando se estudia la producción musical que se daba en medio de la acción y los cambios socioeconómicos de la época, surgen nuevas preguntas que cuestionan los nuevos constructos sociales. Por ejemplo, antes de componer sus más icónicas composiciones, Rafael Hernández Marín era un compositor de *criollas*. La consulta de grabaciones de época ha producido una cantidad de evidencia documental que apunta a una riqueza en la producción de criollas; también, a una popularidad de esta entre los puertorriqueños.

Por lo tanto, se ensaya la idea de que la criolla puertorriqueña es parte de un *continuum* musical entre géneros musicales cantados que se convierten en marcas de identidad puertorriqueña: la danza y el bolero. Como evidencia circunstancial se presenta la danza *Alondras en el bosque* y cómo las técnicas de composición que aparecen en la misma se pueden encontrar en géneros musicales del cambio de los siglos XIX y XX, y que alcanzan un grado sofisticado de expresividad en criollas y boleros como, por ejemplo, las criollas *Madre mía* de Pedro Marcano, y *Mi patria tiembla* (1928) de Rafael Hernández Marín.

MESA 4. LO GLOBAL Y LO LOCAL EN EL TIEMPO-ESPACIO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES POPULARES EN AMÉRICA LATINA.
MODERA: JORGE L. C. CARDOSO FILHO

1. Valhalla Rock Bar - Mossoró: as articulações entre cenas, comunidades imaginárias e gêneros musicais a partir das identidades locais
Tobias Queiroz (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)

Busca-se neste texto articular "cenas musicais e culturais" (STRAW, 2006), "comunidades metálica imaginárias" (WEINSTEIN, 2016) e gêneros musicais a partir das "mediações e materialidades identitárias" (BORN, 2011). Para isto, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas e observações *in loco* no Valhalla Rock Bar, lugar de consumo de música *heavy metal* de Mossoró/RN. De certa forma, a realidade local de Mossoró/RN contrasta com a análise das cenas de metal extremo feita por Kahn-Harris (2007), por exemplo. Para ele e conforme já visualizamos em outras cidades há claramente uma notória ausência de certos grupos na cena de Metal Extremo, bem como, mulheres, homossexuais e minorias étnicas. Estas singularidades nos chamam atenção, tanto do ponto de vista político – um bar de metal com frequentando por membros da comunidade LGBT, mulheres e negros, por exemplo -, quanto do ponto de vista das cenas musicais em si, pois elas nos fazem repensar as investigações em outros eixos geográficos ao buscar visualizar pequenas cidades e; incluir outras movimentações sociais e de entretenimento da cidade dentro fenômeno de consumo de música territorializado das cenas. Em outras palavras, podemos afirmar que na falta de possibilidades de autonomia mercadológica e cultural de algumas cidades – dentro de um segmento específico – estes espaços, transformados em lugares, ampliam a ideia do que pode vir a ser considerado enquanto "alternativo" às práticas hegemônicas do mercado cultural local. Parece-nos que no estudo de caso aqui apresentado ser "alternativo" permite que estas cenas existam exatamente por conta desta capacidade de articulação, caso contrário, sua participação seria mínima. Por fim, buscamos também ampliar o mapa de pesquisas ao observar o consumo de música mecânica – dissociado do consumo de música ao vivo. Esta visão é uma consequência, em outra direção, de boa parte das investigações das cenas musicais que giram em torno das metrópoles inspiradoras do que possam vir a ser cosmopolita.

Referências
Born, Georgina (2011). "Music and Materialization of Identities", in *Journal of Material Culture*, Sage, vol.16, n.4, pp.376-388.
Kahn-Harris (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Oxford-New York, (versão e-book).
Straw, Will (2006). "Scenes and sensibilities", in *Revista E-Compós*, v.6, Brasília/DF, Compós.
Weinstein, Deena (20016). "Communities of Metal", in: Scott, Nial; Varas-Díaz, Nelson. *Heavy Metal Music and The Communal Experience,* Laham, Maryland, Lexington Books.

2. O local e o global de um saber-fazer musical na Amazônia: considerações sobre o tecnobrega na cidade de Belém do Pará
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Universidade do Estado do Pará)

Esta comunicação de pesquisa desdobra-se de estudo etnográfico que realizei no âmbito do doutoramento em Música. Possui como objeto o tecnobrega, expressão musical de recente visibilidade local, regional e nacional, que despontou das periferias da cidade de Belém, Capital do Estado do Pará, norte do Brasil, Amazônia oriental. Consiste em espécie de *techno*-versão contemporânea (anos 2000) da música brega estabelecida em diversas partes do Brasil como de "mau gosto" estético e vinculada ao modo de vida de classes populares. Em termos da música propriamente dita, o tecnobrega é produzido, basicamente, por meio da manipulação computacional, em estúdios amadores, de timbres, melodias e ritmos de danças locais e translocais atrelados a matrizes percussivas eletrônicas. Busca-se compreender o tecnobrega como música ao mesmo tempo enraizada e desenraizada de cânones da produção musical, levando-se em conta concepções de performance, composição, influências estético-musicais, autoria, tecnologias e mídias de difusão inseridas em uma reflexão sobre esta "nova" tradição como de caráter cosmopolita. A música cosmopolita, que se vincula ao ser-agir cosmopolita refletido em concepções culturais-musicais, em comportamentos e no próprio discurso sonoro, é depreendida, neste trabalho, em termos de espaços e tempos intercruzados. Por um lado, o cosmopolitismo impresso no saber-fazer do tecnobrega abrange contatos interculturais entre espaços locais e globais via mediações tecnológicas, em especial. Por outro, encontra-se conectado a diferentes tempos, locais e globais, também mediados pela tecnologia, que impactam a produção desta música. Em suma, o empenho aqui se dá no sentido de abordar a relação local-global no tecnobrega à luz de uma teoria sobre cosmopolitismo que transcenda a ideia primeira de que o cosmopolita é aquele que simplesmente se desloca de seu território (o local) para conhecer outros mundos (o global). O contributo desta pesquisa é, justamente, o de também considerar uma dimensão temporal para o cosmopolitismo na perspectiva das interações, no tecnobrega, entre o local e o global.

3. Aproximación escalar como forma de hacer historia cultural comparativa del rock situado en espacios de América Latina
Álex Zapata Romero (Universidad de Santiago de Chile)

Explicaré el sustento teórico-metodológico de la investigación *Canción del Sur: Génesis roquera en la periferia sudamericana 1954-1983*, que consistió en una investigación comparativa del fenómeno dinámico y trasnacional del rock, situado en espacios de los países Argentina y Chile en el lapso de tiempo enunciado. El ejercicio comparativo hizo uso de modo heterodoxo de las tres escalas geográficas propuestas por Peter Taylor (2002) las cuales son: mundo, nación, y localidad. En este trabajo esas correspondieron con tres modos por los cuales la música rock se ancló en los escenarios propuestos: (1) La escala mundo, encarnada en el rock "internacional hegemónico" proveniente de los países centrales, o sea de las industrias angloamericanas en sus vínculos con los dos estados-nacionales aludidos (2) La unidad nación, se refiere a lo acontecido en las zonas metropolitas que personifican los estados nacionales respectivos: Buenos Aires/Santiago, su rock tipo sería el "rock nacional" (3) La escala o unidad local, comprende lo ocurrido con esta forma musical en barrios de la comuna de San Miguel de la ciudad de Santiago, y, por el frente argentino, de la ciudad de Santa Fe, los que encarnarían un rock barrial y provinciano respectivamente. Cada uno de estos casos concretos, fue tratado de forma autónoma-relacional, partiendo del supuesto que representan ejemplos concretos de lo categorizado teóricamente por los estudios culturales anglo, como coyunturas o contextos (Hall, 2010; Grossberg, 2012) que me permitió aplicar la "comparación incorporada" modelo elaborado por McMichael (1990), consistente, básicamente en describir en profundidad las unidades y dejar que la comparación "aflore por si misma". En suma, la importancia fue que nos permitió, además de narrar hitos y procesos, establecer vínculos móviles entre contextos, sus hegemonías, desigualdades y conflictos "internos", como es recordado por los actores, como viene siendo interpretado desde quienes cuentan su historia. También, superar problemas recurrentes de la teoría social, histórica y cultural como son "el nacionalismo metodológico" y lo que denomino "centralismo metodológico" por último el esencialismo muy recurrente a la hora de interpretar prácticas culturales, sobre todo desde nuestra América Latina en el caso del rock, lo que trae consigo exclusión de actores, estilos, momentos, e idealización romántica de lo canónico internacional, "nacional" y local.

Bibliografía
Grossberg, L., (2012). *Estudios Culturales en tiempo futuro, como es el trabajo del intelectual que requiere el mundo de hoy,* Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI.
Hall S., (2010). *Sin garantías, Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javierana, Instituto de Estudios Peruanos, Avión Editores.

McMichael, P., (1990). "Incorporated Comparison Within a World-Historical Perspective: An Alternative Comparative Method", en *American Sociological Review*, Vol. 55, N° 3, p. 386.
Taylor, P., (2002). *Geografía Política: Economía-Mundo, Estado Nación y Localidad*, Madrid, Editorial TRAMA.

4. A música instrumental de dois músicos brasilienses: processos de hibridação e implicações com identidades regionais, nacionais e internacionais no cenário moderno latino-americano
Magda de Miranda Clímaco (Universidade Federal de Goiás)

O cenário pós-moderno, conforme definido por Harvey (2013), Hall (2014) e Bauman (2001), cultiva a diversidade e institui um capitalismo contemporâneo que investe em bens culturais locais, imbricados com relações complexas estabelecidas pela interação de identidades regionais, nacionais e internacionais, que passaram a ter sentido agora a partir de uma nova matriz: a matriz global (NICOLAU NETTO, 2009). Como afirma Nicolau Netto, essa nova matriz é capaz de implicar na seleção e reordenação significativa de símbolos gerados nestes diferentes espaços, fazendo com que a identidade se torne regional e nacionalmente desterritorializada "e local e globalmente, e, até mesmo virtualmente, reterritorializada". Nesta circunstância, poderes oblíquos se cruzam (Canclini, 2011), efetivando-se através de processos de ressignificação (Gonzalez, 2013) dos bens culturais, ou seja, através também de negociações do músico popular ligado ao urbano e ao regional com o mercado fonográfico nacional e internacional, com o ciberespaço, com a produção cultural e com as instituições e empresas que dão suporte aos projetos culturais. Isto sem deixar de estar implicados com sentidos e significados relacionados a processos identitários locais, a uma nova abordagem do sentimento de "natio" (HALL, 2014) e, no caso especial deste trabalho, a processos identitários latino-americanos. Processos identitários latino-americanos envolvidos com a circunstância mestiça da América Latina conforme descrita por Gruzinski (2001), que remete à hibridação de etnias e imaginários tão distintos como o indígena, o africano e o europeu, e a um "sair e entrar na modernidade", conforme mencionado por Canclini (2011), o que já conduz às condições históricas, econômicas e sócio-culturais que levaram esse povo a interagir de forma especial e desigual com as forças da modernização. Assim, é levando em consideração este contexto latino-americano e as forças globais e consumistas do capitalismo contemporâneo, o acentuado hibridismo cultural que dois músicos brasilienses revelam em suas obras, que se teve como objetivo neste trabalho investigar a desterritorialização da música regional e nacional trabalhada pelos músicos Hamilton de Holanda e Rogério Caetano e a sua reterritorialização neste mesmo processo, já que só a partir também dos sentidos e significados ligados à sua realidade local, o processo maior e o consumo com ele implicado se efetivaram na sua plenitude (HARVEY, 2013; Nicolau Netto, 2009). A trajetória metodológica realizada inclui levantamento bibliográfico buscando dados sobre os autores que fundamentam teoricamente este trabalho e sobre elementos que caracterizam o cenário sócio-histórico e cultural relacionado aos dois músicos em questão; observação da sua performance no palco e da recepção do público através de apresentações ao vivo; exploração de fontes orais, entrevistas realizadas com pessoas ligadas à sua formação e produção musical, entrevistas colhidas na internet e em seus sites; audição de Cds, DVDs, análise e interpretação de partituras editadas (Vasconcelos, 2002; 1997; site dos músicos), sempre abordadas na sua construção musical, entre si e na sua relação com elementos colhidos no estudo do cenário sócio-histórico e cultural mencionado.

Referências

Bauman, Zygmunt (2001). *A modernidade líquida,* Rio de janeiro, Zahar.
Canclini, Néstor Garcia (2011). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade,* 4ª Ed., São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.
González, Juan Pablo (2013). *Pensar La musica desde La América Latina: problemas e interrogantes*,Santiago/Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
Gruzinski, Serge (2001). O pensamento mestiço, Rio de Janeiro, Companhia das Letras.
Hall, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade***,** Rio de Janeiro, Lamparina.
Harvey, David (2013). *Condição Pós-Moderna***,** 24ª Ed, São Paulo, Edições Loyola.
Nicolau Netto, Michel (2009). *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo, Annablume; Fapesp.
Vasconcelos, Hamilton de Holanda; Oliveira, Heitor M (1997). *Catálogo e álbum dos choros de Brasília,* Brasília, UnB. [Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC)]. Brasília, Universidade de Brasília (UnB).
Vasconcelos, Hamilton de Holanda; Vasconcelos, Fernando César (2002). *Álbum Hamilton de Holanda*, Brasília, Dois de Ouro produções Ltda.

MESA 5. MÚSICAS EN TRÁNSITO
MODERA: MARÍA LUISA DE LA GARZA

1. La guagua aérea: La música de salsa en Nueva York y en Puerto Rico
Marisol Berríos-Miranda (University of Washington)

It is often argued that salsa music is from New York, but its relation to Puerto Rico is fundamental and ongoing. This paper will illustrate the history of musical sharing and innovation in Puerto Rico that exemplifies the metaphorical meaning of "salsa": a mixture of diverse ingredients. One of the most important recent figures in that history is Cortijo y su Combo, with singer Ismael Rivera, who in the 1950s set a precedent for salsa by integrating the bomba and plena rhythms of neighborhood in Santurce, Puerto Rico, into a modern conjunto format. They inspired musicians and fans in urban communities around the Caribbean and in New York to embrace the sounds of the barrio and bring them to the wider world. This is also the story of salsa music in the 1970s, whose appeal in many parts of the Americas was predicated on an aesthetic of urban working class style. In addition to drawing parallels between the musical mixing in Puerto Rico and New York, this paper will illustrate the travelling of musicians between the two places, and also document networks of distribution on the island that helped the New York-based Fania record label gain a following there and internationally.

2. El impacto de la "música latina": el estilo caribeño como *lingua franca* para los latinos en Estados Unidos
Shannon Dudley (University of Washington)¡

The popularity of rumba in the 1930s, followed by mambo and cha cha chá in the 1940s and 1950s, created a concept of "Latin music" in the United States that was centered in New York and largely shaped by the music of Cuba and Puerto Rico. In addition to their appeal for Anglos, these Caribbean musical styles and instruments also came to serve as markers of identity for Mexican Americans. With extensive use of musical excerpts, this paper will illustrate the way Tejano and Chicano musicians used Caribbean rhythms and styles to appeal to the modern Latino identities of their regional communities. Examples will be drawn from the music of Beto Villa, Lalo Guerrero, Ritchie Valens, El Chicano, Carlos Santana, and Selena, and will span the genres of pachuco music, rock and roll, tejano and more, from the 1940s through the 1990s.

3. Las músicas de ida y vuelta
José Miguel Marinas (Universidad Complutense de Madrid)

De los fenómenos de la cultura popular, seguramente el de las músicas o cantes de ida y vuelta representa y actúa la condición movediza central en ella. Claro que hay inmensas repeticiones, rituales que fijan músicas, letras y escenas hasta formar la huella de una ciudad o de una tierra como si fuera eterna. Pero me refiero a la ida y vuelta como al ejercicio mismo de hacerse la música popular. Junto con la vecindad, el ir y venir descubre, es más, hace la nueva cultura. No descubrimos o fuimos descubiertos. Nos enzarzamos hasta dar con algo común y nuevo. Como Fernando Ortiz nos enseñó, se forman las maneras populares bajo el signo de la transculturación. Ni A ni B salen tales del encuentro o del encontronazo, sino convertidos otro que lleva las huellas de los primeros.

Ida y vuelta supone la salida de lo propio. La condición de extraño impuesta y a duras penas asumida para siempre. Y la menciono con un primer ejemplo de migración entre dos tierras y dos épocas. Entre el salmo 137 (Junto a los ríos de Babilonia colgamos nuestras cítaras y lloramos recordando a Sión / ¿cómo cantar en tierra extraña las canciones de Israel?), entre este salmo y la versión de una copla que nos recitaba mi abuela Juliana Villacorta: "La Virgen se está peinando entre cortina y cortina / los cabellos son de oro / los peines de plata fina / pasó por allí San Juan / le dijo de esta manera / ¡cómo no canta la blanca / cómo no canta la bella / cómo quieres que yo cante si estoy en tierras ajenas / si para un hijo que tengo como si no lo tuviera..."

MESA 6: MÚSICAS EN CONTEXTO: DIVERSIDADES, REGULARIDADES, SINGULARIDADES Y NOVEDADES
MODERA: SHANNON DUDLEY

1. El carnaval Samba de la ciudad de Artigas, ¿una nueva manifestación de identidad uruguaya?
Ana Virginia Lecueder Arbiza (Universidad de la República, Uruguay)

Esta ponencia presenta algunos aspectos de la investigación en desarrollo sobre una manifestación popular que se lleva a cabo en la ciudad de Artigas, (frontera norte de Uruguay con Brasil) desde hace aproximadamente 30 años. El *Carnaval Samba* surgió como una actividad de esparcimiento social con escasa participación,

donde algunos vecinos organizaban desfiles por los diferentes barrios de la ciudad. De forma paulatina esta fiesta fue obteniendo mayor apoyo popular y económico; ha cobrado gran importancia artística, social y económica, y actualmente es considerada la principal atracción turística de la ciudad.

El Carnaval Samba de la ciudad de Artigas toma como modelo el carnaval de las ciudades brasileñas de Río de Janeiro, Porto Alegre y Uruguayana. Está compuesto por varias Escuelas de Samba que compiten en un campeonato anual. Las directivas de las mismas y muchos de sus integrantes son oriundos de Artigas, pero contratan a profesionales de distintas partes de Brasil que colaboran con las presentaciones, en varios casos llevando adelante aspectos claves de las mismas, donde los puntajes pueden ser definitorios.

Artigas y su carnaval no es un caso aislado, existen situaciones similares a lo largo de toda la zona limítrofe con Brasil. Estas fiestas han adquirido gran importancia económica y social, en particular la de Artigas, donde la generación de puestos de trabajo temporales y el turismo tienen un impacto positivo en la economía de la ciudad.

La investigación supuso una reflexión sobre una manifestación carnavalesca que se ha desarrollado fuera de Montevideo, la capital macrocefálica que ha centrado generalmente el interés sobre los festejos carnavalescos, y en una región fronteriza. Se toma el concepto de frontera de Grimson (2000: 9), quien la define como una "zona" donde los países entran en contacto, donde las delimitaciones políticas y administrativas son evidentes, pero también se evidencian características propias que la identifican y diferencian del resto.

En el imaginario colectivo uruguayo se ha considerado al país como culturalmente homogéneo, donde la murga y el candombe son los máximos exponentes de las manifestaciones carnavalescas y ejemplos indiscutibles de identidad uruguaya. Hoy en día esos mitos están siendo revisados (Dominzain; *et-al*, 2011: 5); ya no es posible considerar a esas manifestaciones como un todo nacional, mucho menos como manifestaciones homogéneas.

Este estudio pretende comenzar a reflexionar sobre una nueva elaboración identitaria, que si bien sigue modelos brasileños posee una fuerte adaptación local que ha logrado generar un gran sentido de pertenencia y diferenciación.

Bibliografía

Grimson, Alejandro (coord.) (2000). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro,* Ediciones CICCUS, Buenos Aires.

Dominzain, Susana; Radakovich, Rosario; Rapetti, Sandra (2011) *Música y Audiovisuales en contexto de Frontera,* Montevideo, UNESCO/MEC/FHCE.

2. A cena alternativa do recôncavo baiano: diálogos, histórias e regras a partir da banda Escola Pública

Jorge L. C. Cardoso Filho (Centro de Artes, Humanidades y Letras/UFRB)
Kaio Pereira (UFRB)

Entendendo que a cena musical é uma categoria analítica pertinente para o entendimento semiótico e sociológico da formação de alianças afetivas de grupos (Olson, 2014:53), esse artigo tem por objetivo discutir como a cena alternativa do recôncavo baiano influencia os produtos culturais produzidos pela banda Escola Pública, inserindo-os num diálogo de investimentos afetivos, posições sociais, estéticas e políticas.

O artigo busca evidenciar as tensões entre a cultura tradicional do recôncavo baiano (vinculada a uma cultura rural e de forte influência africana e indígena) com os traços estilísticos da banda Escola Pública, que atua em uma cena alternativa e carrega elementos da música pop globalizada. O propósito é identificar recorrências e diferenças nas formas de configuração das práticas culturais e das identidades alternativas, de modo a compreender como o engendramento de "sensibilidades culturais" modelam e redesenham não apenas as próprias cidades, mas o modo como os sujeitos apreendem e circulam nesses espaços. (Prysthon, 2008)

A banda de samba rock, Escola Pública, formada por estudantes do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB, ao evocar uma relação com a tradição musical dos Novos Baianos e com a contracultura, reposiciona o debate sobre acolhimento das cidades de Cachoeira e São Félix com a cultura alternativa. Mas esse movimento não se dá de forma cordial, pois demarca as diferenças entre as cidades tradicionais do recôncavo com as marcas de rebeldia e liberdade características da cultura juvenil.

Para mapear tais aspectos no âmbito da circulação social dos afetos, foram mobilizadas categorias da sociosemiótica (Fabbri, 1996), destacando as narratividades das condutas cotidianas, que se manifestam nas apresentações, ensaios e diálogos com os participantes da cena, principalmente nos festivais alternativos que a Escola Pública se apresenta.

Referências

Olson, Mark J. V., (1998). "'Everybody loves our town' – scenes, spaciality, migracy", in: Swiss, Thomas et al (eds.). *Mapping the beat – popular music and contemporany theory*, Malden**,** Blackwell.

Fabbri, Paolo (2000). *El Giro Semiótico*, Barcelona, Gedisa.

Prysthon, Angela. *Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas*,Brasília, E-compós.

MESA 7. ACTIVISMOS MUSICALES

MODERA: PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL

1. Reivindicar ciudadanía mediante el canto

María Luisa de la Garza (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas)

El 1º de enero de 1994 entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y se alzó en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Estos dos acontecimientos, de signo ideológico contrario pero ambos de gran fuerza simbólica y fruto del deterioro del "régimen revolucionario" vigente desde los años 30 del siglo XX, hicieron visibles dos caras de México que habían permanecido negadas: los mexicanos en Estados Unidos y los indígenas.

Estos dos colectivos sociales, uno desde la frontera norte y el otro desde la frontera sur, plantean desafíos a la forma como nos hemos comprendido en el último siglo a nosotros mismos en tanto integrantes de un colectivo nacional, y ellos, al igual que antes lo hicieran otros que también han propugnado distintos modelos de país, han hecho del corrido un elemento articulador y un modo de participación en la esfera pública.

Esta ponencia repasa la forma en que se ha caracterizado a los mexicanos en Estados Unidos y a los indígenas, muestra cómo en los tiempos recientes toman la voz para revindicar su derecho a no ser excluidos de la nación, y cómo esta reivindicación subvierte el modo como ha sido el papel del Estado-nación en la construcción de la identidad personal y social.

2. Restauración Cultural: la bomba como estilo musical del activismo en Puerto Rico y los Estados Unidos

Pablo Luis Rivera (Universidad de Puerto Rico)

Drawing both on historical research and on experience directing his own activist projects, Dr. Pablo Luis Rivera will trace the evolution of bomba dance and drumming from a practice that was almost exclusively associated with Afro-Puerto Rican communities to an activist movement that has taken hold throughout the island and the Puerto Rican diaspora. This trajectory began in the 1950s with television performances by the Ayala and Cepeda family folkloric groups, and with Rafael Cortijo and Ismael Rivera's integration of bomba into recorded dance music. It continued when Los Pleneros de la 21, founded in New York by Juan Gutierrez, began to teach bomba as a way for young Puerto Ricans in the diaspora connect to their cultural roots. Bomba activists in Puerto Rico began to organize participatory "bombazos" in urban pubs in the 1990s, expanding the community of bomba practitioners to include middle class students and intellectuals, and promoting a Puerto Rican cultural identity that was centered on its African heritage. While this process has been accompanied by some anxiety and controversy about the relation of the modern bomba movement to traditional culture bearers, it has generated a network of cultural activists that connects the island with diaspora communities in New York, Chicago, Los Angeles, and San Francisco. Bomba activism has also connected Puerto Ricans with practitioners of similar drum dances in other countries (including gwoka in Guadeloupe, for example), and with Mexican and Mexican American community arts activists who practice fandango.

3. "Women with Attitude": innovadoras Latinas en la música popular de los Estados Unidos

Michelle Habell-Pallán (University of Washington)

This paper will focus on the way Latina musicians have pushed against gender constraints to expand the roles for women in popular music, and in the process helped to bridge diverse communities and cultures. Examples will include Chelo Silva, from Texas, who ignored the constraints of female respectability in the 1950s to travel on her own and sing boleros of passionate longing and desire; Linda Ronstadt, from Arizona, who traded on her standing as the "Queen of Rock & Roll" in the 1970s to sing in Spanish and foreground her Mexican heritage in the 1980s; Selena, who appealed to a modern and inclusive tejano identity among her young fans by including pop sounds from disco to cumbia to reggaetón; and Alice Bag, from Los Angeles, who infused punk music with the defiant bravura of Mexican singers like Lucha Reyes that she grew up listening to. The paper will also examine the urban community arts movements of bomba and fandango that stress participatory performance of traditional music, but which also update these traditions by promoting respect and equality for diverse gender identities.

SIMPOSIO 10

JAZZ EN AMÉRICA LATINA: MÚSICA Y PODER

Coordinadores:
Berenice Corti (Instituto de Investigación en Etnomusicología y Universidad de Buenos Aires)
Marilia Giller (Universidade Estadual do Paraná)
Liliana González Moreno (Centro de investigación y desarrollo de la música cubana)
Álvaro Menanteau (Universidad de Santiago de Chile)
Darío Tejeda (Instituto de Estudios Caribeños, República Dominicana)
berenice.corti@gmail.com
magiller@gmail.com
liligmoreno74@gmail.com
almenanteau@gmail.com
tejeda26@gmail.com

La siguiente propuesta es producto del debate realizado dentro del grupo de trabajo "Jazz en América Latina". Luego de dedicar nuestros dos primeros simposios a poner en común algunos estudios que se están desarrollando en la región sobre diversos aspectos de las escenas jazzísticas locales –su historia, su relación con la enseñanza y los circuitos culturales de las ciudades, los debates sobre su legitimidad, etc.- y un tercero dedicado a las experiencias de hibridación y los procesos de transculturación en los que interviene el jazz, proponemos para la cuarta sesión un tema que sobrevoló los anteriores: las cuestiones relativas al poder implicadas en la música y el jazz en particular, a escala continental y nacional.

- Algunos tópicos que nos interesan específicamente son:
- El espacio simbólico que ocupa el jazz en las escenas locales.
- La construcción de cánones para la ejecución y la enseñanza formal del jazz.
- La discusión tradición-contemporaneidad.
- La delimitación de repertorios posibles como forma de constituir campos artísticos: qué "es" jazz y "qué no es" jazz en cada país.
- La conformación de prácticas de distinción, jerarquización y elitización en torno a la música.

Se trata de profundizar algunos de los temas ya trabajados en las sesiones anteriores y también de abordar otros nuevos, pero con una perspectiva que incorpore las disputas por posiciones en el campo cultural en general (Bourdieu 2002) y el jazzístico en particular. Esta perspectiva no agota otras posibles que puedan proponerse desde una teoría del poder en relación a la música.

En este sentido, proponemos tres ejes bajo los cuales se articulará la convocatoria de trabajos:

1) Jazz y canon musical local. Repertorios legítimos, enseñanza y otras disputas.
2) Dinámicas y tensiones de las escenas jazzísticas locales.
3) Función social del jazz local y su vínculo con el jazz metropolitano.

A su vez, y en consonancia con la convocatoria del presente Congreso, en el que surge el tema de las "colecciones musicales", los archivos y las nuevas formas de consumo, proponemos un cuarto eje:

4) Las discografías locales vs. su presencia en las playlist. La mirada mediática local con sus construcciones particulares de representación del género musical, y la incidencia de las listas de música de internet en esa representación.

Los trabajos podrán abordarse desde cualquier estrategia analítica aplicable a los objetos musicales: la práctica musical misma y las musicológica, etnomusicológica, sociológica, semiótica, etc., en tanto que abogamos y sostenemos un debate inter y transdisciplinario.

Referencias:

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montressor, 2002.

MESA 1. DISPUTAS DE IDENTIDAD ARTÍSTICA Y SOCIAL

MODERA: BERENICE CORTI

1. As interpretações sobre o jazz na crítica musical brasileira: polifonia, conflitos e dissonâncias discursivas em meio à formação da MPB (1964-1970)

Antônio Carlos Araújo Ribeiro Júnior (Universidade Federal do Maranhão)

O presente trabalho parte dos resultados e discussões levantadas na pesquisa de mestrado desenvolvida na Universidade Federal do Maranhão. A pesquisa enfocou em levantar discursos acerca da presença e influência do jazz na música popular brasileira, de maneira a perceber as diferentes representações sobre o gênero musical no chamado jornalismo cultural brasileiro, dando ênfase, principalmente, aos escritos de José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza, entre os anos 60 e 70. Vale cravar que desde o início de seu estabelecimento no Brasil, no começo do século XX, o jazz precisou conviver entre a aceitação e a assimilação cuidadosa; entre o estranhamento e o repúdio. Mesmo nomes influentes da intelectualidade brasileira, afeitos ao cosmopolitismo e à mistura racial como Gilberto Freyre, se insurgiram contra o gênero musical, associando-o e representando-o a algo "pária", "prejudicial" e "proibido" (Vianna, 2012, p. 84-85). É possível ver também, por outro lado, até no discurso de Mário de Andrade (1962, p. 26), brechas para a utilização inteligente dos procedimentos do jazz na música brasileira. Nos anos 50, nomes como Lúcio Rangel também participaram desse debate, publicando textos referentes ao universo do jazz em jornais e revistas interessados em música popular. Porém, diferente dos críticos que viriam nos anos 60, o tom desses entusiastas não era ideológica, mas estética, e eles estavam muito mais preocupados em fazer registros memorialísticos, divulgar discografias, organizar eventos musicais e clubes de jazz, etc. Nesse sentido, acredita-se que a partir do Golpe Civil-Militar tanto a música popular quanto o próprio o pensamento crítico da música popular sofreram grandes mudanças e uma delas estava calcada no direcionamento político. Em virtude desse novo horizonte crítico, a pesquisa enveredou pela análise do discurso, atentando para a produção bibliográfica de José Ramos Tinhorão e Tárik de Souza, bem como para os artigos que publicaram em periódicos de grande circulação nacional. Nesse sentido, procurou-se analisar, a partir dos discursos desses dois críticos, como se discutiu a relação entre jazz e música popular brasileira no período em que se formou a MPB. Para esse fim, a escolha dos críticos se deu, à priori, por perceber posições divergentes no trato com a influência da música norte-americana na cultura brasileira, sobre a qual esposam ideologias distintas. Adiante, vislumbrando a possibilidade de diálogo e afluência entre os campos estético e comunicacional, investigou-se de que forma tais discursos competiram para a *institucionalização* de uma determinada condição do jazz na música popular brasileira. Esta hipótese partiu da constatação de que, por meio da inter-relação e diálogo entre os textos de cultura e as instâncias artística e mercadológica, haja a possibilidade de esses críticos terem reforçado o dualismo jazz versus samba. Isto porque esses discursos *dialógicos* e *polifônicos* ajudaram a fomentar a criação de determinados parâmetros de autenticidade e qualidade na música popular. Assim, o mapeamento dessas várias posições ideológicas que quiseram impor seu próprio sentido de MPB e, estão encampadas entre os caminhos da "tradição" e da "modernização" musical, trouxe como resultado a entendimento de suas implicações simbólicas sobre o jazz no Brasil.

Referências

Andrade, Mário (1962). *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins.
Vianna, Hermano (2012). *O mistério do samba*,2. Ed., Rio de Janeiro, Zahar.

2. No Palmeiras o no Espanhol?: relações raciais e de classe envolvendo os jazes em Salvador, Bahia, Brasil

Laurisabel Maria Da Silva (Universidade Federal da Bahia)

O presente trabalho refere-se a parte do quarto capítulo de minha dissertação intitulada "Os jazes na Salvador da década de 50", orientada pela Prof. Dr. Laila Andresa Rosa. Nele discuto as interações que emergem das falas das/os entrevistadas/os envolvendo os marcadores sociais desigualdade raça e classe.

Porém antes gostaria de apresentar, de maneira suscinta, os *jazes*. *Jazes* foram grupos musicais que atuaram em Salvador, capital do estado da Bahia entre as décadas de 1920 e 1960. Tinham formação instrumental similar à das jazz-bands estadunidenses - daí o nome jaze, uma aliteração da palavra "jazz" - porém com adaptações, como o uso de violões no lugar das guitarras e inserções regionais, a exemplo dos tambores "rum", "rumpi" e "lé", utilizados nos cultos afro-brasileiros. Quanto ao repertório eram executados além de "standards" jazzisticos sucessos veiculados pelas rádios e cinemas (Silva, 2014).

Durantes as entrevistas realizadas com cantoras/ores, músicos e frequentadoras/ores dos bailes onde os jazes atuavam pôde-se inferir que as identidades etnicorraciais de seus integrantes estavam refletidas em suas performances musicais e de palco. Citando os jazes Britinho e seus Stokeres e Brazilian Boys, Almir Pereira apontou:

"O Brazilian Boys tinha mais latinidade. Eu vou retirar a palavra "latinidade" vou botar mais negritude, mais balanço. [...] a orquestra de Britinho tinha mais o perfil das orquestras de jazz americano. Brazilian Boys fugiu mais disso, deu um tom mais negro, mais balanço. [...] se eu não me engano o Brazilian Boys tinha mais negros do que Britinho, mas eu acho que isso não era um processo propositado."

Raça é vista, então, como viabilizadora de representações distintas de traços culturais (Silva, 2014). O negro sendo, então, ligado à latinidade, ao balanço, e o branco, ao academicismo, ao tradicional, na produção do seu discurso musical, já que em contextos como o brasileiro " é o contexto histórico da leitura e não uma determinação do sujeito o que leva ao enquadramento, ao processo de outrificação (Segato, 2005: 4).

São descritas também tensões raciais presentes nas relações entre pessoas que frequentavam clubes onde os jazes atuavam. Norma Deusdete de Seixas e Maria das Dores de Ana da Silva lembram que frequentadoras/ores, cantoras/ores e músicos eram colocados/identificados em diferentes locais geográficos, a depender da raça e da classe social:

"A classe alta frequentava o Iate Clube, uma classe média mais alta, a Associação Atlética, e esses outros, o clube, por exemplo, Espanhol era um clube mais assim, realmente voltado às famílias, espanhóis, raízes espanholas." (Norma Deusdete de Seixas).

"Diziam que os dois clubes eram o clube das graxeiras, Palmeiras e Amazonas, clube das graxeiras. Ia muito pobre, pobre se entende, eram as pessoas mais pobres, negros e empregadas domésticas. Pedreiro, pintor... operários. Porque tinha o clube Português, o Espanhol, Baiano de Tênis e Associação Atlética que era dos ricos." (Maria das Dores de Ana da Silva).

É possível então perceber que raça e classe nesse estágio se correlacionam na construção das representações políticas e sócio-culturais no ambiente de atuação dos jazes em Salvador.

Referências

Segato, Rita (2005). *Raça é signo*, Brasília: UnB.

Silva, Laurisabel Maria de Ana da (20014). *Os jazes na Salvador dos anos 50: um análise social, cultural e histórica*, dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) - UFBA, Salvador.

3. El jazz y las músicas y músicos puertorriqueños como problema historiográfico

Noel Allende Goitía (Universidad Interamericana, Puerto Rico)

La siguiente ponencia es un trabajo de seguimiento a partir de mis trabajos de investigación sobre la construcción de un particular discurso nacional de identidad y la cultura musical en el archipiélago puertorriqueño. En los estudios sobre música y construcción de un discurso de identidad nacional en Puerto Rico durante la década de 1930, no solo "cuaja" una ideología muy bien articulada sobre qué es y No es autóctono, sino que, a partir de ella, se articulan ideogramas, mentalidades y visiones de mundo que fundamentan nuevos marcos teóricos para disciplinas de las humanidades como la historia de la historia insular. La nueva visión historiográfica no sólo afecta la historia general sino las nuevas narrativas sobre la historia del arte en general, y el arte musical, en específico. La *historia* del hacer musical se narra a través del lente de una combinación de juicios de valor, ideas sobre estética musical y prejuicios de raza y clase. Las mismas matizaron formas de relaciones humanas que, en el nuevo siglo XX, sientan las bases para una nueva visión de lo que era ser y actuar *puertorriqueño*.

A partir de dicha de esta óptica se crea un proceso de inclusión y exclusión de aquello que se consideraba o no se consideraba vernáculo. El surgimiento de prácticas musicales, que terminan dando forma a lo que más tarde se llamaría *Jazz*, no se registra como parte del desarrollo de una música *autóctona*. En este ensayo historiográfico se trae a colación la creación y la práctica musical de compositores y compositoras del siglo XIX, del cambio al siglo XX y de las primeras décadas de este como evidencia de la temprana relación entre músicos y la audiencia local al desarrollo y este nuevo género autóctono de las Américas.

El objetivo primordial de la ponencia es presentar la *historiografía* como un área de estudio productivo de los estudios musicales puertorriqueños. Además, el de demostrar que la lectura y el estudio crítico de cómo se ha historiado el hacer musical en nuestro archipiélago puede ayudar a desmitificar conocimientos previos y ayudarnos a construir nuevas y excitantes preguntas sobre nuestro pasado.

MESA 2. PODER Y ESCENAS NACIONALES

MODERA: DARÍO TEJEDA

1. Génesis, desarrollo y perspectivas de la escena jazzística contemporánea en Cuba

Leydet Garlobo González (Sala de Conciertos José White de Matanzas)

La escena jazzística contemporánea en Cuba está conformada por tendencias creacionales e interpretativas en las que destaca la autenticidad del lenguaje jazzístico cubano como rasgo esencial. Esa autenticidad se sustenta a partir de dos criterios fundamentales:

1. En la etapa comprendida entre finales del siglo XIX y primera mitad del XX ocurren, de forma paralela, varios sucesos históricos que relacionan directamente a Estados Unidos con Cuba. Tales sucesos, junto a la presencia de un antecedente cultural común a ambas naciones (el antecedente africano), condicionaron el proceso de simbiosis del jazz y la música popular cubana. De ese proceso derivó, en la segunda mitad del siglo XX, una manera propia de asumir el jazz por los músicos cubanos, convirtiéndolo en una expresión incorporada a su acervo popular. De las fuentes de referencia a esta temática se han tomado por eje los textos de Leonardo Acosta, a quien se deben los mayores aportes al respecto(Acosta, 2000; 2001; 2002; 2004).

2. A la par de la asimilación de códigos y patrones del jazz en la música popular cubana, y viceversa, se incrementó de forma paulatina el sentido de identidad social hacia las nuevas sonoridades resultantes. En relación a esto, el Club Cubano de Jazz (CCJ) desempeñó una labor significativa como grupo impulsor de la cultura jazzística en la isla y del desarrollo del entonces incipiente jazz cubano.

De cómo se manifiesta ese sentido de identidad social en la actualidad, también va este trabajo, mediante el análisis del impacto de las tendencias jazzísticas contemporáneas identificadas, sin obviar el rol que desempeñan en ese sentido los medios difusores, principalmente las empresas discográficas.

Se destacará, por su importancia, la tendencia de hacer valer las cualidades comunicativas del jazz como vía factible para la reinserción de expresiones raigales de la música popular cubana, fundamentalmente de géneros tradicionales y folclóricos.

Como problema de investigación se señala la siguiente interrogante:

¿Qué tendencias marcan la escena jazzística contemporánea en Cuba y cuáles son sus fundamentos y perspectivas?

En respuesta al problema de investigación, se plantea como objetivo general:

- Caracterizar la escena jazzística contemporánea en Cuba de acuerdo a sus tendencias en desarrollo.

Del objetivo general se derivan los siguientes objetivos específicos:

- Describir el proceso de simbiosis del jazz y la música popular cubana como fundamento de las tendencias contemporáneas del jazz cubano.
- Identificar y caracterizar las tendencias en desarrollo del jazz cubano.

Se eligió como muestra la obra discográfica del reconocido compositor, arreglista y pianista de jazz cubano Alejandro Falcón, atendiendo a los siguientes criterios de selección:

- ✓ el propósito: sugiere la recontextualización de géneros tradicionales y folclóricos de la música popular cubana, a través de códigos y patrones jazzísticos de vanguardia.
- ✓ la concepción genérico-estilística: es representativa del lenguaje jazzístico cubano. Su sonoridad resultante se clasifica como auténtica, heterogénea e innovadora, ya que combina de forma orgánica, modernidad y tradición.
- ✓ difusión del producto e impacto social: se analiza la efectividad de las empresas discográficas como difusoras del producto jazzístico cubano.

La metodología de análisis empleada en este estudio se basó en los métodos histórico-lógico, analítico-sintético e inductivo-deductivo para el análisis del surgimiento y desarrollo paralelo del jazz y la música popular cubana, detectando puntos de contacto, causas y consecuencias de sus relaciones intergenéricas. Se procedió además al análisis musical comparativo como herramienta imprescindible para la identificación de tendencias en la obra creacional de las nuevas generaciones de jazzistas en Cuba.

Bibliografía

Acosta, Leonardo (2000). *Descarga cubana: el jazz en Cuba 1900-1950*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

Acosta, Leonardo (2001). *Raíces del jazz latino: un siglo de jazz en Cuba*, Colombia, La iguana ciega.

Acosta, Leonardo (2002). *Descarga número dos: el jazz en Cuba 1950-2000*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

Acosta, Leonardo (2004). *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Editorial Letras cubanas.

2. Swinging con sabrosura: Lucho Bermúdez y la resignificación del jazz en Colombia

Sergio Ospina-Romero (Cornell University)

Durante las primeras décadas del siglo XX, el ámbito de la música colombiana estaba dominado por bambucos, pasillos, danzas, y otros géneros del interior del país. Sin embargo, desde la década de 1940 el éxito comercial de los ritmos bailables de la costa atlántica del país implicó no solamente la irrupción de sonoridades propias del mundo Afro-Colombiano dentro de la imaginación musical del país sino una creciente tropicalización de la misma idea de la identidad cultural colombiana. Lucho Bermúdez fue un actor protagónico en estos procesos. Sacando provecho del cosmopolitismo de las Big Bands norteamericanas de swing y de las orquestas tropicales cubanas, Lucho jugó un papel central en la popularización nacional e internacional de la cumbia, el porro y otros ritmos del caribe colombiano.

Esta ponencia examina la música de Lucho Bermúdez en relación con los procesos históricos y culturales que informaron la globalización del jazz durante la primera mitad del siglo XX.

Siguiendo el derrotero de autores como Philip Bohlman, E. Taylor Atkins, Bruce Johnson, Julián Ruesga Bono, y Frederick Schenker, entre otros, la ponencia plantea que en lugar de tratarse simplemente de la diseminación global de una tradición esencialmente estadounidense, el jazz tomó forma en una serie de canales diaspóricos definidos por el constante flujo de músicos, audiencias, y repertorios mediatizados, así como por medio de su re-apropiación y su adaptación a diferentes estructuras musicales, condiciones sociales, sentidos culturales, y construcciones raciales en todo el mundo. La música de Lucho Bermúdez constituye un caso ejemplar para el estudio de estas dinámicas en América Latina. Por medio de la hibridación de elementos inequívocamente jazzísticos y de ritmos caribeños en una compleja red de transacciones transnacionales, la música de Lucho terminó teniendo un "groove" –o un "sabor"– distintivo, percibido y asumido eventualmente como inconfundiblemente local y colombiano.

Los sonidos musicales son, casi por definición, transgresores transculturales de las fronteras nacionales así como agentes diaspóricos, mediadores entre sociedades y culturas, fuentes de relaciones y contactos transnacionales, y actores dinámicos en un sinnúmero de circuitos globales. Los procesos multidimensionales asociados a la globalización de formas culturales como el jazz invitan a su examen con lentes transnacionales, y particularmente, a estudiar la forma en que lo local y lo global se informan y se forman mutuamente. En este sentido, esta ponencia se concentra tanto en la historia cultural asociada a la popularización de la música de Lucho durante la década de 1940 como en el análisis de su música en el marco de diversas transacciones estilísticas alrededor del jazz en la misma época.

3. Festivales de jazz en el sur de México. Emprendimientos culturales y usos de la música en ciudades de destino turístico

Martín de la Cruz López Moya (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas)

En la historia reciente del jazz en México han surgido diversas propuestas musicales que se expresan durante festivales de jazz, los cuales se constituyen en espacios privilegiados para el encuentro creativo entre diversos actores sociales: músicos, escuchas y gestores culturales. En estos espacios se articulan expresiones locales de la tradición musical con globales, se alternan conciertos pedagógicos, conferencias, debates o presentaciones de libros. Sin embargo, durante su desarrollo surge la duda de si las propuestas que se presentan corresponden al jazz o más bien se trata de músicas en general. ¿Qué significa el jazz en estos contextos? ¿Qué narrativas sustentan la legitimidad de esta música? ¿Por qué se pondera esta música global y no otras músicas? La puesta en marcha de estos festivales está asociada con los procesos de musicalización y de espectacularización de este arte en las ciudades de destino turístico. En el caso de México con iniciativas de políticas culturales y la creación de la categoría de Pueblos Mágicos, que también tiene fines de fomento turístico. Son varios los festivales que se están realizando año con año en los estados del sur de México. El más antiguo es el JazzUv, que organiza la Universidad Veracruzana; el de la Riviera Maya, en Playa de Carmen; los festivales de Campeche y de Villahermosa; el de Mazunte, en la Costa del estado de Oaxaca con doce años consecutivos; el Jazz Fest de Tuxtla Gutiérrez y Festival Internacional de Marimbístas en Chiapas que organiza la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas y otros que emergen esporádicamente en esta entidad como el Tapajazz, en Tapachula. Esta ponencia forma parte de una investigación más amplia sobre músicas urbanas y agencias culturales que se producen en el sur de México y busca responder a las siguientes interrogantes: ¿Cuáles las condiciones materiales y simbólicas que hacen posible estos encuentros musicales?, ¿Cómo se organiza un festival de esta música? ¿Qué discursos de autenticidad intervienen en la definición de estos eventos?, ¿Cuáles son las disputas de poder que atraviesan el desarrollo de estos festivales? ¿Qué articulaciones se establecen entre el jazz, la ciudad, el turismo y las agencias culturales? Este trabajo se sustentará en una cartografía del desarrollo de esta práctica musical, tomando a las ciudades como unidades de observación y análisis, a partir de seguimiento y registro de estos rituales musicales, así como de las trayectorias de los actores protagónicos y las producciones discográficas.

MESA 3. TENSIONES EN EL LENGUAJE MUSICAL
MODERA: LILIANA GONZÁLEZ MORENO

1. Impacto do álbum *Jazz de Acá* do quarteto *Joaju* na história musical contemporânea paraguaia

Carlos Roberto da Silva (Universidade Federal da Integração Latino-Americana)

Atualmente, o mais próximo que o governo paraguaio tem ido no apoio e incentivo aos projetos implantados pelo movimento jazzístico resume-se às resoluções oficiais. Os festivais, por exemplo, tem recebido tanto do Governo Departamental como do Governo Nacional, uma resolução oficial declarando "interesse cultural" pelo evento. Trata-se apenas de uma formalidade, a emissão destas resoluções não outorgam recursos financeiros ou mesmo possibilitam o patrocínio privado através de incentivos fiscais, como acontece em outros países. Entretanto, o documento oferece respaldo e ressalta a importância do evento, facilitando o angario de fundos junto a empresas privadas (Ramirez, 2017). O que é pouco, diante do que se vê acontecendo no cenário musical paraguaio neste início de século XXI. O quarteto *Joaju* é um dos principais responsáveis por um movimento efervescente que busca impulsionar o movimento jazzístico no Paraguai. Com o álbum *Jazz de acá*, lançado em 2011, o quarteto se propõe voltar ao passado para resgatar temas compostos pelos primeiros jazzistas do país. Os temas escolhidos foram arranjados e atualizados, resultando em um álbum onde na maioria das faixas os arranjos superam as obras originais, cumprindo com o propósito exposto pelo líder do grupo: não abandonar as raízes, mas impulsionar a música paraguaia rumo a contemporaneidade (Morel, 2011). As informações aqui apresentadas, constituem um micro-objetivo de uma pesquisa maior, que visa reconhecer quem são estes atores sociais que tomaram para si a missão de impulsionar o jazz autoral no Paraguai, visando explorar ainda as diversas questões históricas, políticas e estéticas que resultam neste movimento. Essa parte da pesquisa visa apresentar o resultado das análises realizadas em matérias divulgadas pela imprensa física e digital, com o objetivo principal de analisar o impacto do álbum *Jazz de acá* no cenário musical paraguaio. Buscou-se ainda perceber se é possível falarmos de uma abertura significativa no cenário jazzístico latinoamericano e/ou mundial, no que tange o reconhecimento da música de jazz produzida naquele país. Concluiu-se que o álbum pode ser considerado se não o - um dos principais personagens na aceleração do processo de ampliação de um movimento que até 2010 caminhava timidamente no país. A quantidade de festivais de jazz, pequenos eventos e até mesmo de bares especializados no gênero, cresceu como nunca antes, sendo que a maior parte destes feitos foram iniciados pelos integrantes deste quarteto. *Jazz de acá* repercutiu também internacionalmente, servindo como instrumento de divulgação da cultura contemporânea paraguaia, a medida que aparece em notícias e críticas de outros países latino-americanos e até mesmo do continente europeu.

Referências

Morel, Victor (2011). *Jazz de Acá – Tributo a nuestros compositores*, Buenos Aires, Estudios MOMA.
Ramirez, Sebastian (2017). "Entrevista concedida a Carlos Roberto da Silva", Foz do Iguaçu, 24 de julho de 2017.

2. La competencia musical de Ernán López-Nussa para el jazz cubano. Una aproximación a su «sacrilegio» Vals

Renier Garnier (Universidad de Guanajuato)

Ernán López-Nussa (La Habana, 1958), representa una suerte de portador-practicante de antiquísimos saberes musicales que aún se cuecen en ese ajiaco hirviente –parafraseando sacrílegamente el maestro Ortiz– que es la mayor Isla caribeña. Esta estirpe creativa –que oscila entre la técnica académica más depurada y la intuición popular como factor determinante– le distingue entre los creadores representativos de la tradición jazzística cubana. En sus más de 40 años de carrera artística ininterrumpida ha compartido escenarios y proyectos discográficos, nacionales e internacionales, con músicos cubanos y foráneos, consagrados y noveles. Su labor jazzística es reconocida por un amplio público, por la crítica especializada y por varios certámenes competitivos en los que ha participado desde la década del 70. El trabajo propuesto opera con el concepto «competencia musical», pues permite estudiar las capacidades creadoras de López-Nussa, en tanto estas se expresan en el manejo de los códigos significantes que llegan al creador, como parte de sus experiencias musicales con la música académica euro-occidental, la música popular bailable cubana y el jazz. Esta investigación asume el enfoque semiótico, si se tiene en cuenta que dichos componentes se abordan desde el punto de vista del significado socioculturalmente construido respecto a los géneros y estilos jazzístico-cubanos. Ello es el resultado de la manera operativa con la que aborda el concepto competencia musical formulado por López-Cano a partir de Gino Stefani, entendida esta como el resultado de la aprehensión de códigos y su relación con dinámicas de concreción identitaria y resignificación, que definan al sujeto creador. De ahí que se considere un importante referente para abordar la conexión entre las experiencias musicales de los sujetos, el papel que en ellas desempeñan determinados códigos y cómo la obra musical expresa mediante estos no solo la individualidad creativa, sino también las particularidades socioculturales en las que se inserta el creador. En un primer momento se reconstruyen las experiencias musicales del jazzista ya que en el marco de estas se aprehende a interactuar con códigos significantes socioculturalmente construidos. En tal sentido se propone identificar, qué procesos sociomusicales han generado las sorprendes capacidades creadoras de López-Nussa. El análisis musical que proponemos, como segundo paso investigativo, permite explicar, durante el acto interpretativo, cómo a partir del Vals en La bemol (Póstumo) de Chopin, se refiere gradualmente lo cubano-jazzístico mediante sus códigos significantes. Para este fin se indaga en cuáles procesos de significación musical, sustentan la conexión y particular resemantización de los códigos empleados por el creador para construir su discurso. Se considera así, como premisa de investigación que la competencia musical de Ernán López-Nussa se expresa en su capacidad para modificar determinados parámetros de la obras de tradición euro-occidental y/o de concierto en las que se basan el sacrilegio *Vals*, mediante códigos significantes de lo jazzístico cubano. Este proceder conceptual y analítico podría aplicarse al estudio de otros autores y repertorios, de modo que se revalúe el papel de la significación musical, tanto para creadores, como para públicos e investigadores, a la hora de manejar términos como jazz cubano y otros conceptos en el debate musicológico.

3. Un viaje a las catacumbas del ICAIC: los talleres del Grupo de Experimentación Sonora
Manuel Ceide (Conservatorio de Música de Puerto Rico)

"En ese concierto hicimos por vez primera una absoluta obra colectiva. Recuerdo a Leo cuando trazó el esquema de la obra en la pizarra y dijo: 'Vamos a poner en práctica todo lo que hemos aprendido y especulado...'"(Silvio Rodríguez)

Buscar una nueva manera de ver, cubana, contemporánea y renovadora; energía revolucionaria y libertad de expresión artística; enriquecer y difundir la cultura cinematográfica; ayudar a la formación de un público complejo, crítico, exigente y activo....Estos postulados, tomados del manifiesto del ICAIC (Instituto cubano de Arte e Industria Cinematográfica) con motivo de su décimo aniversario en el año 1969, pueden considerarse como una especie de "génesis espiritual" para el GESI (*Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*).

La presente ponencia plantea una aproximación al Grupo mediante la exploración de su esencia íntima, marcadamente poliédrica ,a partir de cuatro áreas que actuaron como nutrientes de cara al desarrollo del proyecto y a su conversión en historia:

- El papel del grupo como laboratorio para la creación de una música nueva para un nuevo cine.
- El GESI como espacio para el desarrollo de una nueva canción cubana a partir de la participación de creadores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Sara González ,Noel Nicola o Eduardo Ramos. Un nuevo concepto caracterizado por su compromiso para con la sociedad, el ser humano y su historia, marcado por un carácter decididamente renovador, tanto en lo poético como en lo musical.
- El Grupo como espacio de experimentación en cuanto a nuevos caminos a desarrollar en el Jazz ,producto del cristalizar de múltiples experiencias profesionales por parte de varios de sus miembros. Músicos que desarrollarían carreras de amplio alcance tales como Leonardo Acosta, Juan Elósegui o Pablo Menéndez.
- Las relaciones de doble dirección del GESI con la Vanguardia musical cubana de la década de los sesenta, merced a la impronta de su director, el compositor Leo Brouwer, así como por los integrantes del claustro de Maestros compuesto por músicos de la talla de Federico Smith, Juan Elósegui o Gerónimo Labrada.

"El GESI es como un sueño del pasado, pero que la gente recuerda....(Isabelle Hernández)

Esta "restauración"de la memoria histórica del Grupo de Experimentación Sonora propone los locales en el segundo piso del edificio central del ICAIC como teatro de operaciones para el desarrollo de la ponencia. En ellos tuvieron lugar las históricas clases, ensayos y grabaciones colectivas que convirtieron al grupo en leyenda. La ponencia pretende convertir los talleres del GESI en protagonistas de la historia del grupo, de manera que las áreas antes mencionadas puedan ser tratadas a la luz de un nuevo enfoque situado. Enfoque bajo el cual el desarrollo artístico del grupo, así como su historia social, política y humana giran alrededor de ese eje central compuesto por esos encuentros, de los cuales son, al mismo tiempo, causa y consecuencia.

La exploración de la historia del Grupo de Experimentación Sonora desde la perspectiva de su propuesta pedagógica para con sus miembros, pretende no solamente mostrar unas dinámicas metodológicas de trabajo, también aspira a abrir un espacio de reflexión acerca de la incidencia de lo multidireccional, lo colectivo y lo poliédrico como pilares para la creación de nuevos modelos de relaciones musicales .

En definitiva, la ponencia pretende presentar al GESI desde sus talleres, esos espacios donde pretendió gestarse una nueva música, desde un nuevo cine, para un hombre nuevo.

MESA 4. LATIN JAZZ, JAZZ LATINO, JAZZ LATINOAMERICANO
MODERA: MANUEL CEIDE

1. O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros
Sergio Lyra David (Universidade Estadual de Campinas) y Paulo José de Siqueira Tiné (Universidade Estadual de Campinas)

O presente trabalho apresenta os resultados parciais da pesquisa de doutoramento sobre o gênero e tem por finalidade a apresentação dos processos envolvidos na elaboração e realização de uma peça musical dentro do latin-jazz a partir de três perspectivas: 1ª A investigação de aspectos da estruturação musical do gênero a partir do estudo de casos específicos; 2ª A descrição desses elementos; 3ª O aspecto processual da criação e da execução a partir dos pontos observados anteriormente.

Para a investigação de aspectos estilísticos e processuais do latin-jazz, propomos a análise e execução de duas peças de autores com características distintas que possam refletir algumas possibilidades estéticas deste gênero que se desenvolveu através de uma dinâmica com base na interculturalidade (Santos; Meneses, 2009), ou seja, uma relação de intercâmbios, diálogos e negociações entre elementos dessas origens. A peça "Palmas" (Palmieri, 1994) de Eddie Palmieri, concebida através da influência da música popular cubana, oferece um conjunto de elementos musicais que podemos apontar como fiéis a uma tradição. Na outra peça, "City Sunrise" (Sanchez, 2011) de David Sanchez, percebemos a presença de elementos menos ligados a uma tradição bem definida que apontam para uma concepção musical mais contemporânea (Siron, 2004).

Esta investigação se passa no Brasil com um grupo de trabalho formado por músicos brasileiros e cubanos. A partir desta premissa alguns problemas surgiram. A primeira pergunta da qual se partiu foi: o que é latin-jazz no Brasil? Já que este termo, que nos EUA inclui o jazz brasileiro, não é compartilhado no Brasil "onde os nativos usam a palavra latin para se referir unicamente aos ritmos afro-cubanos" (Piedade, 2003, p. 2). Tivemos uma disparidade entre os músicos quanto ao conhecimento da linguagem musical inerente às peças durante o processo. Esta situação gerou um tipo de "etnocentrismo de classe" (Bourdieu, 2002) pois os músicos cubanos reivindicaram uma fidelidade, um rigor em relação aos elementos idiomáticos (Bailey, 1993) na concepção e na execução musical para que o resultado fosse aceito como genuíno ou legítimo.

Vimos, através da comparação dos elementos das peças citadas, um problema para a definição do gênero. Muitas nuances interpretativas podem ser observadas nesta manifestação musical, ora adquirindo um comportamento mais ligado ao jazz, ora fazendo prevalecer suas raízes latino-americanas. Aplicaremos o uso do estudo das tópicas musicais, na forma como o pesquisador Acácio Piedade aplicou à música popular (Piedade, 2011), como ferramenta para realizar uma hermenêutica entre o fenômeno musical propriamente dito e seus possíveis desdobramentos e significados culturais.

Pensamos a performance neste tipo de música como um discurso que se desenvolve baseado na prática da improvisação, a "improvisação como parte de um esforço criativo colaborativo maior" (Kenny & Gellrich, 2002: 117). A partir deste princípio um sistema de preparação da improvisação foi criado durante a pesquisa.

Como resultado deste trabalho uma peça no gênero latin-jazz foi concebida e será mostrada através de reprodução eletrônica para sua apreciação e análise. Sua concepção se deu a partir das indagações surgidas no processo.

Referências

Bailey, Derek (1993). *Improvisation, its nature and practice in music*, England Ashbourne, Da Capo Press.
Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual – Itinerário de um conceito*, Montressor.
Kenny; Gellrich (2002). *The Science & Psychology of Music Performance*, Oxford University Press.
Palmieri, Eddie (1994). *Álbum Palmas*, Elektra Nonesuch ⊢ 7559-61649-2.
Piedade, A. Tadeu (2003). "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", en: E. Taylor Atkins (ed.), *Jazz Planet*, Mississipi, University Press of Mississipi, pp. 41-58.
Piedade, A. Tadeu (2011). *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas*, UDESC, Florianópolis.
Sanchez, David (2011). *Álbum Ninety Miles*, Concord Picante ⊢ UCCO-1111.
Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (2009). *Epistemologias do sul*, Coimbra, Ed. Almedina SA.
Siron, Jacques (2004). *La Partition Intérieure – Jazz, Musiques Improvisées*, Paris, Ed. Outre Mesure.

2. Disputas de poder e identidad en torno al jazz: nacionalidad, racialidad y modernidad. El caso dominicano
Darío Tejeda (Instituto Nacional de Estudios Caribeños)

Desde sus propios orígenes, el jazz ha sido un escenario de diversas disputas de poder que se han manifestado tanto en su interior como en su entorno. No obstante, esas luchas han adquirido rasgos peculiares según el contexto en que se han desarrollado. Una diferencia sustancial se expresa en su carácter, según se escenifiquen en los centros hegemónicos (países industrializados y colonizadores) o en la periferia que opera en torno a ellos. Muchos de los conflictos sobresalientes en torno al jazz emergieron entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, durante la primera fase de la globalización del género musical, que coincidió con la época de expansión imperialista de Estados Unidos, país donde emergió el jazz. En ese contexto, esta música formó parte de los conflictos globales desatados por las acciones expansivas del nuevo imperio, a la vez que impactó en los conflictos locales en los territorios recipientes de las sonoridades jazzísticas.

En particular, el jazz tuvo controversiales procesos de recepción en los países donde se difundió empujado por ocupaciones militares estadounidenses, como ocurrió en República Dominicana entre 1916 y 1924. En tal caso, la invasión imperial puso de relieve a nivel local la cuestión nacional (nacionalidad y nacionalismo), mientras a la vez, el jazz se convirtió en foco de otras disputas domésticas, sobre todo en conflictos de racialidad y modernidad. El caso dominicano puede ilustrar la articulación de las tensiones en estos tópicos, revelando cómo el jazz fue tomado como símbolo de música moderna y desarrollada, y asociado a la blancura, en la escena de un país caribeño de alta presencia de afrodescendientes; en tal sentido, el jazz fue asociado a los rasgos del imperialismo estadounidense en expansión, mientras en Estados Unidos pugnaba con su estigmatización como una atrasada música de negros.

De esa manera, en torno al jazz se manifestaron, en el escenario dominicano, las disputas de nacionalidad, racialidad y modernidad (y las ideas asociadas a esta: progreso, modernización, tecnificación, y en lo musical: instrumentación, orquestación, big bands, etc.).

3. Miguel Zenón y Letieres Leite. Dos casos de reconfiguración de la escena jazzística latinoamericana

Berenice Corti (Instituto de Investigación en Etnomusicología y Universidad de Buenos Aires)

La presente propuesta presentará dos estudios de caso, los de Miguel Zenón y Letieres Leite, que dan cuenta de una reconfiguración de la escena jazzística latinoamericana con sus efectos a una escala aún mayor. Considerando el señalamiento de Mendívil y Spencer (2016) acerca de la necesidad de atender los sentidos diversos y divergentes que se producen en la(s) escena(s) musical(es) regional(es), se sostendrá aquí que estas propuestas artísticas están relocalizando los modos y los temas de la enunciación musical jazzística en relación al modelo canónico norteamericano, sin por ello abandonar el paradigma jazzístico de producción discursiva, performática y performativa (Corti, 2017) que continúa constituyéndose en el equilibrio entre la tradición y la innovación (Corti, 2015). Sin agotar las múltiples posibilidades de análisis que ofrecen estas propuestas artísticas, se atenderá aquí a cómo éstas, desde la periferia del canon, pueden reconfigurarlo rindiendo culto a su vez a uno de sus axiomas principales.

El primero de los casos estudiados refiere a la propuesta artística del saxofonista alto Miguel Zenón (41). Oriundo de Puerto Rico y radicado en Nueva York, lleva adelante una carrera con diez placas como líder. En este trabajo me detendré en cuatro de ellas -algunas de las últimas y más significativas desde el punto de vista de su propuesta musical original-, que además pueden ser analizadas como fases de una misma serie discursiva. Por ejemplo, en *Esta plena* (2009) emerge un sujeto enunciador encarnado *en* Puerto Rico, a través de una producción discursiva musical original inserta en las lógicas paradigmáticas de la música tradicional boricua, la bomba y la plena. *Alma Adentro* (2011) aborda repertorio de la música popular de ese país pero mediante el procedimiento del Songbook, es decir, a través justamente de la fijación de un repertorio abordado con las marcas estilísticas particulares del enunciador. En *Identities are changeable* (2014) la propuesta se dirigió a reflexionar sobre las cuestiones de identidad de los hijos y nietos de migrantes portorriqueños en Nueva York, sirviéndose para ello de una propuesta discursiva compleja en donde intervienen, además de la música, una tarea etnográfica previa y el videoarte. Su último trabajo discográfico, *Típico* (2017) propone una recapitulación de las fases anteriores de reflexión en torno al tema de la identidad.

El segundo de los casos es el del flautista, saxofonista y *conductor* brasileño Letieres Leite (59), director de la orquesta de percusión y vientos Orkestra Rumpilezz y fundador del proyecto educativo musical Rumpilezzinho, ambas de Salvador de Bahía. Hasta el momento ha editado dos placas con música original al frente de la orquesta, *Orkestra Rumpilezz* (2009) y *A saga da travessia* (2017), con composiciones y arreglos concebidos sobre la rítmica de lo que Leite denomina el Universo Percusivo Bahiano (UPB). El UPB refiere a la musicalidad (Piedade, 2003) surgida de las prácticas musicales del Estado de Bahía, la cual estaría integrada -entre otras influencias- por la música de los *blocos afro*, el Samba del Recóncavo y la música sacra del candomblé. El primero de los trabajos discográficos mencionados presenta una utilización más literal de estos recursos rítmicos y temáticos, mientras que el segundo propone un tipo de discurso musical dialógico entre estos elementos, permitiendo una creatividad artística sobre la tradición aún mayor. Ambas placas, además, presentan otras dos características relevantes como son su estilo musical y narrativo contemporáneo, así como un fuerte posicionamiento político-cultural afrocentrado.

Bibliografía

Corti, Berenice (2015). *Jazz argentino. La música "negra" del país "blanco"*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

Corti, Berenice (2017). *Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpo y performance en el jazz argentino*, tesis de doctorado, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Mendívil, Julio y Spencer Espinosa, Christian (2016). "Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective", en Mendívil, Julio y Spencer Espinosa, Christian, *Made in Latin America*, New York, Routledge.

Piedade, Acácio Tadeu de C., (2003). "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", en Taylor Atkins, E. (ed.), *Jazz Planet*, Jackson, University Press of Mississippi.

SIMPOSIO 11

REGGAETON, CUMBIA, FUNK...
LAS "INCOMODIDADES" DE LAS MÚSICAS MASIVAS
DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Coordinadores:
Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires)
Malvina Silba (Universidad de Buenos Aires)
Thiago Soares (Universidade Federal do Pernambuco)
Simone Luci Pereira (Universidade Paulista)
Carolina Spataro (Universidad de Buenos Aires)
thikos@gmail.com
simonelp@uol.com.br
mmmliska@gmail.com
malvina.silba@gmail.com
carolinaspataro@yahoo.com.ar

El debate sobre los géneros musicales "bastardos" (Rincón, 2016), incómodos (Trotta, 2016), ilegítimos o tensionantes en las culturas musicales es fundamental para entender las negociaciones que ocurren en cada contexto de América Latina. ¿Qué dimensión política existe en discutir tales géneros musicales? ¿Son el reggaetón, la cumbia villera y el funk –entre otros–, los mismos que aproximan a la vez que alejan tales expresiones musicales? ¿Son músicas "de pobres", música "de negros", música "de hombres"? Pensar tales géneros musicales significa cuestionar las nociones clásicas de valor musical, debatir la música de las calles, así como otras formas de creación musical, el "saber hacer músi ca" ordinaria, aquella que se hace fuera de los ambientes universitarios; es decir, el enfrentamiento con condiciones singulares de producción. ¿Cómo pensar tales géneros musicales ante políticas y planificaciones culturales de Estado que quieren "esconderlos"? ¿O el no reconocimiento de estas manifestaciones por institutos de cultura o por la idea cons ens uada de que s e trata de expresiones musicales "sucias ", excesivamente sexualizadas, preconcebidas como que "objetualizan a las mujeres"? Este simposio intenta arrojar luz sobre géneros musicales bastardos e incómodos como síntoma de las propias tensiones existentes en la noción de "cultura popular", a partir de la incorporación del debate en torno a lo popular mediático, la cultura pop y una discusión sobre las entradas y salidas del cosmopolitismo en América Latina, en las cuales están presentes dimensiones diaspóricas e interculturales.

Por otra parte, si pensamos que los estudios de género presuponen la problematización de las relaciones entre sexo, identidad y política (Butler, 2015), la idea de este simposio es también intentar generar articulaciones entre estos géneros "degradados" de la música popular y las formas en las que allí se articulan deseos y expectativas diversas en torno al cuerpo y la sexualidad. En esa línea nos interesa incluir en el debate cómo son constituidas masculinidades, feminidades, "normalidades", "rarezas" (queers) a través de los fenómenos musicales. Si pensamos que la música es un importante dispositivo de las relaciones sociales y culturales, se puede debatir sobre las lógicas de cierta pedagogía performática: la música nos enseña formas de actuar, de hacer frente a las normas, de subvertir normas construyendo espacios singulares. ¿Qué se reproduce, qué se negocia o se subvierte cuando se escucha y/o se baila reggaetón, cumbia villera o funk? ¿Qué debates en torno al género pueden proponerse a partir del análisis de las performances de artistas y consumidores de estos géneros populares? ¿De qué manera las sexualidades son debatidas en los espacios narrativos de las canciones y de las poéticas musicales? ¿Por qué pensar la música a través de la premisa de los estudios de género es tan importante para reflexionar sobre políticas de raza, de clases sociales, etarias, territoriales o vinculadas al gusto? Discutir el género bajo la premisa de las tramas sociales significa incluir en el debate que "la sociabilidad que pertenece a la vida corporal, a la vida sexual y al acto de convertirse en un género (becoming gendered) (que es, en cierto sentido, ser un género "para los otros") establece un campo éticamente confuso que parece situarnos en una esfera en la que como cuerpos siempre somos algo más, y algo más que nosotros mismos" (Butler, 2004: 19). Al mismo tiempo, si el género constituye una parte del intercambio social, ¿qué rol cumple la música popular/masiva en este proceso?

Referencias:
Bourdieu, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Porto Alegre: EdUSp, Zouk, 2007.
Butler, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidad*e. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
Canclini, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
DeNora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2004.
Frith, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. EUA: Harvard University Press, 1998
Herschmann, Micael y Cintia Fernandes. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.
Herschmann, Micael. *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
Rincón, Omar. "O Popular na Comunicação: Culturas Bastardas + Cidadanias Celebrities ", en Eco-Pós. v. 19. n. 3. 2016, pp. 27-49.
Trotta, Felipe. "Som, Música e incômodos: algumas considerações iniciais". *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* (Intercom). São Paulo, 2015. Disponible en: portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2163-1.pdf.
Trotta, Felipe. "O Funk no Brasil Contemporâneo: Uma Música que Incomoda", en *Latin American Research Review*. Pittsburgh, 2016, pp. 86-103.
YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

MESA 1. LAS MÚSICAS MASIVAS Y EL CLIVAJE DE GÉNERO: BAILE, ESTÉTICAS Y PERFORMANCES EN ESCENA
MODERA: MALVINA SILBA

1. El cuerpo como archivo: performatividad identitaria y de género a través del baile de la salsa en Barcelona

Isabel Llano

El estudio de la salsa en Barcelona nos permite ver las diversas formas en que la salsa se entiende y se practica en esta ciudad. El boom de la inmigración de latinoamericanos en España de comienzos de 2000 coincidió con la internacionalización del baile de la salsa. Desde 2005 se abrieron academias para aprender a bailar salsa en diferentes estilos y comenzaron a haber contiendas simbólicas o tensiones sobre qué estilo es mejor. La práctica de los diferentes estilos de baile de la salsa y de ciertas estrategias de exclusión social marcó el inicio de la escisión de la escena de la salsa que se evidencia en la separación del público español y latino. En esta separación subyace la relación música y etnicidad, y más específicamente baile y etnicidad. El estilo del baile es un importante modo de distinción (Desmond 1997: 31), por tanto, en una pista de baile se puede inferir la etnicidad de las parejas según el estilo de baile, además de los rasgos fenotípicos y el atuendo. Observamos entonces que el cuerpo, en tanto instrumento de expresión y comunicación ocupa un lugar central en la tríada música, baile y etnicidad. Sostenemos que el cuerpo se constituye en el archivo de nuestra identidad en proceso. Al bailar, el cuerpo permite inferir los procesos que han intervenido - y están interviniendo- en la conformación de la identidad. Coincidimos con Alejandro Ulloa cuando afirma que la identidad también es bailada (2014: 141) y retomamos la idea de cuerpo como archivo planteada por André Lepecki, desde los estudios de performance, que a su vez tiene resonancias del concepto de "archivo" desarrollado por Michel Foucault en *La arqueología del saber*. Lepecki acoge la idea de Foucault de un archivo transformativo en relación con su "idea de la danza como un sistema de incorporación de excorporaciones y de excorporación de incorporaciones" (Lepecki 2013: 72).

A partir del análisis de testimonios obtenidos en entrevistas realizadas a *bailadores* y *bailarines* (Ulloa 2005) de la escena de la salsa en Barcelona, y considerando la inclusión de los aspectos kinestésicos del baile en el análisis sociocultural, como ha anotado Helen Thomas (2003: 167), esta ponencia reflexiona sobre la idea del cuerpo como archivo y su relación con los procesos de identificación o la identidad en construcción teniendo en mente la interacción del cuerpo con el tiempo. En este sentido se interesa por aportar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿Cómo experimentan el cuerpo en el baile los latinos y españoles? ¿Qué posibilidad brinda el baile de la salsa en la configuración y subversión de roles de género? Si el cuerpo es archivo de nuestra identidad en construcción ¿podríamos hablar de una memoria corporal y cultural que se evidencia en el baile? ¿Son el cuerpo y la danza archivos que permiten rastrear coreografías del pasado? ¿Frente a la homogenización del baile, el cuerpo y el lugar mantienen el pulso por la diferencia?

Bibliografía
Desmond, Jane C., (1997). *Meaning in motion: new cultural studies of dance*, Durham, Duke University Press.
Lepecki, André (2013). "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza", en: Isabel de Naverán y Amparo Écija (Eds.) *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Artea, pp. 59-80.
Thomas, Helen (2003). *The Body, Dance and Cultural Theory*, New York, Palgrave Macmillan
Ulloa, Alejandro (2014). "Identity Is Also Danced (Cali, Colombia)", en: *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, ed. Sydney Hutchinson, Philadelphia, Temple University Press, pp. 140-156.
_____ (2005). *El baile, un lenguaje del cuerpo*, Cali, Secretaría de Cultura y Turismo del Valle del Cauca.

2. Rocío Jurado, María Jiménez: Cultura de la Transición y estéticas del exceso
Pepa Anastasio (Hofstra University, Estados Unidos)

En *Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste*, el crítico musical Carl Wilson investiga su odio hacia su compatriota canadiense, la cantante Celine Dion, con el propósito de entender cuál es el atractivo que tienen sus canciones para millones de fans. El ensayo supone, por supuesto, una reflexión acerca de lo que, desde la Ilustración, se ha venido entendiendo como "buen gusto", y termina reconociendo (en la línea de Pierre Bourdieu) que el gusto es una amalgama de relaciones sociales.

El libro de Wilson, publicado en 2016 en España con el título *Música de mierda* (Blackie Books 2016), generó un segundo volumen titulado *Mierda de música*, (Blackie Books 2017) en el que algunos creadores y comentaristas culturales reflexionaban acerca del gusto y las relaciones sociales que lo moldean en el contexto español.

Una de las cuestiones que, evidentemente, salen a relucir en el ensayo de Wilson es la noción del exceso, generalmente asociado con lo que se considera 'mal gusto'. Un exceso que suele asociarse con el "sentir" (qué respuestas emocionales son válidas, cómo se codifican y cuantifican, cuáles son las respuestas emocionales que adquieren valor). En esta cuestión se centra el tema de esta presentación a través del estudio de la estética del exceso en dos artistas que triunfan en español en los años 70: Rocío Jurado y María Jimenez.

Mi presentación indaga acerca de los significados y valores que resultan de la experiencia de la música y la performance de estas artistas partiendo de la premisa de que que son significados y valores vividos y sentidos en contextos históricos determinados (lo que se viene conociendo como Cultura de la Transición (CT), y establecen, por lo tanto, relaciones con sistemas ideológicos establecidos.

Bibliografía

VV. AA., (2016). *Mierda de música: Un debate sobre clasismo, amor, odio y buen gusto en la música pop*, Barcelona, Blackie Books.
Wilson, Carl (2015). *Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste*.
Wilson, Carl (2016). *Música De Mierda: Un Ensayo Romántico Sobre El Buen Gusto, El Clasismo Y Los Prejuicios En El Pop*, Barcelona, Blackie Books.

3. Sobre um homem rico numa Havana sem automóveis antigos:Cosmopolitismo estético no videoclipe "Hasta que se Seque el Malecón"
Thiago Soares (Universidade Federal de Pernambuco)

O videoclipe "Hasta que se Seque el Malecón", do cantor cubano Jacob Forever, está ambientado na cidade de Havana, capital de Cuba. Na piscina da cobertura de um edifício na beira-mar habanera, o reguetonero canta a felicidade de estar livre para "bailar" "até que seque o Malecón" (expressão popular que indica algo que nunca termina, uma vez que o 'malecón' cubano está localizado na costa do mar que constantemente é invadido por ondas que molham as cercanias). Sem automóveis antigos, ruínas, rum e charuto (tabaco), imagens clichês que construíram as bases de parte do imaginário musical associado a Cuba, o videoclipe "Hasta que se Seque el Malecón" é o ponto de partida para debatermos a singularidade do reguetón como gênero musical no contexto cubano, a partir da performance do homem cosmopolita, bem-sucedido e rico, num País de base política socialista.

Avalia-se que esta performance de masculinidade associada a dinheiro e ostentação (algo comum nas formações performáticas do reguetón em todo contexto latino-americano) é problemática no contexto cubano em função da singularidade do país como Nação socialista na América Latina. Desenha-se um quadro complexo em que um gênero musical já rechaçado esteticamente (associado a "música ruim", de "baixa qualidade", "excessivamente sexual", entre outros) ganha também um certo rechaço político (seria música "alienada", excessivamente ligada a valores do capitalismo e do sujeito neoliberal). Acrescente o fato de que o contexto de produção do reguetón em Cuba prescinde políticas estatais; sua forma de gravação e de remuneração aciona visualizar a presença de empresas privadas transnacionais neste contexto, além da forma de circulação do gênero musical, através de um conjunto de práticas digitais envolvendo pirateamento de redes de banda larga, consagrando o formato do "paquete semanal" como alternativa de enfrentamento através do consumo às políticas midiáticas da ilha.

Para além desta perspectiva performática, destaca-se outra territorial. A Havana presente no videoclipe "Hasta que se Seque el Malecón" parece um ambiente desterritorializado, a-histórico e repleto de marcas visuais que apagam as ruínas e edificações históricas da cidade para destacar os edifícios modernos, as danceterias com luz neón, os pátios com jovens dançando ao som de aparelhos de som que parecem conectados ao imaginário do hip hop e do rap globais. Como estas performances e territorialidades globais são encenadas a partir de Cuba? A ideia de uma Havana pop, moderna, global e colorida, ligada a outras cidades caribenhas e também "encenada" como uma espécie de devir-Miami aparece em diversos videoclipes de reguetón. Visualiza-se portanto processos de cosmopolitização estética (Regev, 2013) nos gêneros musicais populares a partir de ideias em torno das negociações permanentes entre culturas locais e globais, a partir de embates em torno de percepções estéticas, partilhas de gostos, práticas culturais e expressivas. Sustenta-se a ideia de que o reguetón em Cuba é um fenômeno tensivo estética e politicamente na medida em que se refere tanto à necessidade de interligação do imaginário da pan-latinidade (Pereira e Soares, 2017) quanto do reforço da singularidade musical do País. Parte desta resposta cubana ao reguetón está no que se convencionou chamar de "Cubatón", subgênero territorializado em que se tem tanto a inclusão de matrizes sonoras de gêneros musicais consagrados da música cubana ao reguetón, quanto à rotulação mercadológica de artistas cubanos para realização de turnês e entrada destes artistas em outros contextos globais. Esta investigação faz parte do projeto "Música Pop em Cuba: Enfrentamentos Políticos e Midiáticos" que conta com apoio do edital CNPq/ MCTI Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas.

Referências Bibliográficas

PEREIRA, Simone Luci e SOARES; Thiago (2017). "Reguetón em Cuba: Censura, ostentação e rasuras de políticas midiáticas", in*Anais do XXVI Encontro Anual da Compós* - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
REGEV, Motti (2013). *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge, Polity Press.

MESA 2. LAS MÚSICAS MASIVAS EN PERSPECTIVA TERRITORIAL: MEDIACIONES, APROPIACIONES Y PERFORMATIVIDAD
MODERA: MERCEDES LISKA

1. Bregafunk: Mediação tecnológica e transculturação social na periferia do Recife
Tomás Brandão Correia (Universidade Federal de Pernambuco)

O mercado musical, desde o surgimento do MP3 e dos serviços de compartilhamento em massa de arquivos, e mais recentemente com o *streaming*, ainda necessita se adaptar às novas formas de criação de conteúdo e distribuição desse conteúdo na rede. Há uma tendência de abandono da mídia física, demonstrada, por exemplo, pelo desaparecimento de tocadores de CD.

Em Recife, Pernambuco, o bregafunk, vertente eletrônica do brega tradicional, vem se afirmando com um funcionamento próprio e garantindo sua sustentabilidade. Sem fazer parte da grande indústria de gravadoras, nem contar com acesso à mídia escrita ou de rádio e TV, parece ter compreendido seu nicho de mercado ao fazer um uso criativo das plataformas que possui de produção e divulgação de conteúdo, chegando amplamente ao seu público e criando um mercado em que há circulação de capital.

Desta maneira, levanta-se nesta comunicação a hipótese de que o bregafunk recifense, em função da democratização das novas tecnologias de mídia e das possibilidades de criação musical abertas com a manipulação de ferramentas tecnológicas, apresenta um formato inovador de produção e distribuição de conteúdo cultural, que surge como resposta a uma indústria musical notoriamente em crise.

Dois problemas de pesquisa estão na base dessa investigação:

O primeiro diz respeito às novas formas de criação e distribuição de conteúdo. Os artistas e produtores de bregafunk apresentam um diferencial na maneira como produzem e lançam seu conteúdo. Mesmo sem contar com a estrutura de grandes estúdios, alguns canais de vídeos no Youtube, como o de Thiago Gravações, recebem milhões de visualizações e movimentam uma grande cadeia de profissionais de diversas áreas: músicos, produtores, técnicos, produtores de vídeo. Para além da internet, apesar de suas músicas não tocarem nas grandes rádios, a agenda de artistas como MC Troinha e MC Sheldon estão repletas de shows, em locais diversos e para públicos de diferentes perfis socioeconômicos, apontando uma aparente sustentabilidade de sua cadeia produtiva. Desta maneira, se questiona: em que grau a tecnologia tem mediado um novo fazer musical e uma nova forma de disponibilização do conteúdo produzido por artistas do bregafunk recifense? Em que medida as tecnologias de mídia têm mediado e emancipado a produção musical periférica e democratizado os modos de escuta dessa música no Recife?

O segundo diz respeito à maneira como essa música é validada, a partir do conceito de epistemologia da purificação proposto por Ana Maria Gautier (2012). O bregafunk faz parte, juntamente com outros estilos, como o funk carioca por exemplo, de uma nova prática musical que parece desafiar as tipologias tradicionais. Questiona-se então: Qual é o papel/lugar do bregafunk, um gênero cujas mediações tecnológicas desafiam tipologias musicais, visto que não é nem "folclórico" nem facilmente associado a movimentos sociais ou a estéticas revolucionárias, na cidade do Recife e em sua região metropolitana, onde a cultura popular apresenta-se como herdeira direta e representante de antigas tradições seculares (Séc. XIX e XX)?

Além disso, uma discussão sobre o lugar do bregafunk dentro de uma nova prática musical que se impõe diante da quebra de paradigmas causada pelas tecnologias de mídia, pode levar a uma melhor compreensão dentro dos estudos de música e sociedade sobre, nos termos de Gautier (2012), a nova esfera pública musical (*aural public sphere*) em que estamos inseridos, decorrente da livre circulação de mercadorias musicais diversas: da MPB aos muitos estilos do brega, da música folclórica ao pop internacional, dos distintos gêneros da música eletrônica às expressões urbanas periféricas como o rap e o funk.

Referências bibliográficas
Ochoa Gautier, Ana Maria (2012). "Sonic transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in LatinAmerica",in *The sound studies reader*, Jonathan Sterne (ed.), Library of Congress Cataloging.

2. Música, violência e conflito nas cidades: o caso do ônibus
Felipe Trotta (Universidade Federal Fluminense)

A desigualdade social e a violência são dois elementos constitutivos das grandes cidades latino-americanas. A geografia urbana separa pessoas em espaços e bairros, dividindo-os em estratos pobres, ricos e médios, através dos quais são reforçados estereótipos, preconceitos e interdições variadas. Nesse sentido, a mobilidade urbana é um tema sensível na organização social e política das cidades, atuando como elemento ativo no processo de tornar as segregações mais ou menos intensas. Nos longos percursos vencidos diariamente por milhões de pessoas em ônibus e trens lotados e sucateados, diversos níveis de tensões atravessam as viagens, produzindo experiências sensoriais de grande intensidade, fortemente marcadas pelo som. Nesta comunicação, direciono a atenção para as músicas que eventualmente irrompem nesses espaços coletivos, tocadas a partir de reprodutores móveis (celulares ou pequenos aparelhos sonoros) normalmente controlados por jovens do sexo masculino, majoritariamente negros e de estratos econômicos inferiores (Murolo 2015).

Argumento aqui que a música executada em tais espaços pode ser pensada como um dispositivo de comunicação que, ao contrário do célebre postulado de Spivak (2010), possibilita uma *fala* a pessoas e grupos em situação de subalternidade. E, indo mais além, que essa fala ocorre fundamentalmente de modo violento.

De acordo com vários autores que se debruçam sobre o tema (O'Connel 2010, Zizek 2009, Araújo e Musicultura 2006, Daughtry 2015), a violência não deve ser entendida como um elemento de distúrbio em um ambiente de normalidade pacífica, mas, antes, uma condição de existência das relações sociais a partir da qual elas são constituídas. Assim, tocar música no transporte público é uma ação política e estética que simultaneamente ocupa o espaço (físico e sonoro) e afirma sua presença (Gumbrecht 2010), atingindo a todos que dividem o ambiente. O som que ocupa o transporte coletivo é uma imposição que força todos os passageiros a interagir com repertórios que, por sua vez, usualmente também acionam algum tipo de agressividade. Seja através de batidas eletrônicas, manipulações de sonoridades ou de letras com narrativas eróticas ou violentas, as músicas são tocadas com a intenção de produzir tanto pertencimento e identidade quanto desconforto e incômodo. O funk, o reggaeton, a cumbia villera, o kuduro, o gansta rap ou o heavy metal, entre outros, são eleitos para serem reproduzidos nesses ambientes como forma de reafirmar estereótipos de juventude e masculinidade construídas por uma performatividade (Butler, 2003) agressiva que se manifesta na ocupação violenta do espaço físico e acústico. Estereótipos que, paradoxalmente, estigmatizam seus protagonistas.

Fugindo de uma valorização acrítica da fala subalterna através da ação afirmativa e impositiva da música no ônibus, assim como da condenação preconceituosa de qualquer manifestação oriunda de tais grupos sociais marginalizados em nossas sociedades, busco aqui articular o caso da música nos transportes coletivos com o conceito de violência, acreditando numa compreensão mais complexa e multifacetada dos usos da música e dos incômodos por ela causados em nossas relações sociais cotidianas.

Referências
Araújo, Samuel e Grupo Musicultura (2006). "A violência como um conceito na pesquisa musical", in *Revista Trans*, n. 10, Barcelona, SibE, pp. 1-35.
Butler, Judith (2003). *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
Zizek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.
Murolo, Norberto (2015). "Escuchando música en el transporte público", en *Revista Intercom – RBCC,* v. 38 n. 2, São Paulo, Intercom, pp. 81-98.
Spivak, Gayatri (2010). *Pode o subalterno falar?*, Belo Horizonte, Ed.UFMG.
Daughtry, Martin (2015). *Listening to war*, Oxford e New York, Oxford University Press.
O'Connel, John (2010). "Introduction: An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict", in *Music and Conflict*. John O'Connell e Salwa Castelo-Branco, Chicago, University of Illinois Press.
Gumbrecht, Hans Ulrich (2010). *Produção de presença*, Rio de Janeiro, Contraponto/Ed.PUC.

3. Género, raza y sabor: performatividades en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba, Colombia
María Alejandra de Ávila López (Universidad Nacional Autónoma de México)

Esta ponencia se centra en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba, Colombia en donde se producen performatividades discursivas de género y raza mediante una categoría que es importante para la cultura caribeña colombiana en general, y para la música tropical en particular: el *sabor*. Desde el punto de vista de los propios sujetos, caracteriza el hacer de dichas orquestas emergiendo como marca enunciativa en los propios discursos de sus interlocutores. Esta exploración me permite observar la materialización del *sabor* en las estructuras musicales del porro –género musical privilegiado de las orquestas tropicales de Montería- y en el baile del cuerpo femenino. La primera son las características musicales que los actores sociales reconocen dotadas de *sabor* (*v.g.* improvisación, interpretación, clave, sincopa, fraseo), éstas performan un modelo masculino. Dichas características se entrecruzan con la vida ganadera cordobesa a través de algunas metáforas como la bravura de los toros. La segunda, es la materialización del *sabor* en el cuerpo femenino mediante el baile. Este aspecto lo pude leer a través de un mito clave acerca de una bailadora de fandango, llamada María de los Ángeles Tapia, mejor conocida como María Barilla. Una de las pistas que me permitió llegar a analizar dicho mito fue la reiteración,, en los documentos escritos, de la siguiente frase: *María Barilla es el sabor hecho cuerpo*. Las variantes del mito están trastocadas por las relaciones de género y el discurso racial de lo "negro" los cuales se codifican a través de sus "sensuales" movimientos. Dichos niveles de análisis reproducen lo que la filosofa Judith Butler (2007) llama performatividad del género. Por esta razón, esta ponencia retoma dicha teoría la cual define al género como un acto performativo. Así, esta teoría me permite leer tanto los discursos de género como los raciales.

¿Cómo es que se performa el género y la raza en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba, Colombia? ¿Qué relaciones construye el sabor en las orquestas tropicales de Montería?

Bibliografía
Butler, Judith (2007) [1999] *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, España: Paidós ibérica, S A.

4. Cumbia y cumbieras/os en la Argentina contemporánea: discusiones en torno a producción, mercado, desigualdades sociales y jerarquías culturales
Malvina Silba (Universidad de Buenos Aires)

Esta ponencia parte de una premisa de trabajo: analizar las trayectorias socio-culturales de un grupo de varones jóvenes de clases populares, músicos y productores de cumbia villera. La cumbia en Argentina es uno de los géneros musicales más populares, tanto por su difusión masiva como por la pertenencia social de los públicos que históricamente la han consumido (Cragnolini, 2006; Semán y Vila, 2011; Silba, 2011; Alabarces y Silba, 2014), apropiándose de ella para hacerla parte de su vida cotidiana y en especial de diversos momentos festivos (De Nora, 2000).

En esa línea la propuesta se propone recortar los interrogantes de una investigación más amplia, remitiéndose a aquellos vinculados a dos tópicos. Uno, el del eje producción-recepción de la cumbia en el contexto actual. ¿Cómo se produce y cómo circula la cumbia entre las y los jóvenes de sectores populares? ¿Qué tipos de vínculos establecen estos jóvenes con el mercado de la producción musical? Durante la primera etapa del trabajo de campo se observaron formas más o menos marginales de gestionar la producción en sus diversas instancias y formatos. Se advirtió que si por un lado los agentes del campo cumbiero mantenían una relación tensa y desigual con los productores del género, esos mismos vínculos desiguales se reproducían, con matices, al interior de los propios grupos. En ambos casos, la precariedad laboral y la ausencia de reglamentaciones específicas que regularan las actividades artísticas de todos los actores intervinientes parecían ser la norma, toda vez que no garantizaban una amplia gama de derechos laborales y sociales que, en las experiencias cotidianas de estos músicos, se expresaban claramente en formas diversas de explotación. La contracara de la precariedad laboral era, sin duda, los relatos sobre el placer de tocar cumbia, el aprendizaje colectivo y autogestivo de una música que, para la gran mayoría de estos jóvenes, había constituido una especie de *banda de sonido permanente*, acompañando y acompasando diversos escenarios vitales. Por el lado de los públicos, se hará mención a las condiciones estructurales de los espacios a los cuales asistían asiduamente para ver y disfrutar de sus bandas preferidas, las cuales compartían las dos características antedichas: precariedad y ausencia de regulación estatal, salvo su forma represiva/de control (Silba, 2011).

El otro tópico se referirá a otra de las características que define al campo de la producción de cumbia local, compuesta casi en su totalidad por varones de diversas generaciones, pero entre los cuales priman los jóvenes. Por un lado, se reflexionará sobre los motivos que informan la ausencia de mujeres productoras. ¿Es la cumbia una escena musical masculina? ¿Anclada en qué tradiciones y vinculada de qué forma con la producción actual de otros géneros musicales, o de otras variantes de la cumbia en contextos sociales diversos? Por el otro, y pensando en la inserción de una cantidad considerable de jóvenes en las distintas agrupaciones, ocupando los distintos roles (músicos, asistentes, *managers*, etc.), ¿pueden pensarse dichas participaciones como salidas laborales buscadas, impuestas o disponibles en un contexto social restrictivo para estas poblaciones juveniles, incluso en escenarios de supuesto crecimiento económico? En ese caso, ¿por qué esta actividad artística no se constituye en una posibilidad laboral para las mujeres de clases populares y medias bajas que escuchan y bailan desde siempre todas las variantes de la cumbia, al igual que sus pares varones?

Para cerrar, propondré reflexionar en torno a las jerarquías culturales, de clase y de género que organizan el campo musical cumbiero en la Argentina contemporánea, a fin de analizar críticamente las tensiones y conflictos socio-culturales y políticos que pueden leerse a partir de una mirada atenta de las mencionadas experiencias musicales.

Bibliografía
Alabarces, Pablo y Malvina Silba (2014). "Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina", en *Cultura y representaciones sociales, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Ciudad Universitaria, México, Volumen 8, Nro. 16, pp. 52-74. http://www.revistas.unam.mx/index.php/crs/article/view/44846.

Cragnolini, Alejandra (2006). "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires", en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, No.10. Accesado el 10 junio de 2016.
DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*, Cambridge University Press.
Semán, Pablo y Pablo Vila (comp.) (2011). *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*, Editorial Gorla, Buenos Aires.
Silba, Malvina (2011). "Vidas Plebeyas. Cumbia, baile y aguante en jóvenes de sectores populares", Tesis de Doctorado, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

MESA 3. PEDAGOGÍAS DE GÉNERO A PARTIR DE LA PRÁCTICA MUSICAL
MODERA: THIAGO SOARES

1. "Para que lo bailen las wachas". Música popular y movimiento de mujeres en la Argentina: Narrativas estéticas y políticas en torno a la centralidad de los cuerpos

Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires)

En los últimos años la producción musical de mujeres en la Argentina despliega imaginarios de feminidad en los cuales la dimensión corporal tiene un lugar destacado.

La elección de músicas bailables, la presencia recurrente del baile en los escenarios o en las realizaciones audiovisuales sugieren pensar el rol que ocupa la música en el diseño de corporalidades femeninas y en las pedagogías de género contemporáneas.

Buena parte de las realizaciones musicales privilegian géneros y combinaciones de géneros tales como el rap, la cumbia y el reggaeton, de gran ascendencia entre las artistas jóvenes y de edades intermedias. Además de desarrollar habilidades gestuales específicas para sus interpretaciones musicales, las artistas musicales comparten los escenarios con elencos estables o participaciones periódicas de bailarinas profesionales que también participan en sus videoclips. También recientemente, se fueron creando escuelas o clubes de danza focalizados en la enseñanza de técnicas corporales asociadas a dichos géneros, a la vez que ganaron lugar en diversos espacios recreativos ya existentes, en muchos casos exclusivamente de participación femenina. La realización de estilos gestual-corporales derivados del *breaking* y de técnicas desarrolladas a partir del hip hop como el *popping* –uno de los estilos en boga actualmente, de movimientos robóticos y contracción de los músculos–, componen un carácter corporal enérgico, ágil, desafiante y amenazante que viene marcando una tendencia estética en expansión de notable incorporación y estilización de los cuerpos de niñas y jóvenes.

Ahora bien, la hipótesis es que dichas estéticas corporales adquirieron cierta densidad cultural en torno a los acontecimientos de ocupación masiva del espacio público de las mujeres desde el año 2015 a esta parte, como hechos que provocaron una bisagra en la percepción social del género. Estas experiencias generaron un efecto de trascendencia inusitada en múltiples formas de organización política articuladas a través de una agenda de reivindicaciones que, justamente, se sitúan en la disputa por el dominio y el derecho sobre los cuerpos.

En este sentido, propongo analizar los paralelismos, las relaciones de intercambio y alimentación recíproca entre la música popular y el activismo transversal denominado *Ni una Menos*[2] entre los años 2015 y 2017. Esta comunicación y circulación de sentidos compartidos permite comprender los procesos a través de los cuales las experiencias musicales de mujeres se intensificaron y fortalecieron alrededor de nociones de resistencia y de un imaginario colectivo sin precedentes. Al mismo tiempo, desde las prácticas musicales se fueron gestando una serie de recursos para la intervención cultural y simbólica entre las que se destaca la configuración de *feminidades corporeizadas,* entendidas como marcos de expansión y desarrollo de recursos para la gestión del género aun en contextos de subaltenidad y de lucha, así como de marcos regulatorios y normativos de las feminidades juveniles.

Específicamente este trabajo presenta una selección de ejemplos representativos vinculados al rap, la cumbia y el reggaetón y analiza, por un lado, el contenido gestual-corporal situado en contextos de significación audiovisual, testimonios de bailarinas profesionales y observaciones en clubes de danza, y por otro, las representaciones estéticas focalizadas en lo corporal generadas en las movilizaciones masivas de dichos años.

2. La configuración de la masculinidad en el género norteño banda en León, Guanajuato

José Javier Sánchez Pérez (Universidad de Guanajuato)

Desde joven tuve que involucrarme en las fiestas "familiares", que más bien eran eventos sociales, donde vecinos, amigos familia, gente conocida y desconocida se reunían a bailar; dónde el género musical predilecto era el *norteño banda*. Durante mi adolescencia enfrenté una serie de obstáculos para poder insertarme dentro de la dinámica social de dicho género debido a mis preferencias identitarias musicales, sexuales e ideológicas. Estas preferencias han ocasionado mi eventual marginación de la dinámica, desde el hecho de no poder bailar con una mujer por no llevar el vestuario adecuado para la fiesta o pasar desapercibido e ignorado por los demás asistentes.

La música de Norteño-Banda en León Gto., es tocada por un conjunto musical de aproximadamente ocho músicos vestidos de igual manera (pantalón de mezclilla, norteño o de color brillante, camisa norteña, saco y sombrero cowboy), con instrumentos que tradicionalmente son usados por los conjuntos norteños mexicanos (batería, bajo, guitarra de 12 cuerdas y acordeón) así como instrumentos usados en la banda de viento sinaloense (Clarinete, saxofón, trompeta, trombón, contralto y tuba). Dos de las agrupaciones con estas características que han cobrado relevancia para el público en la ciudad son: "La Kumbre con K" y "Norteños Band". Estas bandas convidan a un público que asiste continuamente a sus tocadas y que está conformado por hombres y mujeres de entre 13 y 60 años (con ligeras variantes que dependen si el evento es público, privado, la fuente financiamiento, entre otros factores).

Recuperando la propuesta de Jean Molino (1995: 91) de comprender el hecho musical como un "hecho social total", busco describir los modos en que la práctica social del género norteño-banda permite la configuración de identidades masculinas y la marginación de lo considerado no-masculino. El objetivo del presente trabajo es interpretar los signos que permiten observar la configuración de la masculinidad, es decir, el "ser hombre", a través del baile del género musical norteño-banda en el municipio de León Guanajuato.

Para tal fin observaré las expresiones que emiten los individuos (Goffmann, 1959) y utilizaré los conceptos de performatividad de género (Butler, 1998), musicosexualidad (Cusick, 2006), actos performáticos y performativos (López Cano, 2008) y persona musical (Auslander, 1956).

Los estudios sobre música y performance (Madrid 2009 y López Cano 2008), permitirán un marco general para mis indagaciones. Me valdré de las propuestas de autores latinoamericanos quienes han abordado la relación de la música y la construcción de género desde la musicología y la etnomusicología (López Cano, 2008; Caro-Cocotle 2017). Así como aquellos que han profundizado sobre el tema específico de la relación entre masculinidad y las prácticas musicales (Noriega, 2016; Valencia, 2016; Simonett, 2007; Trotta, 2014 y 2012; Lemes S.A., 2015)

A partir de la observación participante y no participante en los eventos de las bandas La Kumbre con K, La Cumbre y Norteños Band, durante 6 meses dentro de la ciudad de León Gto., y la revisión de los archivos documentales generados por las mismas bandas de músicos relataré el tipo de performance de masculinidad que es incitado por los músicos, su persona musical y los discursos que emiten y que se reproducen como un modo de comportamiento dentro de los asistentes al evento.

Referencias

Auslander, P., (1956). "Musical Personae", en *TDR:The Ddrama Rreview* (50), pp. 100-119.
Caro, G., (2017). "Un acorde disonante: Juan Gabriel y la frontera sonora de lo gay", en*Interdisciplinar* (11), pp. 25-41.
Cusick, S. (2006). "On a lesbian relationshipo with music: a serious effort not to think straight", en Brett, P., Thomas, G., Wood, E. (Eds.) *Queering the pitch. The new gay and lesbian musicology*, pp. 67-84, New York, Routledge.
Goffmann. E., (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.
Lemes Espinel, S. A., (2015). *El sublime objeto de la masculinidad. Arquetipos y modelos masculinos en la música popular*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia-Sede Bogotá.
López-Cano, R., (2008). "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros", en *Música ciudades, redes: creación musical e interacción social* (ed.), Salamanca, SIbE-Fundación Caja Duero.
Madrid, A., (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?:una introducción al dossier", en *TRANS: Revista transcultural de música* (13).
Molino, J. (2011). "El hecho musical y la semiología de la música", en S. González y G. Camacho (coord*.), Reflexiones sobre Semiología Musical*. México, ENM-UNAM.
Noriega, G. N., (2016). "Masculinidad, ruralidad y hegemonías regionales: reflexiones desde el norte de México", en *Región y sociedad* (17), pp. 75-113.
Simonett, H., (2007). "Los "gallos" sinaloenses y la música popular", en *Arenas Revista Sinaloense de Ciencias Sociales* (12), pp. 84-98.
Trotta, F., (2014). *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*, Letra e Imagem Editora e Produções LTDA.
Trotta, F., (2012). "Identidade nordestina, sonoridade e masculinidade no forró contemporâneo" en *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza.
Valencia, S., (2016). "Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México", en *Letras Femeninas,* 42(1), pp. 22-37.

[2] *Ni una menos* es una consigna que dio nombre a un movimiento de protesta contra la violencia hacia las mujeres en la Argentina.

SIMPOSIO 12

CULTURA POPULAR Y MÚSICA EN AMÉRICA LATINA

Coordinadores:
Christian Spencer (Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor)
Pablo Alabarces (Universidad de Buenos Aires)
palabarces@gmail.com
canazo@gmail.com

No existe claridad acerca de qué es la cultura popular. Las teorías en portugués, inglés y español suelen caracterizarla de acuerdo a su materialidad (García Canclini), su procedencia y contenido de clase (Banerjee, Nelson), su carácter masivo y/o mediatizado (Storey), según sus modos de producción o procesos de industrialización que la afectan (Russell) o de acuerdo a las formas de resistencia, opresión política e ideología que ella ofrece (Scott, Escobar, Sunkel), entre otras. Otras definiciones señalan que lo popular es una producción cultural que relaciona centro con periferia (Ortiz) y que se define por ser una forma de otredad de la producción cultural (Middleton). Al mismo tiempo, varios autores dicen que lo popular es lo que "hace el pueblo" (Colombres) y conforma un "todo cotidiano" (Browne). Así, la cultura que el pueblo practica, incluida la música, sería un modo de subvertir el orden social por medio del cuerpo y lo festivo (Burke, Salinas) pudiendo llegar a reemplazar la noción de folclore y cultura tradicional (Storey, Betts) para convertirse en un concepto polisémico que abarca cualquier período histórico y corriente intelectual.

En América Latina el debate sobre la cultura popular ha sido extenso. Sin embargo, el estudio de su relación con la música pareciera necesitar aún nuevas ideas y casos de estudio que permitan teorizar acerca de su aporte a la cultura cotidiana del continente. En este contexto, el presente simposio propone discutir las preguntas fundamentales que vuelven al debate cada cierto tiempo: ¿Cómo se entiende hoy la cultura popular en América Latina? ¿Existe una idea de cultura popular propia de la región? ¿Quiénes la hacen y qué significado tiene para la sociedad y los músicos que la practican y las audiencias que la cons umen? ¿Exis te inves tigación s obre la cultura popular latinoamericana en el pasado? ¿A la luz de estos debates, qué límites debiera tener una posible definición de cultura popular? ¿Y qué rol juega la música en la idea de cultura popular que emana de ella?

El simposio evaluará todos los resúmenes que lleguen privilegiando propuestas que ofrezcan casos vinculados con la música, sea en un nivel teórico o práctico. Los ejes propuestos para el envío de ponencias serán los siguientes, entendidos de un modo amplio:

- *To infinity and beyond*: Hacia un concepto de cultura popular latinoamericana. (Teoría, historia, deconstrucciones e ideas).
- Invenciones de lo popular: formas de crear lo popular, creación de sujetos populares.
- Consumo, circuitos de distribución y mercado.
- Deporte y cultura popular.
- Educación y cultura popular.
- Patrimonialización y políticas públicas: acciones del Estado a favor de la patrimonialización de bienes o servicios considerados parte importante de la cultura popular.
- Culturas populares indígenas.
- Cultura popular 3.0: Impacto de la tecnología en las redefiniciones de lo popular.
- El cine como cultura popular: bandas sonoras, sonorización y uso de músicas para películas.
- Organología y cultura popular: luthiers, lauderos y artes manuales musicales.
- Revisión y crítica de las teorías acerca de la cultura popular en la música: cultura popular y teorías de clase y habitus; cultura popular y crítica post/decolonial; otras teorías.
- Prensa musical, esfera pública y cultura popular.

Las ponencias aceptadas para el Simposio deberán ser enviadas a los coordinadores en formato Word y PDF a más tardar el 28 de Mayo de 2018.

Referencias:

Alabarces, Pablo. "Transculturas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas", en *Cultura y representaciones sociales*, 7 (13), 2012.

Browne, Ray B., y Browne, Pat. *Digging into popular culture: theories and methodologies in archeology, anthropology, and other fields.* Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1991.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

Escobar, Ticio, y Amigo Cerisola, Roberto. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

Hinds, Harold E., Marilyn Ferris Motz y Angela M. S. Nelson. *Popular culture theory and methodology: a basic introduction.* Madison, Wis.: University of Wisconsin Press/Popular Press, 2006.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: G. Gili, 1987.

Ortiz, Renato. *Notas históricas sobre o conceito de cultura popular*. Helen Kellogg Institute for International Studies, University of Notre Dame, 1986.

Russell, Dave. *Popular Music in England, 1840-1914: A Social History*. Montreal: McGill- Queen's University Press, 1987.

Salinas Campos, Maximiliano. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", en *Revista Musical Chilena* LIV (193): 45-82, 2000.

Scott, Derek B. *Sounds of the metropolis: the nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

Semán, Pablo. "Culturas populares : lo impres cindible de la des familiarización", en *Maguaré*, núm. 23, 2009, Santa fé de Bogotá, pp. 181-205.

MESA 1. HACIA UN CONCEPTO DE CULTURA POPULAR

1. Hacia un concepto de cultura popular.
Christian Spencer (Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor)

Esta ponencia de apertura busca debatir las definiciones más características de "cultura popular" con el objeto de instalar un debate acerca de su significado posible y los modos en que se construye el objeto popular. Se revisará el carácter oposicional de todas estas definiciones y los conceptos que ellas implican –de modo general–; en particular, clase, hegemonía, resistencia y otros auxiliares, como pueblo, mediación y cultura.

MESA 2. TEORÍA Y PRAXIS. DEBATE SOBRE LA CULTURA POPULAR EN AMÉRICA LATINA

MODERA: CHRISTIAN SPENCER

1. Del Caribe para el mundo: "Electrificando" la tradición en la construcción de lo popular
Juan Sebastián Olmos Núñez (Universidad Nacional de Colombia)
María del Mar Vanín Ramírez (Universidad Nacional de Colombia)

En los últimos años, han comenzado a surgir nuevos grupos musicales cuyas propuestas se basan en la fusión de ritmos "folclóricos" o "tradicionales" colombianos con electrónica. Este es el caso del grupo Bomba Estéreo, quienes toman elementos de músicas de la Costa Caribe, y de Mitú, un dúo que denomina su música como "techno de la selva" o "techno palenquero" (Anaya & Bobadilla, 2013). Pretendemos dar cuenta de los discursos que se generan alrededor de las propuestas musicales de estos grupos en tanto, por un lado, definen ya géneros "tradicionales" al incluirlos dentro de sus nuevas propuestas, y por otro, construyen nuevos géneros. Estos discursos, construidos desde diferentes puntos de enunciación, son los que podrían configurar las nociones de música popular y/o música colombiana actual. De acuerdo a lo anterior, nos hemos planteado la siguiente pregunta: ¿Qué discursos -de los músicos, del público y de los medios- se generan a partir de propuestas musicales como la de Bomba Estéreo y Mitú en el ámbito de la música popular? Daremos cuenta de esto a través de la revisión de entrevistas y demás información que proporcionen los medios de comunicación y que den idea de lo que está significando estas nuevas propuestas musicales. Además, consideramos necesario acudir a los recursos estéticos de estos grupos debido a que estas características, que a primera vista son netamente sonoras y visuales, conforman parte de la "identidad" que ellos se adjudican. Debemos partir del hecho de que "lo popular" no debe ser concebido como un concepto monolítico, debido a que tiene múltiples significados en tanto que su definición depende del contexto. Una definición correcta de lo popular en cierto escenario es insípida en otro diferente debido a que debe dar cuenta de las condiciones específicas que lo construyen como "popular", de las luchas internas que lo hicieron eso y no otra cosa. Ya lo explica Hall al decir que

"El significado de un símbolo cultural lo da en parte el campo social en el que se le incorpore, las prácticas con las que se articule y se le hace resonar" (1984:8). Se ve entonces que si buscamos la ley universal llamada "cultura popular", chocamos con que la definición de que debe ser contextual.

6. La construcción de una idea de cultura popular se desprende, entonces, por parte de las bandas que vamos a describir, como producto de su apropiación de géneros "tradicionales", donde lo que se entiende por tradicional se liga a la cultura popular, se mezcla con un componente "moderno" como lo es lo "techno" o "electrónico" y genera esta creación musical. El rol que juega la música (en particular, la de Mitú o Bomba Estéreo) es el de creadora y afirmadora a la vez, puesto que si por un lado se afirman dentro de un género híbrido (sea el de música "techno de la selva") es necesario primero afirmar y "legitimar" una práctica músical a la cual el adjetivo "selvático" le encaje.

7. En ese sentido, pretendemos abordar la construcción de una cultura popular desde las ideas de estos artistas específicos y los medios de comunicación que los dan a conocer, no asumiendo esta construcción de música popular o lo popular como algo absoluto sino tomándola como una arista de las muchas que es necesario desdoblar. Revelar qué fricciones y relaciones se dan entre los mismos "géneros" que son las que permiten a estos nuevos híbridos "ser". Tomamos en cuenta, así mismo, los diferentes conflictos que gestan dentro de los medios masivos "alternativos" a la hora de propagar estos contenidos.

Referencias bibliográficas

Anaya, V. y Bobadilla, D. (2013, 28 de octubre). Mitú: Techno palenquero desde la selva urbana de Bogotá. *Wiriko*. Recuperado de http://www.wiriko.org/wiriko/mitu-techno-palenquero-desde-la-selva-urbana-bogotana/

Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de « lo popular ». Recuperado de: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/hall_stuart._notas_sobre_la_deconstruccio n_de_lo_popular.pdf

2. A trajetória do músico Naná Vasconcelos: Música e experiência

Simone Dubeux Berardo Carneiro da Cunha (PUC - Rio de Janeiro)

O presente trabalho tem por objetivo discutir a trajetória do músico pernambucano, percussionista Juvenal de Holanda Vasconcelos, conhecido como Nana Vasconcelos (1944-2016). A partir dessa trajetória busca-se tecer algumas considerações sobre possíveis inter-relações entre expressões musicais da tradição popular com as formas musicais desenvolvidas em conservatórios e divulgadas pela indústria fonográfica. Negro e de origem popular, autodidata, Naná aprendeu a tocar praticamente todos os instrumentos de percussão, mas nunca aprendeu partitura musical. Especializando-se no berimbau, instrumento trazido ao Brasil pelos escravos e usado na capoeira, Nana foi responsável por sua introdução em orquestra sinfônica. Com menos de 20 anos participa do Movimento de Cultura Popular em Recife onde teve contato com artistas, intelectuais e com pesquisa musical na tradição popular. Esse movimento teve fim com o golpe militar em 1964. Na década de 1960 sai de Pernambuco para o Rio de Janeiro e segue posteriormente para o exterior tendo morado em Paris e Nova York. Trabalhou com vários músicos, entre eles, Milton Nascimento, Gato Barbieri, Egberto Gismonti, Don Cherry, Collin Walcott. Produziu seus discos e CDs, com nomes internacionais. Também compôs trilhas de filmes. Desde o início do ano 2000 participou da abertura oficial do carnaval de Recife onde regeu muitos batuqueiros de várias nações de Maracatu. A singularidade da produção e perfil desse músico leva a reflexões sobre a relação entre a "música que se aprende na rua" e a "que se aprende em conservatórios e escolas de música". O foco da discussão será na formação desse músico e suas estratégias de registro de suas composições. Outra questão que que se levanta seria sobre o papel do MCP na sua formação musical e política. Levanta-se a hipótese que esse movimento teria marcado esse artista com sensibilidade por questões políticas e sociais.

3. Música, cultura popular e diversidade na América Latina: um enfoque do tropicalismo e do cenário musical contemporâneo brasileiro das três últimas décadas

Davi Ebenezer da Costa Teixeira (Universidade Federal de Goiás)
Magda de Miranda Clímaco (Universidade Federal de Goiás)

No contexto pós-moderno caracterizado pela "compressão tempo-espaço" decorrente de intenso desenvolvimento tecnológico e de investimentos diversos de um capitalismo contemporâneo no cenário global (Harvey, 2013; Hall, 2014), podem ser localizados processos mais intensos e constantes de hibridação cultural. Circunstância que remete a Canclini, que, sem apresentar uma visão essencialista de cultura, contextualizando esses processos não somente na contemporaneidade, mas também no constante "sair e entrar na modernidade" característico da América Latina, entende por hibridação "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (Canclini, 2011: XIX). Assim, este trabalho buscou refletir sobre os processos musicais e histórico/culturais implicados com a diversidade cultural e temporal acentuada apresentada na produção musical popular urbana brasileira de dois diferentes tempos, sem perder de vista os processos de hibridação cultural e algumas peculiaridades da modernização conforme ocorrida na América Latina (Canclini, 2011; Gonzalez, 2013). Considera-se, portanto, um espaço também compreendido no seu caráter mestiço (Gruzinski, 2001), a partir de processos de transculturação e ressignificação (Gonzalez, 2013; Castoriadis, 1985). Percebe-se que algumas canções de compositores brasileiros como Zeca Baleiro, Chico Science, Criolo e Chico César, tais como *Vô Imbolá*, *Samba Makossa*, *Bogotá* e *Experiência*, pertencentes à última década do século XX/século XXI (Ariza, 2006) – cenário pós-moderno consolidado - evidenciam proximidades estilísticas com as canções da Tropicália (Naves, 2001) – anos finais da década de 1960/início da década de 1970 - aqui exemplificadas pelas canções *Tropicália* e *Domingo no parque*, compostas, respectivamente, por Caetano Veloso e Gilberto Gil. A trajetória metodológica implicou em levantamento bibliográfico, que possibilitou contextualizar temporal e espacialmente as obras em questão, e na análise de edições e transcrições musicais sempre relacionadas aos dados colhidos no estudo do contexto e à abordagem de recursos fonográficos e áudio-visuais propiciadores da audição e da performance. As semelhanças e dessemelhanças percebidas através desta análise intertextual das obras relacionadas aos dois recortes de tempo propostos, possibilitaram observar que a música dos dois tempos cultiva tradições culturais, mestiçagem e elementos da modernidade de forma significativa, peculiar, reveladora de constantes contradições e processos históricos de ressignificação, de diálogos culturais que podem ser localizados temporal e espacialmente. Nesse sentido, pode-se observar que os fragmentos musicais encontrados a partir da análise de edições, de transcrições, da escuta e da performance, que validam a abordagem da tradição – capoeira, embolada, baião - e a abordagem da modernidade – *samplers*, efeitos eletrônicos, *pop*, *rock* – podem ser percebidos como exemplos do que se diz e servem para reafirmar o constante trânsito, o "entrar e sair da modernidade" que tem caracterizado as produções latino-americanas. Esta circunstância permitiu localizar também a inerência peculiar das canções tropicalistas ao marco inicial da pós-modernidade (Harvey, 2013), e, das canções contemporâneas, ao marco da pós-modernidade consolidada (Ibidem), sempre tendo em vista os processos latino-americanos já mencionados e a respectiva interação das canções com os dois tempos e espaços analisados.

Referências:

Ariza, Adonay (2006). *Eletronic Samba - A Música Brasileira no Contexto das Tendências Internacionais*, 1ª Ed. São Paulo, Annablume.
Canclini, Néstor Garcia (2011). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade*, 4ª Ed. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.
Castoriadis, Cornelius (1985). *A Instituição Imaginária da Sociedade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
Gonzalez, Juan Pablo (2013). *Pensar La musica desde La América Latina: problemas e interrogantes*, Santiago/Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
Gruzinski, Serge (2001). *O pensamento mestiço*, Rio de Janeiro, Companhia das Letras.
Hall, Stuart (2014). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: Lamparina.
Harvey, David (2013). *Condição Pós-Moderna*, 24ª Ed. São Paulo, Edições Loyola.
Naves, Santuza Cambraia (2001). *Da Bossa Nova à Tropicália*, Rio de Janeiro, Zahar.

MESA 3. PERFORMANCE, ARCHIVO Y CULTURA POPULAR

MODERA: SIMONE DUBEUX BERARDO CARNEIRO DA CUNHA

1. Memética y transmisión cultural: *Despacito* o la otredad de lo latino como contracultura del mainstream empoderado por el mercado anglosajón

Alfonso Pérez Sánchez (Universidad de Guanajuato)

La cultura musical popular en América Latina contiene elementos que han sido significativos en la identidad de la región pero que no han sido considerados como representativos más allá de una subcultura de supervivencia local. Esto se debe contrarrestar con trabajos musicológicos sobre manifestaciones musicales por medio de estudios de caso, al considerar que la incursión del español en el mainstream se resiste a ser aceptada por la industria. En este sentido, hay que mencionar que existen algunas canciones cuya trascendencia, así como los números de reproducciones y descargas, sugiere que las audiencias son sensibles a ejemplos destacados, como la Bamba, la Macarena y ahora Despacito, que reflejan una estética musical y forma de ser de los latinos.

En la presente ponencia se analiza la canción Despacito de Fonsi que al 22 de octubre de 2017 contabiliza 4,110,387,887 vistas en la plataforma de YouTube, en poco más de 10 meses desde se publicara a mediados de enero de 2017. El interés recae en rastrear los elementos que la hacen atractiva, entre ellos el ritmo, la incursión de instrumentos tradicionales y la fusión de estilos musicales. Además, se analizan las versiones derivadas para conocer el grado de apropiación, así como los lugares que ocupa y los premios que recibió para conocer su difusión. Todo ello, permitirá indagar sobre el nivel de circulación dado que esta canción representa un crisol de posibilidades que se ha explotado de forma diversa con ejemplos como: a) el remix de Justin Beber, b) la versión de salsa de Víctor Manuelle, c) la versión hiper lenta de Eduardo Cabra y Henry D'Arthenay, d) la parodia de Los Morancos que habla de cuestiones políticas en el entorno español, e) la versión de Trump

reconstituida a partir de cortes de sus discursos, f) la versión de Maduro y sus críticas, g) el comercial chileno de Spotify con cómicos italianos, h) las recopilaciones de varios países, entre otras.

El muestrario de hibridaciones es relevante y eso nos permite sugerir que la cultura es más que una realidad única, y puede ser considerada como un plasma interconectado en una suerte de intertextualidad multimodal. Por ello, dentro de la definición de música desde la postmodernidad, se debe considerar métodos alternativos de estudiar la música, así como su producción, interpretación difusión y recepción. En este sentido, la memética puede ofrecer algunos constructos para analizar desde las humanidades la transmisión cultural de la música. Eso obliga a meditar sobre la fabricación e invención de lo popular en la música en aras de encontrar una postura adecuada sobre el rol que tienen la música mediatizada y los videos musicales en la construcción de la cultura.

2. Novos Contextos de Performance, Comunidades de Prática e Performance Participativa: O Batalhão de Bacamarteiros de Aguada na Festa de São João e no Festival do Folclore de Olímpia

Estêvão Amaro dos Reis (Universidade Estadual de Campinas)

O termo folclore passou por inúmeras transformações no decorrer de sua história. Desde o seu aparecimento em meados do século XIX, o folclore foi conceituado e (re) conceituado de acordo com os períodos históricos, os contextos sociais e os interesses políticos de cada época e, ainda hoje, o termo continua dinâmico e em constante transformação. O folclore já abrigou sob o seu "guarda-chuva" os mais variados temas relacionados ao universo das culturas populares, inclusive, em determinado momento, o folclore foi visto como equivalente a cultura popular.

No Brasil, o termo folclore está tão incorporado ao nosso dia a dia que já não causa mais estranhamento e nem sequer nos lembramos de que se trata de uma palavra estrangeira, uma palavra inventada a partir da fusão de outros dois vocábulos do inglês antigo, e que nunca foi uma unanimidade. Para Brandão (1984: 27) "folclore é uma palavra que já nasce entre parênteses. " Para Bem Amos (1971) os conceitos para defini-lo foram tantos e tão diversos, quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos.

O primeiro registro do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada (Sergipe) remete a sua fundação ao ano de 1780, conferindo-lhe o status de grupo "folclórico" mais antigo em atividade no país. No que concerne a sua organização, o grupo pode ser considerado uma associação católico-popular voluntária, que atua de forma autônoma, como assinala Reily (2014). Formado por músicos, dançarinos e atiradores, o Batalhão de Aguada realiza uma festa anual, no dia de São João, para celebrar e louvar o seu santo protetor e há trinta e cinco anos o grupo participa do Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL – (São Paulo).

A Festa de São João do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada é caracterizada por uma série de eventos performativos, através dos quais o grupo canta, dança e dispara seus bacamartes em homenagem a São João. O Festival do Folclore de Olímpia é o maior evento do gênero do país, reunindo quase uma centena de grupos "folclóricos" de todas as regiões brasileiras e em 2017 completou cinquenta e três edições ininterruptas.

Considerando a escassez dos contextos tradicionais de performance observadas no mundo contemporâneo e, consequentemente, o aparecimento de novos contextos de performance, analisaremos neste trabalho a performance do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada em dois contextos distintos: o Povoado de Aguada, considerado como o contexto tradicional de performance do grupo; e no Festival do Folclore de Olímpia, considerado como um novo contexto de performance para as performances do Batalhão de Bacamarteiros Aguada.

A análise terá como suporte teórico os conceitos de tradição inventada discutido por Hobsbawm & Ranger (1997), comunidades de prática (Wenger, 2012) e performance participativa e performance apresentacional (Turino, 2008), Garcia Canclini (2003) e Reily (2014).

Referências

Brandão, Carlos Rodrigues (1982). *O que é folclore,* 4. ed., São Paulo, Brasiliense.

Garcia Canclini, Néstor (2010). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1. ed., 3. reimp., Buenos Aires, Paidós.

Hobsbawm; E. Ranger, T., (2014) *A invenção das Tradições,* traduzido por Celina Cardim, 9. ed., Cavalcante, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Reily, Suzel Ana (2014). "As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins", in *Debates* nº 12: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. – n.12, - Rio de Janeiro, UNIRIO/CLA, 2014, pp 35-50.

Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation,* Chicago, University of Chicago Press.

Wenger, Etienne (2012). *Communities of practice and social learning systems: the career of a concept*. Disponível em: <http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf>.Acesso em: 7ago. 2017.

3. *Looking for an archive*. Debates metodológicos en torno a la visibilización de la cultura popular. El caso de Santiago de Chile durante el siglo XIX.

Christian Spencer (Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor)

Chile ha sido testigo en los últimos 20 años de un notable incremento de las investigaciones sobre *cultura popular* del siglo XIX. Las publicaciones en formato de libro, capítulo de libro, artículo, tesis o ponencia alcanzan un total de más de 100 trabajos, la mayor parte de ellos centrados en temas provenientes de la estética, la historia, los estudios culturales, la sociología y la música. En el caso de esta última, los textos se han focalizado en temas de identidad, nacionalismo y diversión pública (cultura festiva) de las grandes ciudades. ¿En que archivos se encuentra la información utilizada en estos trabajos para hablar de cultura popular en Santiago? ¿A quién visibilizan y a quién dejan fuera? ¿Es este un caso de negación de la memoria de quienes quedan fuera del archivo (*hipomnemia*), usando las palabras de Derrida (1997: 19-20)?.

La presente ponencia busca demostrar que la cultura popular estudiada en estos textos ha sido una cultura popular visible, archivada y mediada que, a pesar de su invisibilización, ha tenido formas de representación definidas. Para demostrar esta idea utilizo el concepto de *cultura popular ausente*, de Osvaldo Sunkel, según la cual existen dos tipos de ella: a) una cultura popular "no representada", correspondiente a prácticas culturales "socialmente aceptable[s] aunque colocada[s] en un lugar secundario" como la religiosidad popular, formas de conocimiento local (medicina, superstición, cosmovisión mágica, sabiduría poética), fiestas populares, culturas indígenas, leyendas y otros; b) y otra cultura popular "reprimida", correspondiente a un "conjunto de actores, espacios y conflictos que han sido condenados a subsistir en los márgenes de lo social" (Sunkel 1985: 42-43), en un margen cuasi-invisible de la historia.

Por medio de la exposición de tres casos concretos desarrollados en Santiago (la chingana, la sonoridad popular y las detenciones por violencia y delito), propongo un debate metodológico acerca de los tipos de fuente viables para conocer esta "cultura popular ausente". Mi conclusión es que, si se cambian los tipos de archivo y el modo en que consideramos ciertos hechos "relevantes", es posible encontrar una segunda capa de cultura popular. Esta segunda capa es la cultura popular reprimida, que es más próxima a lo que Spivak (1988) llama el pueblo "estructuralmente silenciado" que a los hechos hallados en las fuentes con alto grado de representación y mediación. Dicha opción metodológica no es una manera de dicotomizar el debate (entre archivos "mejores" y "peores") sino un camino para demostrar que -sin cambiar los aparatos teóricos- la utilización de otros criterios y tipos de fuente permite llegar a otros resultados desde donde se logra visibilizar otros ángulos y actores sociales de la cultura popular.

Esta ponencia se enmarca dentro de las primeras conclusiones del Proyecto Fondecyt Nº1161532, titulado "Hacia una sociología de la cultura popular ausente. Corporalidad, representación y mediatización de 'lo popular reprimido' y 'lo popular no representado' en Santiago de Chile (1810-1925)".

Bibliografía

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). *Can the subaltern speak?* Basingstoke, Macmillan.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). "Can the subaltern speak?", en Nelson, Cary y Lawrence Grossberg, Eds., *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 271-313.

MESA 4. ESTUDIOS DE CASO SUDAMERICANOS

MODERA: ROSARIO HADDAD

1. Músicos de la Pérgola del Matadero de Santiago: diálogos sobre lo popular

Ariel Grez Valdenegro (Universidad de Chile)
Bernarda Castillo Fernández (Universidad de Chile)
Pablo Rojas Sahurie (Universidad de Chile)

Como resultado de una investigación preliminar realizada en el sector del Mercado Matadero de Santiago, nos encontramos con la presencia de músicos que se presentan principalmente los fines de semana en un sector aledaño a las cocinerías del mercado (lugar que los locatarios y músicos denominan 'La Pérgola'), cantando música romántica, rancheras, boleros y baladas del repertorio musical masificado entre la década del sesenta y del ochenta que es escuchada por los visitantes del mercado que, interrumpiendo su trayecto, se aglutinan alrededor de la mencionada Pérgola. En dicho espacio, los cultores también entablan una relación de reciprocidad con los locatarios del sector y con sus colegas, organizando el uso del espacio, los turnos de presentación y la utilización de los equipos de sonido.

Ahora bien, los músicos que son parte del estudio no adscriben necesariamente a las definiciones más difundidas de la música popular, en especial aquella que la define como moderna, masiva y mediatizada (González, 2001). Muy por el contrario: su musicar (Small 1999) está definido por la nostalgia del repertorio, la intimidad de los reducidos números de una audiencia que circula, y la marginalidad del circuito comercial. Es un musicar popular que está situado en el territorio mismo de

la vida comercial y cotidiana del pueblo, en una proximidad (Dussel 2011, § 2.1) de seres humanos, entre los cultores y las personas que acuden al Mercado Matadero. Es un musicar cuya 'popularidad' no radica en su mediatización o masificación, sino en el momento y lugar en que suena y se escucha, y la relación que se establece entre los participantes. Esta cuestión es planteada por Ernesto Muñoz, uno de los músicos del lugar: "le cantamos a la gente del pueblo, y ese es el fin que yo percibo con la música" (Centro Investigación Estéticas Latinoamericanas 2016, 2'38'').

En esta línea, consideramos que compartir los resultados de este ejercicio académico, y sobretodo relevar los frutos de la relación sujeto-sujeto, investigador-investigado con los cultores, puede ser de gran contribución para la discusión sobre 'lo popular' en Latinoamérica. En este sentido, uno de los mayores aportes de este acercamiento etnomusicológico es la interiorización en las propias conceptualizaciones que estos cultores tienen de su quehacer y entorno, lo que permite "llegar a la mejor interpretación y comprensión de la música que se estudia" (Sammartino 2009, 84). Finalmente, en la presentación se ahondará también en los elementos estéticos del musicar, en las historias de vida, en la situacionalidad del quehacer y en la recepción del mismo. Para esto, nos centraremos en la experiencia de tres cultores:

- Ernesto Muñoz: Sonidista y cantante de gran versatilidad y calidad vocal, que por proveer los equipos de sonido se hace central para la comunidad de cultores.
- Silvana Hernández: Cantante de gran versatilidad, que aborda distintos repertorios en un quehacer que se radica en distintos bares y locales del barrio del estudio.
- Óscar Alarcón: Oficia principalmente como doble de Sandro, lo cual implica una reflexión especial sobre la vinculación con la memoria colectiva, la personificación y la performance escénica.

Bibliografía

Dussel, Enrique (2011). *Filosofía de la liberación*, México, Fondo De Cultura Económica.

González, Juan Pablo (2001). "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", en *Revista Musical Chilena* 55 (195), pp. 38–64.

Sammartino, Federico (2009). "Una reformulación pertinente: reglas emic e hipótesis de emicidad en el diseño de la investigación musical", en *Revista Argentina de Musicología* 10, pp. 63–99.

Small, Christopher (1999). "El Musicar: Un ritual en el Espacio Social", en *Revista Transcultural de Música* 4. Disponible en http://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social

Martínez, Jorge; Pablo Rojas y Ariel Grez (2017). "'Para que no me olvides...' Poética de los músicos de la Pérgola del Matadero de Santiago". Ponencia presentada en el IX Congreso Chileno de Musicología. Universidad de Santiago de Chile. 14 de julio.

Centro de Investigación Estéticas Latinoamericanas. 2016. Cantantes del matadero. Audiovisual. 12 minutos, 39 segundos. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=CuSGdLG3Kig&t

2. As incertezas sobre MPB no século XXI

Laís Barros Falcão de Almeida (Universidade Federal de Pernambuco)

A Música Popular Brasileira (MPB) tem origem e significado histórico no Brasil, é utilizada nas nossas conversas cotidianas, e costuma ter um lugar privilegiado nas mídias tradicionais nacionais muitas vezes atrelada ao exercício de pensar quais os rumos que a música brasileira deve tomar, ou como guia dos julgamentos de valor e do consumo da música produzida no Brasil, o que garante que a sigla não seja desconhecida no Brasil, mesmo que ainda seja objeto de confusões e más interpretações, e embora muitas pessoas, inclusive, assumirem categoricamente não saber o que é MPB. Apesar das contestações que a sigla e a expressão recebem, nos últimos anos, a MPB recebeu bastante atenção nas mídias digitais e nas discussões sobre música brasileira devido às suas reinvenções e mudanças. Os retratos das mídias digitais apontam para uma sigla mais diversa e interessante do que a MPB da segunda metade do século XX, do Samba-Canção, Baião, Jovem Guarda, Bossa Nova e Tropicália e artistas como Roberto Carlos, Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. As principais matérias sobre MPB, por exemplo, muitas vezes apresentam cenários mais complexos: nomeiam-se integrantes de uma "Nova MPB", de uma "MPB-Trans", questionam-se os limites e as articulações com uma atual "Explosão da Música Pop Brasileira", declaram que estamos vivendo um momento "Pós-MPB", que gêneros musicais brasileiros que ganharam mais destaque na última década deveriam ser reconhecidos como MPB, ou que não faz mais sentido utilizarmos a sigla. Então, como compreender a MPB no século XXI através de propostas tão intrigantes e contraditórias? A princípio as dúvidas parecem ter se modificado: se antes perguntávamos o que é MPB, quando, onde e como surgiu, quem são seus integrantes, quais seus significados e características, quem e o que não faz parte dela, ou quais os novos nomes da MPB, atualmente estamos preocupados em enfrentar, questionar, transformar e reinventar essa expressão, incluir propostas e nomes novos que superem a proposição de abertura do movimento Tropicália, principalmente quando se trata de gêneros musicais brasileiros "periféricos". Nota-se nessas matérias e nos principais trabalhos acadêmicos sobre a MPB o quanto ela é uma categoria nativa, analítica e complexa, portanto cara e espinhosa. Por isso a importância de tratar de seus problemas, contradições e incertezas, sendo o objetivo do trabalho repensar a MPB no século XXI. Em outras palavras, um artigo introdutório, de teor ensaístico, para operacionalizá-la enquanto conceito através de suas principais fontes de incerteza (o que é, nomeação, surgimento, significados, finalidades, valores), da comparação entre suas múltiplas definições dadas por usuários da web, jornalistas e pesquisadores – principalmente nos estudos de música popular e na historiografia sobre música brasileira, e da atual conjuntura social, política e cultural do Brasil, da América Latina e em relação ao cenário global. Trata-se de uma exploração e visualização da MPB como debate público, coletivo e sobretudo rico em controvérsias, segundo o entendimento de que a MPB é constituída e se transforma por meio de debates, discussões e polêmicas ao longo dos anos.

3. El rol de la música en el deporte en base al caso de Manuel Plaza durante el Campeonato Sudamericano de Atletismo de 1927

Fabián Tobar Carrasco (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Desde el jueves 14 hasta el día martes 19 de abril de 1927 se llevó a cabo en Santiago de Chile el V Campeonato de Atletismo Sudamericano, en el cual participaron sólo tres países: Chile, Argentina y Uruguay. La opinión pública y la población de Santiago se vieron totalmente entusiasmadas con el evento. Lo masivo, la irrupción de la modernidad, el espectáculo y la vida urbana se enriquecieron con este suceso, cuestión que atrajo la mirada de varios actores políticos y culturales de la época (Rinke, 2002).

En el plano político, Carlos Ibáñez del Campo asumía, una semana antes del evento –jueves 7 de abril de 1927-, la vice-presidencia de la República, forma discreta con que la prensa de la época nombró a lo que se conoce actualmente como una dictadura (Salazar, 2014). En este sentido, toda aparición pública del mandatario fue cubierta y transmita en forma intermitente a la población por tres medios escritos importantes: *El Mercurio, La Nación y El Diario Ilustrado.* No es casualidad entonces que su aparición en los Campos de Sports fuera cuestión inminente, así como tampoco que la mayor preocupación de los diarios fuera informar a la población sobre el evento, siendo varias veces portada el sudamericano.

Chile logra salir campeón del certamen. Tras esto, los atletas ganadores fueron tratados en calidad de ídolos, invitados a varias galas, cenas, veladas literarias y musicales, bailes y proyecciones de cine, en los que ellos fueron galardonados, ovacionados e incluso fruto de inspiración para poetas y músicos (González y Rolle, 2004).

En particular, esta ponencia trata el caso de Manuel Plaza dentro del contexto descrito, haciendo ver cómo su figura atrajo la mirada pública y con ello una serie de eventos culturales, los cuales fueron manipulados en forma directa por la dictadura de Ibañez en 1927. La cultura como propaganda y la necesidad de conducir a la juventud hacia el bienestar físico y moral (Martínez, 2016), atraen una mirada analítica sobre casos específicos, tales como la censura y reforma del jazz durante los años 20 y también la censura de la prensa al comportamiento del emergente público inserto en la futura sociedad del espectáculo deportivo (Adorno, 1962; Menanteau, 2006).

Estos casos son tratados desde musicología histórica, haciendo hincapié en el rol de la música en el deporte (Russell, 2014) y, en un ámbito más amplio, en la configuración del concepto de modernidad en la sociedad de 1920.

Bibliografía

Adorno, Theodor ([1953] 1962) "Moda sin tiempo". *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad.* Traducción Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2004). *Historia social de la música popular en Chile (1890-1949).* Santiago: Ediciones UC.

Martínez, Felipe (2016) "¡Ejercitarse es salud! Ciencia, medicina y ejercicio, Santiago (1870-1930)". *República de la salud: fundación y ruinas de un país sanitario Chile, siglo XIX y XX.* Santiago: Imprenta Salesianos.

Menanteau, Álvaro (2006). *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros.

Rinke, Stefan H. (2002). *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago, Chile: Dibam.

Russell, David (2014) "'See, the conquering hero comes! Sound the trumpets, beat the drums': music and sport in England, 1880–1939". *Sport in Society*, Vol. 17, No. 3, 303–319.

Salazar, Gabriel (2014). *Historia contemporánea de Chile V: Niñez y juventud.* Santiago: LOM.

Diarios y revistas

El Diario Ilustrado, *El Mercurio*, *La Nación*, *Las Últimas Noticias*, *Los Sports*

4. A correspondência entre a teoria e a prática de Ennio Morricone na criação da trilha sonora de "Os Oito Odiados"
Tarso de Almeida Ramos (Universidade de Brasília)

Ennio Morricone nasceu em Roma, Itália, em 1928. Estudou composição musical com Gofreddo Petrassi no *Conservatorio di Santa Ceccilia di Roma*. Como compositor já escreveu aproximadamente quinhentas trilhas sonoras para filmes e ganhou, entre outros, um *Oscar* Honorário pelo conjunto da obra em 2007. Em 2016, pela primeira vez, venceu na categoria Melhor Trilha Sonora Original com a trilha sonora do filme "Os Oito Odiados", de Quentin Tarantino.

Esta pesquisa se propõe a exemplificar os critérios utilizados por Morricone para escolha de aspectos musicais relacionados à função da música na composição dessa trilha sonora, assim como suas técnicas de composição para a criação do tema, melodia, harmonia, uso de dissonâncias, uso da voz, orquestração e influências musicais, além de aspectos a serem considerados antes da composição, ou seja, quais são seus métodos de análise do filme, quais critérios considera para a definição da instrumentação e do estilo de composição, como estabelece os pontos de sincronização, e como harmoniza a coexistência de efeitos e *sound design* com a música.

Para alcançar este objetivo utilizamos, como ponto de partida, o livro *Composing for the film: theory and praxis in the music of film* (Morricone; Miceli, 2013) baseado na transcrição de cursos ministrados por ambos entre os anos de 1991 e 2000, nos quais o compositor explicita seu pensamento teórico sobre o processo de composição de trilha sonora para cinema. Outros referenciais teóricos para o entendimento de seu pensamento incluem os livros escritos pelo próprio Morricone na última década (Morricone; Lucci, 2007); (Morricone; Monda, 2010); (Caramina, 2012); (Morricone; De Rosa, 2017), além das pesquisas de Mancini (2011) que detalhou o pensamento musical de Ennio Morricone no cinema. A análise musical se dá com o apoio de conceitos de Schoenberg (1996).

A metodologia utilizada é a revisão bibliográfica e pesquisa documental para, em um segundo momento, fazer uma análise comparativa sobre se há correspondência entre o pensamento teórico do compositor exposto nos seus próprios escritos e a criação da trilha sonora de "Os Oito Odiados". Para a análise audiovisual estamos utilizando o Método de Níveis (ou pontos de vista) também apresentado no livro do compositor (Morricone; Miceli, 2013).

A escolha deste filme se deve ao fato de ser uma trilha sonora recente composta por Morricone, o que torna verificável se seu pensamento, exposto nos livros citados, ainda está em vigor, e também por ter sido, até então, seu único trabalho vencedor do *Oscar*, na categoria Melhor Trilha Sonora Original, em 2016.

Referências

Caramina, Donatella (2012). *La Musica e oltre*. Colloqui con Ennio Morricone, Brescia, Editrice Morcelliana.

Mancini, Orlando Marcos Martins (2011). *O Pensamento Musical no Cinema:* O Exemplo de Ennio Morricone. Tese (Doutorado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Morricone, Ennio; Monda, Antonio (2010). *Lontano dai Sogni* – conversazioni con Antonio Monda*,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

Morricone, Ennio; Miceli, Sergio (2013). *Composing for the Cinema:* The Theory and Praxis of Music in Film*,* Scarecrow Press, Versão Kindle.

Morricone, Ennio; De Rosa, Alessandro (2017). *En Busca de Aquel Sonido: mi música, mi vida. Conversasiones con Alessandro de Rosa*, traducción de César Palma, Barcelona- Mexico-Buenos-Aires-Nueva York, Malpaso, Versão Kindle.

Morricone, Ennio; Lucci, Gabriele. *Morricone:* cinema e oltre/cinema and more, Milano, Editora Electa.

Os Oito Odiados (2016). Direção: Quentin Tarantino. EUA, The Weinstein Company. Distribuidora: Imagem Filmes, 1 DVD.

Schoenberg, Arnold (1996 [1967]). *Fundamentals of Musical Composition,* tradução de Eduardo Seincman, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

MESA 5: RELIGIOSIDAD POPULAR Y POLÍTICA
MODERA: ALFONSO PÉREZ

1. El rap originario como expresión cultural en América Latina
Rosario Haddad (Conservatorio Manuel de Falla, UBA)

El fenómeno del rap se expande y logra una fuerte identificación en la reivindicación de luchas y reclamos sociales de las clases subalternas. Más allá del grupo étnico, del género o del grupo etario, esta expresión es apropiada y reinventada permanentemente.

En el presente trabajo se analizará el "rap originario" como una práctica musical emergente entre jóvenes indígenas de diferentes regiones latinoamericanas. A partir de la etnografía con jóvenes raperos *qom*, en un barrio indígena de la provincia de Buenos Aires, Argentina, comienzo a indagar sobre este exponente fenómeno musical y cultural en otros grupos étnicos de Latinoamérica -mbyá guaraní, mapuche, quechua y tzotzil, por mencionar algunos.

A lo largo del escrito veremos cómo los jóvenes, en tanto identidades minoritarias o periféricas, apelan a la creación y producción de "rimas" como un modo de reafirmación identitaria. Al mismo tiempo, nos ayudan a pensar otros modos de ser indígena en la actualidad, desafiando las identidades estereotípicas en una práctica musical donde confluyen "lo tradicional" y "lo moderno" como una expresión cultural popular. Como matriz común notaremos que el rap opera como vehículo de resistencia étnica y de revitalización de la lengua indígena a partir de procesos creativos.

2. Era Dios que gritaba: ¡Revolución!... Religiosidad popular, mesianismo y Nueva Canción Chilena
Pablo Rojas Sahurie (Universidad de Chile)

Ligada a ciertos ideales y luchas populares, la Nueva Canción Chilena fue un movimiento musical que surgió en la década de 1960 con piezas que "se interesan esencialmente por decir algo. O de sugerirlo. Explícita o implícitamente tienen un contenido" (Barraza 1972, 9). Dentro de este contenido se observa una característica que resulta relevante tanto por la gran cantidad de composiciones que la muestran como por su amplia presencia en las culturas latinoamericanas. Me refiero a la religiosidad popular, que no es popular solo por vincularse a la música popular, sino por conformar "el 'núcleo' fundamental de sentido de la totalidad de la cultura popular porque se encuentran allí las prácticas que enmarcan la significación última de la existencia" (Dussel 1986, 104). Es la unidad teológico-filosófica en donde reside el modo de vivir de un pueblo que se revela, en este caso con la Nueva Canción, como exterioridad crítica del sistema. Sin embargo, son pocos los estudios que han dado cuenta de la Nueva Canción y su religiosidad ligada a las ideas revolucionarias de lucha política y compromiso social, en la que el pueblo se apropia de su espiritualidad y tiene la capacidad histórica para reconstruir las estructuras de su fe (Dussel 1994, 570), y cuando lo han hecho, se centran en las misas folclóricas y populares (Guerra 2014, Vilches 2011).

Así, esta ponencia se plantea abordar desde una perspectiva musicológica la cuestión de la religiosidad popular en la Nueva Canción Chilena, particularmente desde la categoría de 'mesianismo', la que se revela fundamental para comprender gran parte de esta música como parte de la cultura popular. En este sentido, el mesías se presenta en el tiempo *kairótico*, del peligro, del tiempo-ahora donde se deconstruyen los contenidos que niegan la vida de la comunidad y también los consensos morales vigentes, de modo que ya no hay retorno posible, como si se hubiera transformado el mundo y se hubiera perdido el sentido habitual de las cosas (Dussel 2016, § 11.53; Zuchel 2017, 37). Es el momento de la acción política, popular, tan presente en la Nueva Canción. Se ponen así las esperanzas en el Dios liberador*,* el ungido, el mesías que transforma el *cronos* (tiempo habitual) en *kairós* (Zuchel 2017, 46). El juicio ético se inicia y aparece el Camilo Torres (Jara 1969a, Viglietti 1968), el Cristo San Guevara (Jara 1969c, Quilmay 1971), El hombre del tiempo (Alarcón 1970), el Luther King (Alarcón 1968) o El labrador (Jara 1969b) como los mesías que "arriesgando su vida comienza[n] a construir a partir de los oprimidos el orden nuevo" (Dussel 2016, § 12.42).

Finalmente, esta pesquisa permite plantear cuestiones de índole general que van más allá del caso de la Nueva Canción, dando nuevas luces sobre el cruce entre música y religión popular, entendidas ambas como parte fundamental del entramado simbólico de la cultura que en última instancia explica y da sentido a la vida de la comunidad, del pueblo. Es de este modo que la presente ponencia busca aportar al extenso debate sobre la cultura popular en Latinoamérica.

Referencias

Barraza, Fernando (1972). *La Nueva Canción Chilena*, Santiago, Quimantú.

Dussel, Enrique (1986). "Religiosidad popular latinoamericana (hipótesis fundamentales)", en *Cristianismo y sociedad* XXIV, n° 88.

_____ (1994). *Historia General de la Iglesia en América Latina 9: Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay),* Salamanca, Sígueme.

_____ (2016). *14 tesis de ética: hacia la esencia del pensamiento crítico*, Madrid, Trotta.

Guerra, Cristián (2014). "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965", en *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena,* eds. Eileen Karmy y Martín Farías, Santiago, Ceibo, pp. 81-97.

Vilches, Freddy (2011). "Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana", en *Resonancias*, n° 29, pp. 41-55.

Zuchel Lovera, Lorena (2017). "Teología e interculturalidad, un Kairós", en *Si estos callan, las piedras gritarán (Lucas 19, 40). Ensayos de teología práctica interdisciplinar*, editado por Pedro Pablo Achondo Moya y Paulo Álvarez Bravo, Santiago, LOM, pp. 35-48.

Discográficas
Alarcón, Rolando (1968). "La balada de Luther King", en *Hasta siempre/La balada de Luther King,* Sencillo, Santiago.
_____ (1970). "El Hombre", en *El Hombre*, LP, Santiago, Tiempo.
Jara, Víctor (1969a). "Camilo Torres", en *Pongo en tus manos abiertas,* LP, Santiago, Jota Jota.
_____ (1969b). "Plegaria a un labrador", en *Plegaria a un labrador / Te recuerdo Amanda,* Sencillo, Santiago, Jota Jota.
_____ (1969c). "Zamba del 'Che'", en *Pongo en tus manos abiertas...,* LP, Santiago, Jota Jota.
Quilmay (1971). "El hombre nuevo", en *Quilmay,* Sencillo, Santiago, IRT.
Viglietti, Daniel (1968). "Cruz de luz", en *Canciones para el hombre nuevo,* LP, Montevideo, Orfeo.

3. El malestar en la cultura popular

José Miguel Marinas (Universidad Complutense de Madrid)

Tres grandes carencias rodean la cultura popular y siembran su malestar: (a) no se acepta lo peculiar, (b) no se acepta lo comunitario, y (c) no se acepta el límite. Resulta que esos tres modos han construido los mejores frutos de la cultura de los pueblos, pero no se dejan asir en el presente:

(a) Lo peculiar sucumbe ante los discursos poderosos (como dijo Barthes, en el *Discurso enamorado*), que tienden a uniformar, a confundir el sujeto lleno de determinaciones biográficas y políticas con el individuo abstracto de las encuestas positivistas. Lo peculiar es lo que está amenazado en esta época (desde los años 30 del siglo pasado, cuando Benjamin escribe su trabajo *El narrador*), lo peculiar son los discursos de experiencia, que quedan tapados por la absorción mediática (en la que se consumen biografías, pero sin fruto moral).

(b) Lo comunitario no es lo ancestral o añejo: lo añejo puede formar parte de la cultura de masas pero no es popular en la medida en que lo comunitario es el *munus* que se comparte (las tareas que se da un grupo, los recursos que circulan, la memoria que es de todos). No puede haber cultura popular activa donde hay inmunidad (desvinculación) individualista, omnipotente por delirio consumista.

(c) Esa fuerte creencia en lo ilimitado del consumo es el adversario natural de las culturas populares, que no hacen sino mostrarnos de manera vívida, hermosa y ceremonial que la cultura de los pueblos se basa en la aceptación del límite, en el buen trato con la finitud, por más que envuelva la pena o exalte la efímera alegría. Consuelan (o no), pero no engañan; naturalizan la vida y la muerte, el límite y el disfrute del presente.

SIMPOSIO 13

GUITARRA: PRESENCIA Y DIVERSIDAD EN LAS MÚSICAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA

Coordinadores:
Alejandro Bruzual (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Venezuela)
Mauricio Valdebenito (Universidad de Chile)
Gonzalo Cordero Riquelme (Universidad de Chile)
albruzual@gmail.com
mvalde67@gmail.com
leftelecaster@gmail.com

Pocos instrumentos presentan hoy tanta complejidad como la guitarra. Su amplia difusión, la variedad de sus repertorios y prácticas musicales en América Latina, junto a la de los cordófonos afines de historia compartida, han contribuido a fijar músicas en construcciones ideológicas y culturales asociadas a cuestiones complejas de lo nacional, lo regional y lo continental. Esta convocatoria se propone consolidar el grupo de estudio recientemente creado al interior de IASPM-AL sobre la guitarra en América Latina.

Convocamos, entonces, a la presentación de propuestas sobre las múltiples guitarras de América Latina, en particular aquellas que consideren su música popular urbana y/o mediatizada, en aspectos como ejecución y estilos musicales; materialidad y técnicas de construcción; transmisión oral y formas peculiares de la didáctica; las relaciones e instalación de lo académico en el ámbito popular; manifestaciones singulares de lo popular, tradicional y folclórico; sus formas de expresión en lo masivo y lo moderno. Son bienvenidos estudios de caso sobre figuras relevantes en contextos específicos: creadores, intérpretes, cantautores, guitarreros y payadores; grupos de guitarras, músicos acompañantes y de sesión. Se considerarán de interés trabajos que planteen relaciones entre música y literatura, música y política, cultura popular y su presencia en la industria cultural.

Desde la perspectiva teórica, valoramos propuestas que incorporen enfoques, temas y elementos multidis ciplinarios , entre los que des tacamos: cultura material, sustentabilidad, sociología del arte, estudios culturales y de género, análisis del discurso, estudios de performance; análisis y notación; pedagogía y didáctica, especialmente aquella referida a los problemas del aprendizaje de las músicas populares y tradicionales, en diálogo con perspectivas históricas y (etno)musicológicas que respondan al tema del congreso. Asimismo, la guitarra en su relación con el archivo como posibilidad narrativa, en un contexto tensionado por la circulación, transformación y apropiación de músicas en tiempos neoliberales. El estudio de repertorios del instrumento que atiendan tanto a "la nostalgia" como a la tecnología, y su desarrollo a partir de la incorporación de dispositivos electrónicos y digitales.

Aprovechando la posibilidad de contar con un buen número de intérpretes activos como investigadores de la guitarra, favoreceremos ponencias que incluyan la ejecución de ejemplos musicales pertinentes en sus dinámicas expositivas. De este modo, aspiramos a incorporar la música "en vivo" como parte del ejercicio reflexivo colectivo.

MESA 1: SOBRE MÉTODOS DE ENSEÑANZA Y SUJETOS GUITARRISTAS LOCALES

MODERA: NORALIZ RUIZ CARABALLO

1. Mestre Gamela e o seu método de ensino de violão: Um personagem relevante no cenário cultural de Brasília (1973-2013)

Felício José Afiune Júnior y Robervaldo Linhares Rosa (Universidade Federal de Goiás)

Este texto é parte da pesquisa em andamento realizada no Programa de Pós-Graduação em Música, Mestrado, da Universidade Federal de Goiás, cujo objeto é investigar a atividade pedagógica de um dos músicos contemporâneos mais influentes do panorama cultural musical de Brasília, o violonista Sidney Barros, conhecido como Mestre Gamela, no recorte temporal 1973-2013. Nesta conjuntura, Mestre Gamela é considerado um dos protagonistas do violão brasileiro. Atuando como professor em Brasília por mais de trinta anos, foi fundamental à formação de uma nova geração de músicos profissionais (Barros, 2009, p. 2).

Mestre Gamela nasceu em Barretos, São Paulo, em 1943 (Barros, 1992). Aos 19 anos já se destacava como violonista e guitarrista de conjuntos musicais e na *Big Band* de São José do Rio Preto, importante centro musical paulista à época. Com seu violão, acompanhou muitos dos principais intérpretes da música popular brasileira dos anos sessenta (Barros, 1992). Na década seguinte mudou-se para Brasília e passou a dedicar-se à música instrumental e a seu ensino de forma intensa, chegando a se tornar um dos músicos mais influentes na região. Teve participação significativa na formação musical de violonistas e guitarristas, hoje consagrados nacional e internacionalmente, como, por exemplo, Lula Galvão, Nelson Faria, Genil Castro, Rosa Passos, Tom Capone, Daniel Santiago, Cassia Eller, Hebert Viana, entre outros (Barros, 2008). Seu método de ensino, baseado em arranjos para violão solo e desenvolvido por décadas, consiste em uma abordagem prática, fincada na transmissão oral, que utiliza uma notação de fácil compreensão. Tal notação indica passo a passo a execução das mãos esquerda e direita, simultaneamente, (Barros, 2008), o que permite ao estudante a execução de arranjos sofisticados, em um espaço de tempo relativamente curto.

Do material produzido pelo mestre foram publicados três livros. Porém, a maior parte da produção do músico está registrada em manuscritos ou cópias de manuscritos que se encontram em acervos diversos. Parte do material manuscrito produzido pelo músico está sendo investigado e já possibilitou a realização de um levantamento sumário acerca do acervo pessoal de Mestre Gamela, com o objetivo de organizar e catalogar sua obra (Afiune Júnior e Rosa, 2017, p. 126).

Nessa investigação foi possível constatar aspectos significativos de sua obra, a saber: a) o tipo de repertório; b) aspectos de sua abordagem didática e de sua concepção de arranjos para violão solo; c) as formas de registro. Busca-se aqui verificar características de seu método de ensino mediante a análise de seus arranjos para violão, levando em consideração a finalidade didática. Assim, procura-se compreender o emprego de recursos harmônicos, rítmicos e melódicos, bem como aspectos da técnica e do indiomatismo do instrumento. De modo que os resultados dessas análises possam levantar hipóteses relativas aos elementos musicais que, sob o ponto de vista de Mestre Gamela, são primordiais para a formação do aluno. O método de análise tem como base a sistematização proposta por Guest (1996, 2006) em seus métodos práticos de Arranjo e Harmonia, e por Freitas (1995, 2010), visto que apresentam tópicos relevantes para os estudos aqui pretendidos.

Referências

Afiune Júnior, Felício J. e ROSA Robervaldo L (2017). "Levantamento sumário dos acervos de Mestre Gamela", en *Caderno de resumos VII Simpósio Internacional de Musicologia*. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade de Goiás. Goiânia.

Barros, Sidney (1992). *Chord Melody Gamela*, Brasília, Vip Editora - Gamela Music.

Barros, Sidney (2008). *50 anos em 5 canções*, Brasília, T&M Editora.

Barros, Sidney (2009). *Violão solo – método para iniciantes,* Brasília, T&M Editora.

Freitas, Sergio P. R. (1995). *Teoria da Harmonia na Musica Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*, UNESP, São Paulo, 1995.

Freitas, Sergio P. R. (2010). *Que acorde ponho aqui?Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.

Guest, Ian (1996). *Arranjo: método prático vol. 2*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora.

Guest, Ian (2006). *Harmonia: método prático, Vol. 1 e 2*, Rio de Janeiro, Lumiar Editoral.

2. Na Bahia, onde tudo começou: diálogos com Roberto Mendes

Caio Csermak (Universidade de São Pablo)

Em 2017 comemorou-se no Brasil o centenário do que é considerada a primeira gravação fonográfica de um samba, a obra *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, gravada nas Casas Edison pelo cantor Bahiano em 1917. No marco desta comemoração, é notória a invisibilidadedosambaderodadaBahianostrabalhos,reportagensesolenidadessobreotema, ou, na melhor das hipóteses, a alusão ao samba de roda se faz como um mito fundador do samba urbano carioca a partir das figuras das matriarcas *tias baianas* – como Tia Ciata e Tia Amélia – e dos sambistas que frequentavam as suas casas no começo do século XX, duas décadas antes do processo pelo qual o samba saiu de um gênero rejeitado pelas elites e pelo poder público para o gênero síntese de uma identidade nacional brasileira mestiça forjada ao longodosanos1930.

Nestetrabalhobuscodiscutirnãoapenasaimportânciadosambaderoda nagênesedosambaurbanocarioca,comotambémmostrarcomoosambaderodaseguiuaser um gênero relevante na história do samba e da música popular brasileira ao longo de todo o séculoXX,aindaantesdoregistrodosambaderodacomopatrimônioimaterialdoBrasilpelo IPHAN em 2004 e como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2005. Para tanto, valho-me de três ferramentas metodológicas: pesquisa de campo nos municípios de Cachoeira e Santo Amaro da Purificação, na Bahia; revisão bibliográficasobreosambaderodadaBahiaesobreosambaurbanocarioca;eentrevistacom uma figura central no trânsito entre o samba de roda – e mais especificamente os subgêneros chula e xaréu – e a canção popular: o cantor, compositor e violinista baiano Roberto Mendes.

TenhocomopontodepartidaacançãomanifestodeRobertoMendeseJorgePortugal*OSamba Antes do Samba*, na qual os autores chamam a atenção para a relevância do samba de roda da BahianahistóriadosambanoBrasil.AescolhadeRobertoMendescomoumareferênciapara o diálogo neste tema se dá por uma série de motivações, dentre as quais destaco: o músico é um dos principais responsáveis pela entrada do samba de roda na música popular brasileira a partir de composições que foram

gravadas por nomes como Maria Bethânia, Caetano Veloso, MargarethMenezeseopróprioRoberto;obaianoéumpesquisadorautodidatasobreosamba deroda,possuindo-profundoconhecimentodahistóriadosmúsicos,técnicaseinstrumentosdo samba de roda; por fim, Roberto Mendes é um exímio violonista, tendo adaptado as técnicas tradicionais – nas quais pesam a herança centro-africana de pinçar as cordas percussivamente com os dedos polegar e indicador - dos instrumentos de corda no samba de roda - especialmente a viola machete - para o violão popular. Assim, através da trajetória, das composições e da técnica violonística de Roberto Mendes, faço uma revisão crítica da relação entreosambaderodadaBahiaeosambaurbanocarioca,assimcomodosprocessosdemútua influência entre ambos ao longo do séculoXX.

MESA 2. SOBRE INSTRUMENTOS
MODERADOR: CAIO CSERMAK

1. El cuatro puertorriqueño acompaña canciones en listas mundiales: sonoridad, carácter folklórico, interpretación y expectativas de performance
Noraliz Ruiz Caraballo (Universidad Interamericana de Puerto Rico)

El cuatro puertorriqueño (laúd de diez cuerdas), considerado instrumento nacional de Puerto Rico, mantiene un lugar protagónico en la producción de música folklórica. Aunque el cuatro como símbolo nacional es vital en la preservación de un lenguaje musical asociado con la música jíbara y folklórica de Puerto Rico, desde mediados del siglo veinte su performance ha incursionado en otras formas de expresión popular como el rock, la salsa y el jazz. Los cuatristas puertorriqueños procuran mantener un balance entre el dominio de los repertorios folklóricos y la interpretación de otros géneros populares. Un vistazo a las eclécticas grabaciones de cuatro puertorriqueño realizadas en la década de los sesenta en la ciudad de Nueva York por el cuatrista Nieves Quintero; la carrera del cuatrista Yomo Toro y su aporte a la salsa; la fusión con el jazz de Pedro Guzmán; el virtuosismo de Edwin Colón Zayas y sus extensas colaboraciones con músicos iberoamericanos, evidencian el interés de los cuatristas por la innovación y por acercar al instrumento a un repertorio global.

Sin embargo, una de las características más notables del performance del cuatro es que aun en su inclusión en la producción musical popular y fuera del contexto jíbaro, su sonido se distingue por apelar a la identidad de Puerto Rico aludiendo al lenguaje musical propio de la música típica puertorriqueña. Las asociaciones a la música folklórica se manifiestan en el uso de técnicas de ejecución y en el empleo de material melódico derivado de repertorios tradicionales.

En esta ponencia se explorará la presencia del cuatro y su carácter folklórico en la música popular mediatizada, haciendo énfasis en su singular inserción en recientes éxitos de la música pop. Tomando como punto de referencia el uso del cuatro en el éxito global sin precedentes, *Despacito,* se examina las rupturas y continuidades entre el performance de lo folklórico y de lo popular que manejan los cuatristas cuando el instrumento nacional acompaña la música pop.

Algunas de las preguntas de investigación que se abordarán son: ¿Cómo el lenguaje musical del cuatro puertorriqueño se ha situado en la expresión musical popular? ¿Cómo las prácticas de ejecución en el contexto de música popular global han generado interés por la producción musical folklórica de Puerto Rico?

En la presentación se analizarán ejemplos específicos del cuatro en la música popular, para examinar si el empleo del instrumento responde a una intención de folklorizar o de incorporar un símbolo de originalidad a canciones pop. Algunos de los ejemplos que guiarán la discusión son el estilo y la interpretación del cuatrista Christian Nieves tanto en el éxito *Despacito* como en canciones de Ricky Martin; el performance del cuatrista Luis Sanz en la canción *Hijos del Cañaveral* del álbum solista de Residente y la carrera del cuatrista puertorriqueño Alvin Medina, quien ha forjado un distintivo estilo de acompañamiento como parte de la banda del ídolo de la bachata Romeo Santos.

La presencia del cuatro en éxitos de música pop ha aportado al reconocimiento del instrumento y ha retado sus expectativas de performance. Su sonido a nivel global plantea nuevas posibilidades para el instrumento que fomentan el diálogo con viejas formas de ejecución como fuente de contenido musical a la vez que promueve su diversificación en el panorama de la música pop, contribuyendo a la reconceptualización de la música propia.

2. Un sonotipo de la guitarra eléctrica latinoamericana: "Tuyo" en la obertura de Narcos
Gonzalo Cordero Riquelme(Universidad de Chile)

La presente ponencia pretende mostrar, a través de un ejemplo musical específico, cómo es que se ha construido un sonido de guitarra eléctrica que nos remite a Latinoamérica. Sin querer ahondar demasiado en quiénes son los intérpretes de este instrumento, se plantearán diversas aristas en torno a la escucha de la canción "Tuyo", del brasileño Rodrigo Amarante, incluida como opening de la serie "Narcos" (Netflix Inc, 2015). La invitación entonces es a conocer acerca del fenómeno que las seis cuerdas electrificadas articulan en el imaginario colectivo a nivel mundial respecto a lo "latino".

La irrupción de la guitarra eléctrica en el cancionero popular de países como Chile, donde se mezcla el contexto musical local con la informal relación del instrumento y la academia, resulta en una filtración de espontaneidad y precariedad (Rammsy, 2013). La dicotomía entre el origen del instrumento y su uso en países lejanos, parece ser un punto de inflexión para abordar la discusión acerca de su aporte en la funcionalidad de la música (Merriam, 1964). Ya sea desde una dimensión lingüístico-verbal para describir movimientos corporales reiterativos (Alegría, 2006), como en su dimensión técnico-instrumental para acompañar ritmos como la cumbia (Cordero, 2013), la guitarra eléctrica en Latinoamérica ha jugado un papel secundario, como complemento de un cancionero instalado en diversas latitudes, lo que constituye una buena excusa para analizarla.

La latinidad, por su parte, vista desde los estudios literarios como construcciones y despliegues discursivos desde Latinoamérica y la población latina en EE.UU. (Chavez-Silverman, 1997), hasta sus alcances en la comercialización de "música del mundo" y su controversial transformación estética e ideológica (Ochoa, 2003), es foco para observar la relación de un imaginario cultural de lo "latino" visto (y escuchado) por todo el mundo. A raíz de esta canción, que conjuga elementos representativos de la música popular latinoamericana, nos centraremos en el sonido de la guitarra eléctrica incluida en esta "obertura", para así reflexionar sobre cómo es que escuchando simbólicamente nos situamos geográficamente al ser espectadores de esta historia. Sea ficción o realidad, lo cierto es que esta producción audiovisual estimula la atención a partir de esta marca sonora o *sonotipo*, y la presente ponencia nos aproximará a la discusión a partir de la siguiente pregunta: ¿Por qué es que nos suena tan "latina" la introducción musical de Narcos?

Será necesario ahondar en la propuesta de Nelson Faría, guitarrista brasileño quien plantea una mirada desde su experiencia como músico y profesor, acerca de la metodización del lenguaje "guitarrístico" latinoamericano, que hasta hace poco no había cubierto aspectos fundamentales, como las figuraciones rítmicas sincopadas y los movimientos melódicos insertos en canciones populares (Faría, 2014). Por otra parte, lo que nos interesa en esta discusión es el sonido, en cuanto a su timbre y el aparato material que lo sustenta, pensado como un enunciado característico que podría constituir una mínima célula sonora codificada, un musema (Tagg dixit). La suma de los aspectos rítmicos y sonoros confluyen en el concepto de sonotipo, algo que podríamos reconocer en diversos repertorios.

Desde lo más ubicuo, como el grupo romántico Los Ángeles Negros y algunos referentes de la cumbia peruana, hasta otros menos conocidos como Ricardo Pérez (Chile), se pretende mostrar un abanico de posibilidades en torno al análisis sonoro, para dar cuenta de que, efectivamente, "Tuyo" nos remite a una latinidad que, con notorio acierto, musicaliza una de las más exitosas series online de nuestros tiempos.

Bibliografía

Alegría Alujas, Daymí (2006). "Timba y tumbao, juntos y/ pero no revueltos: Estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popular bailable cubana", en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (11), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 133-143.

Aparicio, Frances R.yChávez-Silverman,Susana (1997).*Tropicalizations:TransculturalRepresentationsofLatinidad(ReencounterswithColonialism:NewPerspectivesontheAmericas)*, New England, New England UP-DartmouthCollege.

Cordero Riquelme, Gonzalo (2013). *La guitarra tropical chilena*, Valparaíso, Ediciones Universitarias PUCV.

Faría, Nelson (2014). *Exercícios de leitura para guitarristas e violonistas,* São Paulo, Irmãos Vitale.

Merriam, Alan (1964). *The Antropology of Music,* Evanston, Northwestern University Press.

Ochoa, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización.,* Bogotá, Norma.

Rammsy, Gabriel (2013). *Guitarristas eléctricos en Chile: La experiencia de Francisco Cabrera, Óscar Arriagada y Carlos Corales en las décadas de 1950 a 1970*, Tesis de Magister en Artes (área Música), Pontificia Universidad Católica de Chile.

Tagg,Philip (1982). "Analisyngpopularmusic:theory,methodandpractice", in*Popular Music* Nº 2, pp.37-65.

Tagg,Philip (2006). "Lapelículadellibrodelamúsica:Sobrelanecesidadderepensarlasmaneras de explicar el significado musical", en *Actas del Séptimo congreso IASPM-AL*, LaHabana.

MESA 3. SOBRE GRABACIONES DE GUITARRA
MODERADOR: GONZALO CORDERO

1. Conservando en la modernización: Grabaciones de Gentil Montaña durante los años 60
José Fernando Perilla Vélez(Universidad Nacional de Colombia / Fonoteca Radio Nacional de Colombia)

Gentil Montaña (1942-2011) sigue siendo una de las figuras más influyentes en la historia de la guitarra en Colombia. Esta presentación se enfoca en sus dos primeras producciones discográficas: *Gentil Montaña y su guitarra* (1964) y *Gentil Montaña Vol. 2* (c. 1965). El propósito es caracterizar y explicar las relaciones entre el tipo de repertorio grabado, la labor de Montaña como arreglista y compositor, y su estilo de interpretación.

El repertorio incluido en estos discos puede ser dividido en tres categorías, según las características y orígenes comunes de las obras: romanticismo español, nacionalismo latinoamericano y, específicamente, nacionalismo colombiano. La primera está integrada primordialmente por obras de Francisco Tárrega (1852-1909) y la *Serenada Española* de Joaquín Malats (1872-1912). En la segunda categoría se encuentran los arreglos de una canción puertorriqueña, *Amor del Jibarito* de Noel Estrada (1918-1979) y *La Comparsa*, pieza para piano (canción cubana) de Ernesto Lecuona (1895-1963). Se suman dos obras originales para guitarra, una del argentino Antonio Sinópoli (1878-1964), otra del venezolano Antonio Lauro (1917-1986). En cuanto al nacionalismo colombiano, Montaña se presenta como arreglista y compositor. Se preocupó por llevar a su instrumento canciones escritas en Colombia, desde inicios del siglo XX, que "exaltaban valores regionales o localidades geográficas y, para el final de los años cuarenta, ya eran reconocidas como 'himnos regionales'" (Bermúdez 2008).

Los arreglos ocupan la mayoría del repertorio de los discos de Montaña. Conservó la forma original de la canción y se mantuvo dentro de un estricto marco tonal. Sus aportes se orientaron a la creación de texturas, haciendo énfasis en la melodía, con acompañamientos asociados rítmicamente al género musical específico, y elementos de carácter ornamental (arpegios, doblaje de voces, cortas imitaciones) que constituyen el principal aporte del guitarrista. Con esto, mostró un dominio instrumental singular dentro de su medio, y nuevas posibilidades de un repertorio ya conocido. En ese sentido, se califica el aporte de Montaña como "modernización", de acuerdo a la definición dada por Nettl: "the desire is to create a new, adapted, modernized versión of the original" (Nettl 1978:134).

Las composiciones propias que Montaña incluyó en sus discos siguieron los mismos parámetros: énfasis en la melodía, armonía tonal, formas y estructuras claras, cercanas al carácter reiterativo de la canción, coincidiendo con características presentes en el resto de su repertorio. Sobre esa base, la interpretación del guitarrista presentó un tipo de expresividad romántica y vitalista, de acuerdo a las características y definiciones que ha dado Taruskin (1995) al respecto: el énfasis en la melodía, así como expresivas alteraciones en *tempo*, ritmo, timbre y dinámicas, fueron recurrentes en el estilo mostrado por el guitarrista en los dos discos analizados.

En conclusión, la producción de Montaña se basa principalmente en un repertorio de canciones claramente asociadas a ideales de nacionalidad en Colombia, lo que el guitarrista quiso "modernizar" y ubicar en el marco cosmopolita de la guitarra solista. El enfoque de Montaña estuvo definido por un cierto romanticismo, y marcado por sus vínculos directos con la música popular, que a su vez definieron los demás componentes de su repertorio y su interpretación.

Bibliografía

Nettl, Bruno (1978). "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts", en *Ethnomusicology*, (22,1), p. 123-136.

Taruskin, Richard (1995). "The Pastness of the Present, the Presence of the Past", en *Text and Act*, Oxford: Oxford University Press, pp. 90-155.

2. ***Guitarra caribeña***

Luis Enrique Juliá (Invitado. Conservatorio de Música de Puerto Rico)

La práctica docente como profesor de guitarra se nutre de diversas experiencias acumuladas en la trayectoria artística personal, que proponen explorar en los estudiantes no solo una actitud técnica o interpretativa en su formación como instrumentista sino también en su pensar y accionar como músico. En mi caso, como compositor, crítico y guitarrista, esto se revierte también hacia los proyectos creativos que han ocupado mi historia de vida en el área de la guitarrística caribeña. El trabajo con el Trío Lorenzo -donde exploro nuevas propuestas para la música de cámara junto al joven virtuoso del piano Julio Boria y el legendario contrabajista de jazz, Eddie Gómez; la grabación en 1993 del disco "Caribe" una mexcla de melodías clásicas" con temas populares y pocedimientos jazzísticos, para guitarra, tres cubano, cuarteto de cuerdas, bajo eléctrico, batería, percusión, sintetizadores y piano, y el concierto para televisión "Guitarra Caribeña" acompañado de mi quinteto, son varias de las experiencias que han ido conformando una perspectiva sobre el tema a tratar. Crear en estilo contemporáneo "caribeño" para una variedad de géneros escénicos, colaborar con pintores como Rafael Trelles, la crítica literaria Mercedes Lopez- Baralt, el barítono Justino Díaz, el tenor Alejandro Vázquez, el violinista Henry Hutchinson Negrón, los cantautores Roy Brown, Danny Rivera y Andrés Jiménez "El jíbaro", así como la actriz argentina Norma Aleandro y el cineasta cubano Enrique Pineda Barnet, son algunas de esas experiencias que, además, producen mi pensamiento como crítico musical en mi país. Es esta la perspectiva múltiple que el comité organizador me ha propuesto abordar en esta invitación al diálogo entre el simposio dedicado a la guitarra en América Latina y mi experiencia desde el país sede.

RESUMENES DE LIBROS

PRESENTACIÓN DE LIBROS. SALA A. JUNIOR SOTO

LUNES 11 DE JUNIO

6:30 PM - 7:00 PM
A modinha brasileira: trajetória e veleidades (séculos XVIII- XX).
Autor: Jose Fernando Saroba Monteiro
Presentador: José Fernando Saroba Monteiro
Año de edición:
Editorial: Editora Prismas. Curitiba, 2018

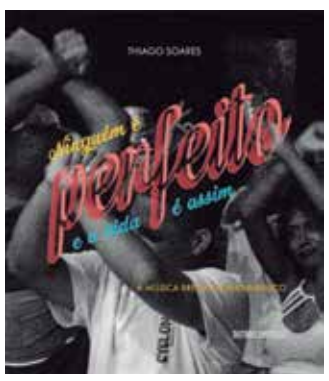
A modinha é um gênero musical que se encontra nas raízes musicais tanto de Portugal quanto do Brasil. Em ambos os países a modinha vem a se caracterizar como música nacional, mas as suas origens nos levam ao meio rural português dos séculos XVI e XVII e à chamada moda portuguesa. Após percorrer uma trajetória de cerca de duzentos anos, a modinha vem a desaparecer no século XX, no Brasil (enquanto em Portugal sua prática já havia sido abandonada em meados do século XIX), mas ainda assim deixando extenso legado. A modinha se adaptou a diferentes sociedades e períodos e assimilou diversos gêneros musicais, sendo de igual forma influenciada por diferentes correntes literárias. O gênero foi retratado por viajantes, religiosos, autoridades e esteve presente tanto nos saraus dos palácios da corte e dos salões das elites, quanto nas serenatas noturnas, entoadas por seresteiros. Nesta obra, dedicada a todos os que apreciam a História e a Música, procuramos, através de grande variedade de fontes e documentos históricos, remontar a trajetória da modinha, desde suas origens até sua dissipação, ressaltando ainda possíveis desvios que possa ter tomado, ao que chamamos de veleidades.

7:00 PM - 7:30 PM
Saoco salsero!, o el swing del Sonero Mayor. Sociología urbana de la memoria del ritmo
Autor: Ángel G. Quintero Rivera
Presentador: César Colón Montijo
Editorial: Instituto de Cultura Puertorriqueña
Lugar y año de edición: San Juan, 2017
ISBN:

Cuando el melao de Ismael Rivera empezó a resonar por allá por 1954, junto a Cortijo y su Combo, Puerto Rico cambió. Negros y mulatos se apoderaron del show business y de cierta forma de la identidad boricua. Fue allí cuando la bomba y la plena invadieron la televisión y permearon, con su irreverente cadencia, en los espacios de la cultura y las formas de hacer música en el Caribe. En este apasionante y minucioso estudio, el autor hurga en los resortes sociales que propulsaron a ese fenómeno que fue Ismael Rivera con Cortijo y su Combo, y todo lo que representó y representa.Asimismo se detiene con deleite de orfebre para analizar los soneos del gran Maelo y contarnos cómo fue que este mostro, con la sabrosura de su discurso soneado, se hizo acreedor del título de Sonero Mayor. Sean estas páginas una nueva y hermosa excusa para celebrar el ¡saoco salsero!

MARTES 12 DE JUNIO

6:30 PM - 7:00 PM
"Ninguém é Perfeito e a Vida é assim": A Música Brega em Pernambuco
Autor y presentador: Thiago Soares
Editorial: Outros Críticos
Lugar y año de edición: Brasil, 2017
ISBN: 978-85-919115-3-0



"Ninguém é perfeito e a vida é assim": a música brega em Pernambuco é uma oportunidade de conciliar, em uma única obra, as diversas camadas que o brega recifense e pernambucano descortina, se observado com atenção: a trajetória de artistas das periferias do Recife, sexualização, os subgêneros musicais do brega, as referências pop, (a ausência de) políticas culturais para o segmento, raça, gênero e luta de classes. Essas e outras percepções são registradas também no ensaio visual do fotógrafo Chico Ludermir, que acompanha a publicação,

7:00 PM - 7:30 PM

Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital.
Autor: Rubén López cano
Presentadores: Rubén López cano, Silvia Martínez (editora), Julio Mendívil y Mercedes Liska
Editorial: Musikeon Books (Barcelona)
Lugar y año de edición: Barcelona, 2018
ISBN: 978-84-945117-1-4

Citas, alusiones, paráfrasis, apropiaciones, collages, arreglos, adaptaciones, covers, versiones, sampleos, remixes y memes; son formas de revisitar músicas pre-existentes, apropiarse de algunos de sus elementos y reutilizarlos legítimamente o no, para producir más música. De Hildegard von Bingen a Dj Danger Mouse, todas las culturas musicales de todas las épocas han empleado estos recursos. Pero mientras sus procedimientos son unos cuantos y no han cambiado mucho a lo largo de la historia, su valoración y relación con ideales estéticos, principios legales y discursos de autenticidad y legitimidad artística, se han transformado radicalmente. Si para los compositores de las cortes de Aviñón o Milán del siglo XIV y XV citar ingeniosamente una y otra vez las canciones de los grandes maestros del pasado era un valor estético en sí mismo que les reportaba reconocimiento y prestigio, con las leyes de propiedad intelectual actuales, Beethoven, Schubert o Brahms no serían más que delincuentes comunes.

La *escucha digital* no se limita a la portabilidad, ubicuidad y recuperación inmediata de nuestros contenidos privados. Es también el acceso súbito, nunca antes visto, a una inconmensurable cantidad de músicas de tiempos y espacios distantes y dispersos. Es la posibilidad de la escucha en serie, casi simultánea, de varias interpretaciones, arreglos, versiones y variantes de la misma pieza y la percepción directa de parecidos y coincidencias entre músicas distintas cuya detección solía ser prerrogativa exclusiva de especialistas. Navegar por la red en busca de la canción, versión o interpretación adecuada, nos revela hasta qué punto las nociones de innovación y originalidad, la creación exnovo, el genio solitario que crea un universo personal sin deudas con su pasado o su entorno inmediato, constituye un ideal que a menudo colisiona con las prácticas reales.

Música dispersa muestra que la creación musical es menos una epifanía y más una conversación infinita entre creadores de todos los tiempos quienes con sus intercambios, apropiaciones y repeticiones, vertebran su propia civilización musical dotando de significado nuestras experiencias auditivas. Nos lleva de la mano por los entresijos de diversos procesos y registros de reciclaje; analiza críticamente los discursos de autenticidad que han mediado en nuestra relación con lo musical desde el papiro hasta el iPad o el móvil; detalla los diversos *pactos perceptuales*implícitos con los que "disculpamos" nuestros placeres con la música grabada; pasa lista a los vanos intentos por reducir la música a objetos cerrados, concluidos y completos y manejables; y propone que el desafío mayor de la reciente remezcla y reciclaje digital no es su aparente saqueo indiscriminado del descomunal archivo musical atesorado en dos mil años y que ahora parece que se nos viene encima, sino su diáfana capacidad para mostrarnos que la música es un fluir indómito cuyo poder y originalidad está mucho menos afincado en su materia física, sus estructuras o componentes, o incluso en la genialidad inconmensurable de creadores, compositores, productores y postproductores. Su valor emana fundamentalmente de nuestra íntima historia personal con cada pieza, obra o canción.

MIÉRCOLES 13 DE JUNIO

6:00 PM - 6:30 PM

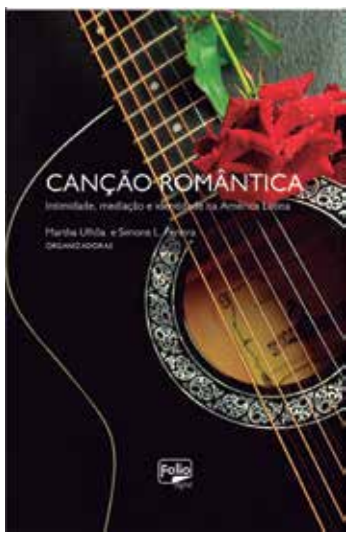
Los bailes de salón en Venezuela.
Autor y presentador: Juan Francisco Sans
Editorial: Fundación Bigott.
Lugar y año de edición: Caracas 2016
ISBN:

Los Bailes de Salón en Venezuela contribuye a comprender cómo se fueron entretejiendo en el país -a través de una manifestación aparentemente banal y anodina como lo es el baile - los complejos vínculos entre lo público y lo privado, la cultura y el poder, las distinciones de clase y sus modos de representación, el entramado social y los imaginarios de nación, la circulación de bienes culturales y la economía, etc. Por medio de un examen detallado de su significación social, de usos y costumbres, de su terminología, del desarrollo y evolución de la fiesta donde tiene lugar, de las músicas y coreografías, se describe la importancia que tuvo el baile para los venezolanos de finales del siglo XVIII hasta mediados del XX, hecho al cual la disciplina histórica no le ha prestado hasta ahora prácticamente ninguna atención. Este texto nos muestra la trascendencia del salón burgués como una de las instituciones fundamentales en la constitución de la Venezuela republicana, y cómo contribuyó a construir el país que hoy tenemos. Además, da cuenta de cómo la cultura venezolana es el producto de una intrincada red de relaciones internacionales, de las cuales recibió ingentes influencias, pero a las cuales aportó también sus propias particularidades. El texto está ilustrado con abundantes grabados, pinturas y fotografías alegóricos a su contenido, que complementan la investigación.

6:30 PM – 7:00 PM
Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros.
Autora: Malvina Silva
Presentadores: Mercedes Liska y Rubén López Cano
Editorial: Grupo Editor Universitario.
Lugar y año de edición: Buenos Aires, 2018
ISBN: 978-987-1309-63-4

¿Por qué un libro sobre músicos de cumbia? Primero, por el valor que la cumbia tiene en el campo de la música popular en la Argentina contemporánea, heredera de una tradición musical potente en tanto escenario de luchas por el poder y por el sentido. Segundo, porque sus protagonistas alcanzaron un alto nivel de difusión social y mediática en los últimos 20 años, cuando comenzaron a surgir las primeras bandas de la denominada cumbia villera. Varones jóvenes, de clases populares y medias bajas, habitantes de barrios periféricos o de villas miserias, quienes han cargado con el estigma no sólo de ser jóvenes y pobres sino también los herederos de una música degradada al interior de las jerarquías culturales legítimas. Han tenido el desafío de mostrar que sabían hacer música en un contexto de fuertes restricciones materiales y simbólicas, al tiempo que soportaban el peso del prejuicio y la discriminación sobre sus prácticas culturales, sus formas de vida y sus elecciones estéticas, políticas y morales. Así, se fueron apropiando de un estilo de hacer cumbia novedoso y revulsivo, utilizando su voz para contar una realidad que amplios sectores de la sociedad preferían no conocer. La cumbia villera se fue expandiendo por escenarios y territorios diversos, y desde el centro a las distintas periferias se entonaron y bailaron los himnos nacionales cumbieros. Este libro resume las trayectorias de algunos de sus creadores con la esperanza de que las luchas de poder se libren, también, en torno a una cultura verdaderamente inclusiva.

7:00 PM - 7:30 PM
Canção Romântica Intimidade, mediação e identidade na América Latina
Autor: Martha Tupinambá de Ulhôa e Simone Luci Pereira (Orgs.)
Presenteadores: Martha Ulhôa
Editorial: Folio Digital: Letra e Imagem
País: Brasil
Año: 2016
ISBN: 978-85-61012-79-3



"El triste" (José José), "Yo no nasci para amar" (Juan Gabriel), "Simplesmente amigos" (Ana Gabriel), "Vivir sin ti es posible" (Ricardo Arjona), "Maldita primavera" (Javiera y los Imposibles), "Detalhes" (Roberto Carlos) e "Contigo en la distancia" (César Portillo de la Luz)... Estes são alguns dos boleros, *filins* e baladas cujas letras falam de sentimentos do cotidiano, por vezes melodramáticos, mas que, encarnados por vozes e arranjos musicais, assumem os mais variados sentidos para as pessoas que se apropriam das canções e as fazem suas. Textos de Alejandro L. Madrid; Carolina Spataro; Daniel Party; Martha Ulhôa; Pablo Semán; Samuel Araújo e Simone Luci Pereira.

JUEVES 14 DE JUNIO

6:00 PM – 6:30 PM
¡Pego el grito en cualquier parte!. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010).
Autor y presentador: Christian Spencer Espinosa
Editorial: Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional
Año de edición: 2017.
ISBN: 978-9-56-244398-2
500 páginas

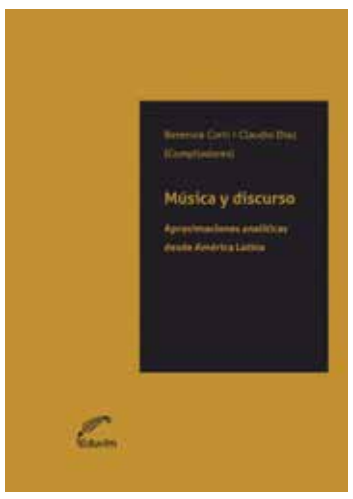
La cueca urbana es una práctica social performativa, participativa y espacializada basada en una tradición oral de antigua data en Chile. En el presente libro se estudian las transformaciones de esta práctica en Santiago de Chile entre los años 1990 y 2010, haciendo referencia a otros períodos históricos del siglo XIX y XX. El texto está estructurado en torno a tres ejes: Tradición, nostalgia y escena, referido a la recuperación nostálgica de la cueca (1990-2000), su conversión en escena musical (2000-2010) y la formación de un canon musical urbano (2000- 2010); Genealogía y espacialidad que explica la génesis de la cueca como categoría nacional, popular y folclórica (1940-2010) examinando luego los modos en que construye espacio y localidad (1930-1970, 2000-2010); y Participación y performance, que aborda sus conocimientos, prácticas y repertorio desde el dominio técnico y teatral (performaticidad) así como las consecuencias sociales que implica (performatividad) (1990-2010). Cada uno de estos ejes corresponde a una parte del libro con dos o tres capítulos.

6:30 PM – 7:00 PM
Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango.
Autora y presentadora: Andreia Dos Santos Menezes
Editorial: Editora Unifesp
Lugar y año de edición: Brasil, 2017
ISBN: 978 8555710193
300 páginas

Em análise abrangente, original e interdisciplinar, Pandeiros e Bandoneones: Vozes Disciplinadoras e Marginais no Samba e no Tango coloca em paralelo e compara – em suas convergências e divergências – o processo de construção do ideal de nação no Brasil e na Argentina. Considerando a música aspecto revelador da sociedade, a obra faz tal percurso mediante o exame de letras de samba e de tango – tidos como símbolos genuinanente nacionais dos dois países –, tomando como corpus aqueles compostos entre os anos de 1910 e 1940, período crucial para a construção da identidade brasileira e da argentina.

Instigada pela aparente contradição representada pela presença frequente do malandro nas letras de samba e do compadrito nas de tango – figuras profundamente associadas à identidade de, respectivamente, Brasil e Argentina, mas tão contrárias ao ideal de cidadão almejado pelo discurso oficial –, a autora traça a história de cada um desses gêneros musicais e do papel dessas figuras dentro deles, expondo suas características, modificações e vertentes, sempre relacionadas à história do seu país de origem. Ressalta de sua excelente e profunda análise o fato de que, também nas letras das músicas estudadas, delineiam-se as ações e a presença de vozes disciplinadoras do Estado e da sociedade visando a enquadrar esses tipos marginais a um ideal de cidadão e de nação. Portadora de pesquisa densa, conceituação teórica sólida e grande capacidade crítica, ao trazer um novo viés de análise de processos de formação identitária e representação da nação esta obra contribui imensamente para o debate contemporâneo de temas ligados à construção discursiva da nacionalidade.

7:00 PM – 7:30 PM
Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina
Autores: Claudio Díaz y Berenice Corti (compiladores)
Presentadora: Berenice Corti
Editorial: Edu/Vim
Lugar y año de edición: Argentina, 2017
ISBN: 9789876993418



¿Es posible que el campo de los estudios del discurso aporte conceptos novedosos y herramientas analíticas específicas a la investigación sobre músicas populares? El presente volumen gira alrededor de esa pregunta y pone en evidencia que la relación música/discurso está siendo largamente transitada en América Latina por investigadores que abordan el tema desde diversas tradiciones, incluyendo la musicología, la etnomusicología, las ciencias sociales en general y la semiótica y el análisis del discurso en particular.

Este libro es resultado de un intenso debate entre colegas de diferentes países, en el marco de la Rama Latinoamericana de IASPM (International Association for de Study of Popular Music) y busca un doble resultado. Por un lado, bucear en un primer mosaico de investigaciones relativas al campo de estudios sobre discurso y músicas en la región. Por el otro, y a partir de la puesta en común de las perspectivas teóricas que circulan en el continente, profundizar la producción de conocimiento autónomo y localizado, un objetivo siempre deseable dadas las asimetrías del mercado mundial de conocimiento.

Por ese motivo, estos trabajos abordan una amplia diversidad de fenómenos musicales, situados en diferentes momentos y espacios culturales de nuestro continente (aunque no

exclusivamente), y, al mismo tiempo, proponen diversas conceptualizaciones de los fenómenos discursivos.

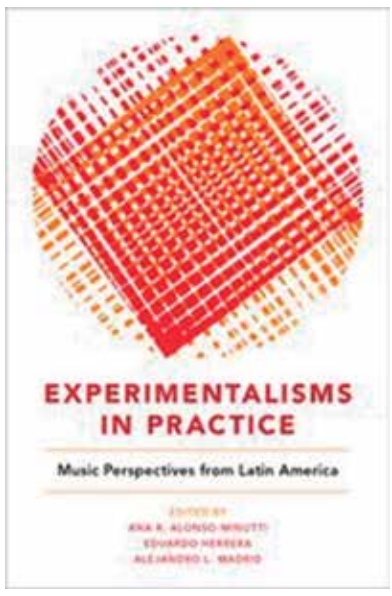
Pero más allá de esas divergencias hay una convergencia en cuanto a la convicción de que estudiar una obra musical implica ponerla en relación con algo que está fuera de ella, porque es en esa relación y sólo en ella donde se articula eso que podemos llamar "sentido". Los estudios del discurso aportan las herramientas conceptuales para pensar esa articulación de la música con un conjunto de relaciones sociales, como quiera que sean pensadas, dando así lugar a la pregunta por la dimensión del poder. Si algo caracteriza las diferentes matrices teóricas en las que se fundan los análisis aquí presentados, es la consideración de las músicas y los discursos como un aspecto central de las disputas por el poder.

Es esa politicidad que tiene que ver con los condicionamientos complejos y heterogéneos de las músicas populares tanto en producción como en recepción, lo que emerge cuando se las interroga en términos de discurso. Y ese es, tal vez, el desafío más interesante que proponen los trabajos de este volumen.

Reúne trabajos de varios compañeros de nuestra Rama: Oscar Hernández Salgar, Julio Mendívil, Álvaro Neder, Gustavo Rodríguez Espada y Juan Francisco Sans.

VIERNES 15 DE JUNIO

3: 30 PM – 4:00 PM
Experimentalisms in Practice . Music Perspectives from Latin America.
Autores: Alejandro L. Madrid, Ana R. Alonso- Minutti y Eduardo Herrera (Eds)
Editorial: Oxford University Press.
Currents in Latin American and Iberian Music Series.
Año de edición: 2018
ISBN: 978-0-19-084275-8
343 páginas
Presentadora: Liliana González Moreno



Experimentalisms in Practice explora los múltiples sitios en los que el experimentalismo emerge y se vuelve significativo, más allá de los marcos interpretativos eurocéntricos. Para desafiar la noción de experimentalismo, tal como se define en las narrativas convencionales, los autores adoptan un enfoque amplio proveniente de una variedad de tradiciones musicales latinoamericanas concebidas o percibidas como experimentales. La disertación toma como punto de partida la década de 1960, por considerarse un momento político y epistemológico crucial para América Latina; prácticas estéticas militantes y comprometidas resonaron en este momento, dando como resultado una multiplicidad de expresiones experimentales artísticas y musicales.

El libro, responde a los esfuerzos recientes para replantear y reconceptualizar el estudio de la música experimental en términos de perspectiva epistemológica y alcance geográfico, al tiempo que interpela las prácticas académicas tradicionales. Contribuye a las conversaciones actuales sobre el experimentalismo musical al proporcionar nuevas perspectivas en la reevaluación del campo. Reclama el concepto de experimentalismo de la música académica para ver cómo prácticas de música popular también lo significan de manera importante.

4:00 PM- 4:30 PM
Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo XX.
Autor y presentador: Sergio Ospina- Romero
Editorial: Colección Perfiles. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
Lugar y año de edición: Bogotá, 2017
ISBN: 978-958-8852-30-0
404 páginas.

"Dolor que canta" es una biografía de Luis Antonio Calvo, pero su alcance va más allá de la semblanza de sus cirncunstancias personales y del análisis de su obra musical. Se trata del estudio de su vida como ventana para considerar temas más amplios de la historia social y cultural del país, entre ellos el confinamiento de los enfermos de lepra y la vida social en Agua de Dios, la difusión y popularización de contenidos musicales, las nacientes industrias del disco y la radio, la interacción entre artistas y audiencias, la generación del Centenario, los gustos estéticos en el ámbito de la música popular y la relación de todo esto con los encendidos debates sobre la identidad nacional.

4:30 PM- 5:30 PM
Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias
Autor: José Luis Fernández
Editorial: La Crujía
Lugar y año de edición: Buenos Aires, Argentina, 2018.
Presentadores: Rubén López Cano, Heloísa de Araújo Duarte Valente, Julio Mendivil,
ISBN: 978-987-4168-10-8

Hoy, todo aspecto de la vida social es susceptible de ser, en algún sentido, *gestionado* a través de plataformas mediáticas. Y ni siquiera esa gestión es, como creíamos hasta hace muy poco, producto exclusivo de las *redes sociales*: en las plataformas mediáticas sobreviven, y se transforman adaptándose, fenómenos propios de los medios masivos o, en el otro extremo, sigue avanzando el reemplazo de la comunicación *cara a cara* en los intercambios entre individuos.

Entre los diversos campos de la vida social y cultural que desarrollan sus prácticas en plataformas están diversas vidas de lo musical. El libro intenta ser una contribución a los diversos niveles en que las plataformas mediáticas van desarrollando sus transformaciones.

5:00 PM – 5:30 PM
La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México
Coordinadores: Ana Lidia Domínguez Ruiz y Antonio Zirión
Presentadores: Ana Lidia Domínguez Ruiz y Natalia Bieletto
Editorial: Ediciones del Lirio. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
Lugar y año de edición: México, 2017 1ra. ed., 275 p.
ISBN: 978-607-28-0901-7

Este libro se inscribe en el giro sensorial que ha marcado la investigación social contemporánea. En este campo emergente, que puede entenderse a la vez como una aproximación cultural al estudio de los sentidos y como una aproximación cultural al estudio de la cultura, convergen diversas disciplinas que buscan reintegrar la experiencia sensorial al quehacer de las ciencias sociales y las humanidades. Los sentidos recuperan así _más allá de su carácter biológico- su dimensión sociocultural y se tornan tanto objeto de estudio como recurso metodológico. Los trabajos aquí contenidos, escritos ex profeso para este libro por investigadores especialistas en la materia, abordan distintos fenómenos sensoriales que, organizados en cuatro ejes temáticos –historias sensoriales, sensorialidades indígenas, lenguajes artísticos y estéticas cotidianas- trazan en conjunto el panorama y las diversas vertientes del estudio de los sentidos en México.

SEMBLANZAS DE AUTORES

Adalberto Paranhos (Brasil)
*Fado, um 'inimigo nacional' na terra do samba?.***Simposio 7, mesa 2.**
Universidad Federal de Uberlândia e CNPq. Mestre em Ciência Política pela Unicamp. Doutor em História Social pela PUC-São Paulo, com pós-doutorado em Música pela Unicamp. Professor do Instituto de Ciências Sociais, do Programa de Pós-graduação em História e do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor visitante da Universidade de Lisboa. Pesquisador (bolsista PQ) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*(São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2016). Editor de *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte. Ex-vice-presidente e ex-presidente da IASPM-AL. Correio: akparanhos@uol.com.br

Agustín Yannicelli (Argentina)
'Gente que no' (1985-2017): trayectoria de una canción punk en la Argentina *democrática.***Simposio 4, mesa 3.**
*Plataformas digitales públicas de música: El Banco de la Música y la Plataforma Argentina de Música.***Simposio 3, mesa 1**
Músico. Trombonista. Licenciado en Composición con medios electroacústicos (UNQ).
Maestrando en "Industrias Culturales: Políticas y Gestión" (UNQ). Actualmente es becario en docencia e investigación de la Escuela Universitaria de Artes, para el proyecto "Territorios de la música argentina contemporánea" (TeMAC) dirigido por el Dr. Liut. Investiga sobre la industria de la música en general y, en particular, sobre las políticas públicas orientadas a la industria de la música y los vínculos entre la música y política. Correo: agustiney@gmail.com

Alejandra Bronfman (Estados Unidos)
Sonido tóxico: Vieques 1941-2017. **Simposio 5, mesa 3.**
PhD Princeton, 2000. Profesora Asociada y Directora de Estudios de Posgrado en el Departamento de Estudios de América Latina, del Caribe, y de Latino/as en SUNY Albany. Su tercer libro, *Isles of Noise: Sonic Media in the Caribbean* (UNC Press, 2016) registra historias no escritas de radiodifusión, y tecnologías sónicas a principios del siglo XX en Cuba, Jamaica y Haití. Sus intereses de investigación incluyen historias de sonido, medio ambiente y toxicidad, y la historia material de las redes de comunicación en el Caribe. Correo: alejandra.bronfman@ubc.ca

Alejandro L. Madrid (México/ EEUU)
La importancia de ser del "otro lado": música y estudios de frontera en el siglo veintinuno. **Conferencia plenaria Martes 12 de junio.**
Doctor en Musicología y estudios culturales interdisciplinarios por la Ohio State-University. Ha recibido cerca de una docena de premios internacionales entre los que destaca la Dent Medal que otorgan la Royal Musical Association y la International Musicological Society por "contribuciones destacadas a la musicología" siendo el único iberoamericano en haber recibido este prestigiado premio desde su creación en 1961. Actualmente es catedrático e investigador en el departamento de música de Cornell University. Correo: alm375@cornell.edu

Alejandro Ulloa Sanmiguel (Colombia)
Música salsa, prácticas sociales e identidades urbanas. U estado del arte en el siglo XXI. **Mesa plenaria miércoles 13 de junio.**
Memorias e historia del presente de una cultura musical contemporánea: representaciones de la salseridad en el ciberespacio. **Simposio 3, mesa 1.**
Profesor Titular en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, en Cali, Colombia. Licenciado en Literatura, Magíster en Lingüística y Español (Universidad del Valle) y en Antropología (Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP, Brasil), realizó estudios de doctorado en Comunicación y Cultura en la Universidad de Sao Paulo y en la Universidad Federal de Río de Janeiro, en Brasil. Dirige losgrupos de investigación "Escritura Tecnología y Cultura" y "Palo de Mango: Culturas Musicales Urbanas de la Diáspora Afrolatina". Sus más recientes publicaciones son *Mi Segunda piel: La Pinta y el Vestuario en el baile de la salsa en Cali* (2015); *Salsa Barrio Cultura - Tecnologías y estéticas en la investigación: creación de una narrativa hipermedia* (2017) y *La Conexión Latina Cali-Nueva York, Etnografía y Memorias de la Salseridad*(en prensa).
Correo: alejandro.ulloa@correounivalle.edu.co

Álex Zapata Romero (Chile)
Aproximación escalar como forma de hacer historia cultural comparativa del rock situado en espacios de América Latina. **Simposio 9, mesa 4.**
Historiador. Doctor es Estudios Americanos en la especialidad Pensamiento y Cultura por la Universidad de Santiago de Chile (USACH). Licenciado en historia, profesor de historia, y licenciado en educación por la Pontificia Universidad Católica de Chile, y magíster en historia y ciencias sociales en movimientos sociales populares siglos XIX y XX por Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS). Integrante de Colectivo de Pensamiento Crítico Palabra Encapuchada, y Colectivo GeoCultura, docente universitario y secundario. Correo: alexzapataromero@gmail.com

Alfonso Pérez Sánchez (México)
Memética y transmisión cultural: Despacito o la otredad de lo latino como contracultura del mainstream empoderado por el mercado anglosajón. **Simposio 12, mesa 3.**
Profesor titular en el Departamento de Música, integrante del Núcleo Académico Básico del Posgrado en Artes y coordinador de la Maestría en Artes, en la Universidad de Guanajuato. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT. Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid y Maestro en Música por el San Francisco Conservatory of Music, EE.UU. Realizó su Licenciatura en Música en la U de Guanajuato. Su principal línea de investigación gira en torno al análisis musicológico de la grabación sonora como objeto de estudio multidimensional. Correo: a.perezsanchez@ugto.mx

Alice Alves (Brasil)
A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, lugar de entremeio para uma abordagem identitária e estética na música popular brasileira.. **Simposio 9, mesa 1.**
Mestranda em Música e Sociedade, na linha Música, Cultura e Sociedade, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sob orientação do professor Carlos Sandroni. O título da dissertação é *Música, identidade cultural e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-1987.* Graduada em Licenciatura em Música pela UFPE e em Produção Fonográfica pelas Faculdades Integradas Barros Melo – AESO. Desenvolve pesquisa na área de Etnomusicologia e de Música Popular, com enfoque em identidade cultural, categorias estéticas, sonoridade, gêneros musicais e memória voltado à construção da pesquisa por um viés também de registro afetivo daqueles que produzem Música. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação do Brasil. Correio: alicesalves12@gmail.com

Ana Alonso Minutti (México)
La construcción mítica de Frida Kahlo en 'La Llorona' de Chavela Vargas. **Simposio 5, mesa 6.**
Profesora asociada y coordinadora del área de musicología en la Universidad de Nuevo México. Cuenta con títulos de la Universidad de las Américas, Puebla (licenciatura) y la Universidad de California, Davis (maestría y doctorado). Su trabajo se centra en las prácticas experimentales y de vanguardia, así como en las tradiciones musicales de México y de la frontera México-EE.UU. con énfasis en estudios decoloniales e interseccionalidad. Ha publicado en revistas especializadas en México, EE.UU. y Argentina y ha presentado su trabajo en convenciones e instituciones académicas en América y Europa. Es co-editora del volumen *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* (Oxford University Press, 2018) y autora del libro *Mario Lavista and Musical Cosmopolitanism in Late Twentieth-Century Mexico*, bajo contrato con Oxford University Press. Correo: aralonso@unm.edu

Ana Lidia Domínguez Ruiz (México)
A la escucha de un grito: problemas de clasificación vocal. **Simposio 5, mesa 6.**
Doctora en Ciencias Antropológicas por la UAM-Iztapalapa, docente-investigadora de Universidad Pedagógica Nacional y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado e impartido conferencias sobre antropología sonora, ruido y cultura urbana, violencia acústica y sociología de los sentidos. Es autora del libro *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad* (2007), uno de los trabajos pioneiros de los estudios sonoros en México. Actualmente trabaja en el proyecto de investigación titulado "La historia cultural del grito" y coordina la Red Mexicana de Estudios Sensoriales y la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha. Correo: unalaid@hotmail.com

Ana María Ochoa Gautier (Colombia/EEUU)
Extinción, archivo y sentido sonoro. **Simposio 5, mesa 3**.
Profesora del Departamento de Música y del Centro de Raza y Etnicidad de Columbia University en Nueva York. Ha publicado sobre genealogías de la escucha en América Latina y el Caribe, políticas de la vida y de la muerte y cultura sonora, e industria musical y globalización. Ha recibido la beca Guggenheim y el Greenleaf Distinguished Professor (Universidad de Tulane), entre otros reconocimientos. Su libro más reciente, *Aurality: Listening and Knoweldge in Nineteenth-Century Colombia* recibió el premio Alan Merriam de la Sociedad Estadounidense de Etnomusicología (SEM). Correo: ao2110@columbia.edu

Ana Virginia Lecueder Arbiza (Uruguay)
*El carnavalSamba de la ciudad de Artigas, ¿una nueva manifestación de identidad uruguaya?.***Simposio 9, mesa 6.**
Doctora en Derecho y Ciencias Sociales por la Universidad de la República y Diplomada en Estudios en Gestión Cultural por la misma institución. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Musicología (UdelaR), fue beneficiaria de una beca de la Comisión Sectorial de Investigación Científica para el estudio del "Carnaval Samba" de la ciudad de Artigas. Integra el Grupo I+D Música y Sociedad (GIDMUS). Ha trabajado como docente en la Escuela Universitaria de Música y en el Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Norte (CIAMEN, UdelaR, Regional Norte). Integró equipos de investigación en varios proyectos en archivos musicales del Teatro Solís, SODRE y Teatro Larrañaga de Uruguay; participó en la organización de exposiciones realizadas en esas instituciones y en la elaboración de los materiales didácticos para diferentes proyectos. Correo: anavirginialecueder@gmail.com

Andrés García Molina (Honduras)
El pregón y el archivo: (formas de ganarse) la vida en Cuba. **Simposio 5, mesa 6.**
Estudiante de doctorado en Etnomusicología en la Universidad de Columbia (Nueva York), está desarrollando una tesis en torno a los pregones en Cuba y temas de sonido y música, trabajo e infraestructura. Forma parte del consejo editorial de las revistas *Current Musicology* y *Brújula*, y es "editor contribuyente" de la revista *Cultural Anthropology*. Correo: ajg2219@columbia.edu

Ángel G. Quintero Rivera (Puerto Rico)
*Música salsa, prácticas sociales e identidades urbanas. U estado del arte en el siglo XXI.***Mesa plenaria miércoles 13 de junio.**
Sociólogo. Investigador del Centro de ivnestigaciones sociales de la Universidad de Puerto Rico, donde dirige proyectos sobre sociología de la cultura. Ha publicado entre otros títulos, ¡Salsa sabor y control" Sociología de la música "tropical" (Premio Casa de las Américas 1998 y Premio Iberoamericano LASA 2000), *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. (2009) y su más reciente libro *Saoco salsero!, o el swing del sonero mayor. Socciología urbana de la memorioa del ritmo* (2017) que será presentado durante el congreso.
Correo: agquinterorivera@yahoo.com

Antonio Carlos Araújo (Brasil)
As interpretações sobre o jazz na crítica musical brasileira: polifonia, conflitos e dissonâncias discursivas em meio à formação da MPB (1964-1970). **Simposio 10, mesa 1.**
Graduado em História pela Universidade Estadual do Maranhão, mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão, baterista e escritor. Sua dissertação, "Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB (1962-1970)" é fruto do interesse em perceber o papel do jornalismo musical brasileiro nas formas de mediação, percepção e construções simbólicas sobre o jazz no Brasil. É autor dos livros *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira (1950-1956)*, publicado em 2016 pela editora alemã NEA e *O suicida* (2015, Editora Aquarela), obra vencedora do 37º Concurso Literário Cidade de São Luís, na categoria "contos". Atualmente, o pesquisador permanece contribuindo para o site Música e Sociedade, sendo um de seus colaboradores mais antigos. Nesse site, publica textos que abordam as questões sociais e culturais do universo do blues e do jazz. Correio: tulhopd@hotmail.com

Ariel Grez Valdenegro (Chile)
Músicos de la Pérgola del Matadero de Santiago: diálogos sobre lo popular. **Simposio 12, mesa 4.**
Profesor Especializado en Teoría General de la Música de la Universidad de Chile, y actualmente estudiante del Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericana de la Universidad de Santiago de Chile. Se desempeña como Investigador asociado al Centro de Investigación en Estéticas Latinoamericanas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Además, trabaja como asesor de la Dirección Académica de esa casa de estudios, fue representante en el gobierno estudiantil de su universidad y se ha desempeñado como productor, compositor e intérprete. Realiza estudios en torno a la colonización epistemológica de la educación musical, el quehacer de músicos populares urbanos, la relación entre música y ética, y la ludomusicología. Correo: arielgrezv@gmail.com

Arnelice Álvarez Morera (Cuba)
'Músico de mi barrio', una visión a la identidad musical santaclareña. **Simposio 9, mesa 2.**
Pedagoga, investigadora, promotora cultural. Máster en Música, Educación y Sociedad. Profesora de la Enseñanza Artística en Villa Clara, Cuba. Especialista en Apreciación e Historia de la música cubana, latinoamericana y universal. Miembro del grupo de Investigación: Gestión del patrimonio musical regional de Las Villas. Reconocimientos y premios en el ámbito investigativo con publicaciones. Entre las temáticas, se destaca la Cultura de paz y su relación con la música. Directora y guionista de programas radiales. Ha participado como ponente en varios congresos y eventos nacionales e internacionales. Forma parte del proyecto sociocultural musical Homenaje a Marta Abreu. Correo: agnelices@estereocentro.icrt.cu

Beatriz Goubert (Colombia)
La lengua y la música de los indígenas muiscas: la memoria de los abuelos vivos y los archivos coloniales. **Simposio 5, mesa 5.**
Candidata al doctorado en etnomusicología por la Universidad de Columbia. Sus intereses se centran en músicas urbanas y formación; música y lenguaje en procesos de recuperación cultural; y músicas indígenas populares. En su trabajo con la comunidad muisca, indaga sobre los cruces entre música andina, recuperación cultural y políticas estatales que promueven la diversidad étnica y cultural. Maestra en antropología (Louisiana State University) y etnomusicología (Columbia University). Además de la enseñanza universitaria en Bogotá, fue editora de la revista musical *A Contratiempo*, del Ministerio de Cultura. Ha publicado *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*, y *Estado del Arte de la Música en Bogotá*. Correo: bmg2137@columbia.edu

Bernarda Castillo Fernández (Chile)
Músicos de la Pérgola del Matadero de Santiago: diálogos sobre lo popular. **Simposio 12, mesa 4.**
Licenciada de Composición Musical en la Universidad de Chile y desde el año 2010 a la actualidad ha sido compositora y músico de diversos proyectos artísticos, tales como en la compañía de teatro infantil Teatro Ajeno realizando funciones dentro y fuera del país, en la editorial Amanuta realizando la música de book-trailers y apps para Ipad, y en el trío de música infantil Wachún, con un disco recién lanzado. Bernarda ha participado activamente en organizaciones relacionadas a temáticas de género y sexualidades y durante el 2014 en su propia Facultad la Semana de la Diversidad, hito por el cual hoy tiene un gran interés por temáticas de género y el feminismo. Correo: berny.castillo.f@gmail.com

Berenice Corti (Argentina)
El archivo sonoro del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt). Políticas de archivo y patrimonio inmaterial en tiempos de redefinición de los derechos culturales. **Simposio 4, mesa 4.**
Miguel Zenón y Letieres Leite. Dos casos de reconfiguración de la escena jazzística latinoamericana. **Simposio 10, mesa 4.**
Investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires. Profesora en el Conservatorio Manuel de Falla y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Coeditó con Claudio Díaz *Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* (EdUViM, 2017), y es autora del libro *Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco"* (Gourmet Musical, 2015), por el que obtuvo el IASPM Book Prize a obra novel en idioma no inglés (2017). Fue productora independiente de conciertos con su local Jazz Club en el Paseo La Plaza (1997-2000) y en otros espacios como el Centro Cultural Konex (2002-2004).

Bibiana Delgado Ordóñez (Colombia)
Coleccionismo y Vieja Guardia en Bogotá. Archivos significantes para revitalizar el Caribe Extendido dentro de una ciudad andina postmoderna. **Simposio 4, mesa 2.**
Doctora en Musicología de la Universidad de Valladolid, Magíster en Musicología y Educación Musical de la Universidad Autónoma de Barcelona, compositora y directora coral. Investiga las dinámicas en torno a las músicas populares urbanas a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI con énfasis en músicas caribeñas apropiadas en territorios andinos y en estudios sobre vocalidad. En el ámbito de la educación superior su interés enfoca en los entornos que propician la construcción colaborativa de conocimiento. Ha sido catedrática de las áreas de investigación, musicología y pedagogía en las Universidades de Nariño, Pedagógica Nacional, Incca y Sergio Arboleda en Colombia.
Correo: bibianadel@gmail.com

Cacá Machado (Brasil)
Entre o disco e o MP3: música e memória. **Simposio 5, mesa 5.**
Professor de história da música na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em literatura brasileira (2006), com pós-doutorado em história social (2013) pela Universidade de São Paulo (USP). Autor dos livros *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth* (Instituto Moreira Salles, 2007), *Tom Jobim* (publifolha, 2008), *Todo Nazareth: obras completas* (6 volumes, Água-forte, 2011) e do CD/LP *eslavosamba* (YB Music/Circus, 2013). Foi Diretor do Centro de Música da Funarte/MinC (2008-2010) e do Auditório Ibirapuera (2011). Correio: cmachado@unicamp.br

Caio Csermak (Brasil)
Na Bahia, onde tudo começou: diálogos com Roberto Mendes. **Simposio 13, mesa 1**.
Doctorando en Antropología Social en la Universidade de São Paulo con um periodo intercambio en la University of Music Franz Liszt Weimar. Su tema de investigación son las relaciones entre estructuras musicales y relaciones sociales del samba de roda de Bahia. Además, Caio Csermak es productor musical, responsable por la gestión de proyectos y conciertos de nombres como Roberto Mendes, Mateus Aleluia, Ivan Vilela, Ellen Oleria y Sapopemba. Fue productor de los CDs Samba de Roda Filhos da Barragem y Viola Paulista (Selo Sesc). Correo: caio.csermak@gmail.com

Cande Sánchez Olmos (España)
El trap latino como herramienta de marketing en la publicidad española. **Simposio 6, mesa 1.**
Doctora Internacional por la Universidad de Alicante en Comunicación Audiovisual. Es profesora del departamento de Comunicación y Psicología Social de la Universidad de Alicante. Ha realizado estancias de investigación en centros como City University London y Glasgow Caledonian University. Ha publicado varios capítulos y artículos en revistas científicas relacionados con la música y la publicidad, YouTube, mujeres y series de televisión y meme musicales. Desde 2017 dirige el proyecto de investigación emergente "Pop brands: la evolución del *brand placement* en los videoclips de la Billboard Hot 100 (2005-2016). En 2009 recibió el premio nacional de investigación en Publicidad y Relaciones Públicas Prat Gaballí. Correo: cande.sanchez@ua.es

Carlos Andrés Caballero Parra (Colombia)
Formas de registro y producción musical en el auge de la música tropical colombiana: Arte, máquinas y equipos de un imaginario sonoro. **Simposio 2, mesa 3.**
Nació en Medellín en los años 70, es Doctorando de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Mágister en E-Learning, Especialista en Postproducción de Audio y guitarrista clásico. Actualmente es profesor asociado e investigador en temas de patrimonio sonoro y producción musical de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colombia. Entre sus publicaciones están *La Producción Musical en Estudio* (2010) y *Composiciones y arreglos para Guitarra* (2016). Ha participado cómo ponente en eventos de la Audio Engineering Society – AES y de la Association for the Study of the Art of Record Production - ASARP.Correo: carlosmusic@gmail.com,

Carlos Balcázar (Argentina)
El archivo sonoro del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt). Políticas de archivo y patrimonio inmaterial en tiempos de redefinición de los derechos culturales.**Simposio 4, mesa 4.**
Profesor/Investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología – IIEt de la Dirección General de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires – GEArt. Magíster en Psicología de la Música por la Universidad Nacional de La Plata y Profesor en Música del Instituto Popular de Cultura de la Ciudad de Cali, Colombia. Miembro fundador de la Asociación Colombiana en Psicología de la Música y Educación Musical – PSICMUSE y de la Fundación para el Estudio de los Territorios Sonoros de América Latina – SONORA. Correo: carlosebalcazar@gmail.com

Carlos R. Da Silva (Brasil)
Impacto do álbum Jazz de Acá do quarteto Joaju na história musical contemporânea paraguaia. **Simposio 10, mesa 3.**
Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Maringá (2011), é também Especialista em Artes Visuais - Cultura e Criação pelo Serviço Nacional de Aprendizagem (2013) e em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona (2016). Tem experiência na área de gestão e produção cultural, bem como na organização de eventos e cursos que envolvam as principais linguagens artísticas, como música, artes cênicas, artes visuais, cinema e literatura. De 2012 a 2017 atuou como coordenador cultural no Serviço Social do Comércio - SESC, Unidade de Foz do Iguaçu - PR, onde criou o Festival Internacional Música Sem Fronteiras, com quatro edições realizadas. Atualmente, cursa o segundo ano do Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, onde pesquisa o movimento de jazz paraguaio, e é proprietário da Conduíte Produções Artísticas, empresa que agencia artistas brasileiros e de outras regiões da América Latina. Correio: carlozfilho@gmail.com

Carolina Santamaría-Delgado (Colombia)
Tropicales y románticos: tendencias en la producción, mercado y consumo del disco de la industria fonográfica de Medellín en los años sesenta. **Simposio 2, mesa 3.**
Investigación artística en la educación superior de música popular. **Mesa plenaria. Sábado 16 de junio.**
Maestra en Música de la Pontificia Universidad Javeriana y PhD en Etnomusicología de la Universidad de Pittsburgh, con certificados en Estudios Culturales y Estudios Latinoamericanos. Sus investigaciones se han centrado en el consumo cultural y la construcción social de discursos sobre identidad a partir de la escucha en repertorios de música popular latinoamericana en el siglo XX como el tango, el bolero y el vallenato. Profesora del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia y coordinadora de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de dicha institución. Correo: carolina.santamariad@udea.edu.co

Caroline Soares de Abreu (Brasil)
Os Festivais da Canção no Brasil na década de 60 do século XX: a atuação de jovens universitários de esquerda e as canções como resistência à ditadura militar. **Simposio 8, mesa 1.**
Cantante. Profesora en el Departamento de Música del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) desde 2007. Actúa principalmente en las disciplinas del curso de Bachillerato en Música Popular, como Práctica Musical Colectiva y Análisis de la Canción. Sustitulaciones incluyen dos cursos de graduación - Letras - Licenciatura en Inglés (2000) y Música -Bachillerato en Canto (2005); Master of Arts - Lingüística (2004); y Doctor en Literatura Brasileña (2017), con énfasis en la canción popular brasileña, todos los grados obtenidos en la UFRGS. Artísticamente, ha actuado principalmente como cantante popular, y como investigadora desarrolla investigaciones sobre performance musical en canciones populares y representaciones de género en música. Correo: carolineabreu@gmail.com

César Colón Montijo (Puerto Rico)
Carimbo: Raza, farmacolonialidad y conjuro en la espectropolítica salsera de Ismael 'Maelo' Rivera. **Simposio 5, mesa 2.**
Periodista y candidato doctoral en etnomusicología en Columbia University. Es autor de Viaje a la casita: Notas de Plena en el Rincón Criollo (2016), una crónica sobre música cultura puertorriqueña en el Bronx, NY. Es editor de *Cocinando Suave: Ensayos de Salsa en Puerto Rico* (2015), una colección de ensayos académicos e históricos, crónicas, poesías y foto-ensayos sobre la salsa en Puerto Rico. Su tesis doctoral estudia la vida y música de Ismael 'Maelo' Rivera (1931-1987), cantante de salsa Afro-Puertorriqueño, a través de un trabajo de campo realizado en Venezuela, Panamá y Puerto Rico desde 2006. Correo: cac2221@columbia.edu

Christian Spencer (Chile)
Looking for an archive. Debates metodológicos en torno a la visibilización de la cultura popular. El caso de Santiago de Chile durante el siglo XIX. **Simposio 12, mesa 1 y 3.**
Titulado en Sociología (1997) y Licenciado en Música (2001) por la Universidad Católica de Santiago de Chile. Obtuvo su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid en régimen de co-tutela con la Universidad Nova de Lisboa. Entre sus últimas publicaciones figuran los libros *Made in América Latina: Studies in Popular Music* (Routledge 2016, editada con J. Mendívil) y *¡Pego el grito en cualquier parte!. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)* (2017). En materia docente, ha dado clases en Chile (Universidad de Chile, Universidad Católica) y México (UNAM, Universidad Iberoamericana, Universidad de Guanajuato), donde es miembro del Sistema Nacional de Investigadores-Nivel Candidato. Actualmente es director del Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor (Chile) y forma parte del proyecto Fondecyt 1161532 "Hacia una sociología de la cultura popular ausente. Corporalidad, representación y mediatización de 'lo popular reprimido' y 'lo popular no representado' en Santiago de Chile (1810-1925)". Correo: canazo@gmail.com

Cláudia Neiva de Matos (Brasil)
Repertórios da cultura oral e música popular mediatizada: arquivo mnemônico e criação artística em Clementina de Jesus. **Simposio 4, mesa 1.**
Doutora em Letras (PUC-RJ, 1991) e pós-doutora em Estudos Culturais (PAAC/UFRJ, 2008); docente da Pós-graduação em Letras da UFF, pesquisadora do CNPq e vice-presidente da IASPM-AL (2016-2018). Desenvolve pesquisas sobre canção popular, artes verbais tradicionais, poesia vocalizada e outras poéticas da voz. Coorganizou os três Encontros de Estudos da Palavra Cantada e as respectivas coletâneas (2001, 2008 e 2014). Entre outros livros e ensaios, estão Palavra cantada: estudos transdisciplinares (co-org., 2014), "O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940" (2014) e "Mirando na miragem" (2015). Correio: laparole@terra.com.br

Cleodir Moraes (Brasil)
Produção musical e atitude política em Belém/Brasil: sons e tons na tessitura de uma canção de 'visão amazônica' na MPB (1960 e 1970).**Simposio 7, mesa 2.**
Universidade Federal do Pará. Nasceu na cidade de Belém, Estado do Pará, na região da Amazônica Brasileira. Possui Bacharelado e Licenciatura Plena em História (1997), Espacialização em História da Amazônia e Mestrado em História Social da Amazônia (2006) pela Universidade Federal do Pará - UFPA (2006) e Doutorado em História pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU (2014). É Diretor Acadêmico da Associação Nacional de História-Seção Pará (Anpuh-PA) e membro da International Association for the Study of Popular Music-Rama América Latina (Iaspm-AL) desde 2010. É professor efetivo da Escola de Aplicação da UFPA. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, estudo das relações cultura e sociedade, música popular e ensino de História. Correio: cleodirmoraes@uol.com.br

Darío Tejeda (República Dominicana)
Disputas de poder e identidad en torno al jazz: nacionalidad, racialidad y modernidad. El caso dominicano. **Simposio 10, mesa 4.**
Graduado en ciencias políticas, postgrado en historia y geografía del Caribe, y Máster en Artes con especialización en estudios caribeños. Autor de *La historia de Juan Luis Guerra & los 4:40* (1993); *La escritura múltiple* (2002, Premio Nacional de Ensayo, Universidad Central del Este); *La pasión danzaria* (mención especial del Premio Internacional de Musicología Casa de las Américas, 2001). Dirige en República Dominicana el Instituto de Estudios Caribeños (INEC), y coordina los congresos internacionales *Música, Identidad y Cultura en el Caribe* (MIC), de cuyos libros es editor. Correo: tejeda26@yahoo.es

Davi Ebenezer da Costa Teixeira (Brasil)
Música, cultura popular e diversidade na américa latina: um enfoque do tropicalismo e do cenário musical contemporâneo brasileiro das três últimas décadas. **Simposio 12, mesa 2.**
Mestre em Música PPG/EMAC/UFG – Linha de pesquisa: Música, Cultura e Sociedade (2017) e bacharel em Musicoterapia – EMAC/UFG (2002). Foi bolsista CNPq na modalidade GM, e esteve sob orientação da profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco. Possui experiência na área de Musicoterapia, Musicologia, Composição e Performance Musical. Tem apresentado importantes trabalhos em Congressos, Simpósios e Seminários de música como o XXVI Congresso da ANPPON – criação musical, criações artísticas e a pesquisa acadêmica, XV SEMPEM – Seminário Nacional de Pesquisa em Música na UFG e IV Simpósio de Música Ibero-Americana – I Congresso da Associação Brasileira de Musicologia. Correo: davi_ebenezer@hotmail.com

David A. Morales Brignoni (Puerto Rico/Estados Unidos)
La Pava, el Machete y los hermanos Morales Ramos: Los inicios del jíbaro como ícono en la música puertorriqueña. **Simposio 5, mesa 4**.
De noche, David es investigador, coleccionista y experto en el campo de la música jíbara de Puerto Rico y es propietario de una de las más grandes colecciones de discos de música tradicional puertorriqueña – plena, bomba, seises y aguinaldos. Sus investigaciones sobre la vida y obra de los más admirados músicos y cantores jíbaros incluye la recopilación de la "Historia del gran trovador Chuíto el de Cayey", publicada en la revista *La Canción Popular.* David publica sus investigaciones en su blog (La Clave) y también en la página de El Proyecto del Cuatro Puertorriqueño. Ha producido dos discos compactos de música tradicional puertorriqueña, uno de ellos se identificó como una de las mejores producciones musicales del 2008 por el periódico el Nuevo Día: *La Decima de Espinel.* De día, David Morales es ejecutivo en el área de medicina y salud en Massachusetts. Correos: plenama@aim.com, plenama@netscape.net

Eduardo Viñuela Suárez (España)
El trap latino como herramienta de marketing en la publicidad española. **Simposio 6, mesa 1.**
Profesor del Dpto. de Hª del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre música audiovisual y cooeditado varios libros colectivos; destaca su obra El videoclip en España (1980-1995) (ICCMU, 2009). Ha realizado estancias de investigación en las universidades de Liverpool (2007) y Oxford (2014) y República de Uruguay (2015). Ha sido presidente de la rama española de la IASPM (2009-2014) y actualmente es Vicepresidente de Sibe-Sociedad de Etnomusicología y Director del Aula de Música Pop-Rock de la Universidad de Oviedo. Correo: vinuelaeduardo@uniovi.es

Estêvão Amaro dos Reis (Brasil)
Novos Contextos de Performance, Comunidades de Prática e Performance Participativa: O Batalhão de Bacamarteiros de Aguada na Festa de São João e no Festival do Folclore de Olímpia. **Simposio 12, mesa 3.**
Musicar local e ocupação do espaço público: o movimento 'Praia da Estação' e o (re)nascimento do carnaval de rua de Belo Horizonte. **Simposio 7, mesa 3.**
Universidade Estadual de Campinas e Fapesp. Bacharel em Saxofone pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Mestre e Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolve trabalhos nas áreas de música popular e erudita e na criação e interpretação de trilhas para teatro e dança. Tem experiência nas áreas de Etnomusicologia; Música Popular; Folclore e Culturas Populares Brasileiras; Educação Musical. Atualmente é pesquisador do Projeto Temático FAPESP "O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia", com sede no Instituto de Artes da UNICAMP e no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), da USP, e ocupa o cargo de 1º Tesoureiro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), gestão 2017/2019. Correio: estevaoreis@gmail.com

Fabián Arocena Narbondo (Uruguay)
Proyectar una investigación etnomusicológica incluyendo el audiovisual. Algunos ejemplos para la reflexión. **Simposio 3, mesa 4**
Músico y realizador audiovisual. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UdelaR), ha cursado estudios universitarios y particulares en interpretación y composición musical. Su primer disco de estudio lanzado en 2013 lo llevó a que en 2014 fuera galardonado con el Graffiti a mejor álbum de música instrumental en Uruguay. Desde 2002 es también realizador de documentales y profesor en el área Audiovisual de la FIC-UdelaR. Actualmente está finalizando el Mestrado em Música e Sociedade en la Universidad Federal de Pernambuco, donde desarrolla una investigación etnomusicológica con recursos audiovisuales. El trabajo presentado al congreso reflexiona sobre algunos ejemplos de posibles usos del audiovisual como herramienta de investigación académica, y más particularmente etnomusicológica. Correo: fabian.arocena@fic.edu.uy

Fabián Tobar Carrasco (Chile)
El rol de la música en el deporte en base al caso de Manuel Plaza durante el Campeonato Sudamericano de Atletismo de 1927. **Simposio 12, mesa 4.**
Musicólogo y esteta graduado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus temas de investigación abordan la relación entre música y deporte desde la pregunta por la sociabilidad en Chile, a principios de siglo XX. Ha trabajado asimismo sobre relaciones intertextuales en la Nueva Canción Chilena. Correo: Jftobar@uc.cl

Felício José Afiune Júnior (Brasil)
*Mestre gamela e o seu método de ensino de violão: um personagem relevante no cenário cultural de Brasília (1973-2013).***Simposio 13, mesa 1.**
Guitarrista e violonista, teve como mestres Sidney Barros (Gamela), Genil Castro, Nelson Faria, Lula Galvão, Alexandre Carvalho, Ademir Júnior, Ian Guest e Sergio de Freitas. É Bacharel em Musicoterapia pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é aluno do curso de Mestrado em Música da Universidade Federal de Goiás - linha de pesquisa: Musica Cultura e Sociedade. Leciona as disciplinas Teoria Musical, Harmonia Funcional e Oficina de Improvisação, no projeto de extensão Núcleo de Estudos e Práticas Musicais – Espaço UEG Cultural, vinculado à Universidade Estadual de Goiás, além de atuar em diversos campos da música, como: gravações, workshops e eventos. Correio: fjrmusic@gmail.com

Felipe Trotta (Brasil)
Música, violência e conflito nas cidades: o caso do ônibus. **Simposio 11, mesa 1.**
Professor do departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense e pesquisador do CNPq e da Faperj. Doutor em Comunicação e Mestre em Musicologia, é autor de diversos textos sobre música popular e sociedade, com enfoque nas práticas musicais contemporâneas que ativam conflitos de gosto e experiência. É autor dos livros "O samba e suas fronteiras" (2011) e "No Ceará não tem disso não" (2014) e co-organizador, com Martha Ulhoa e Claudia Azevedo da coletênea "Made in Brazil: Studies in Popular Music" (2015). Correo: trotta.felipe@gmail.com

Fernanda Vera Malhue (Chile)
*Y tenían nombre de mujer... Consumo femenino de repertorio de música de salón en Chile durante la segunda mitad del siglo X*IX. **Simposio 1, mesa 2**.
Musicóloga chilena, candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile y actualmente profesora en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Su investigación está centrada principalmente en la investigación de los álbumes musicales de mujeres durante el siglo XIX en Latinoamérica y su relación con la cultura y la sociedad de la época. Ha participado en la confección de diversos catálogos de partituras y ha trabajado en la sistematización de archivos musicales como la Colección Musical del Seminario Mayor de Santiago y del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Correo: fernanda.veramalhue@gmail.com

Frank Sagica (Brasil)
A Cena Musical Neotribal Belenense. **Simposio 9, mesa 3.**
Mestrando em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Pará (2016), possui Graduação em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Estadual do Pará (2013), onde alcançou excelência acadêmica do 4º ano e obtendo a premiação de TCC nota 10. Atuou como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à docência PIBID/CAPES (2012-2013). Atualmente, faz parte do Laboratório de Etnomusicologia (LABETNO) e desenvolve pesquisa na área de Educação Musical e Práticas Musicais. Correio: franksagica@hotmail.com

Gabriel Macías Osorno (México)
Más allá de lo escrito: la producción académica bajo soportes sonoros. Una experiencia 'desorientalizante' desde el playlist. **Simposio 3, mesa 3.**
Licenciado en Estudios Latinoamericanos y en Etnomusicología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y Maestro en Historia del Arte por la misma institución universitaria. Su principal línea de trabajo es la música en México, concretamente temas referidos a la música académica en los siglos XX y XXI, y a la presencia del flamenco en el país. Paralelamente a la actividad académica, se ha desempeñado como intérprete de guitarra flamenca, faceta con la cual ha formado parte del programa "México en escena", del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y colaborado con diferentes compañías de danza. Actualmente realiza estudios doctorales en Historia en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Correo: gabmaos@gmail.com

Giselle Garriga Luque (Cuba)
*Aproximaciones al Cabildo Iyesá de Matanzas.***Simposio 9, mesa 1.**
Giselle Garriga Luque. Licenciada en Música en la especialidad de Piano (Universidad de las Artes, ISA, 2015). En el año 2013 realiza estudios de postgrado en Lieders Alemanes, impartidos por el barítono alemán Christopher Jung y el pianista polaco Piotr Oczkowski. Ha impartido conciertos y talleres en diferentes ámbitos de Campeche, Mexico, bajo la organización del Honorable Ayuntamiento del Carmen (2016). En 2017 fungió como pianista en la conferencia "Miguel Faílde, más allá del danzón", impartida en la Universidad Internacional de la Florida, Estados Unidos. Correo: gluque.giselle@gmail.com

Gloria Millán Grajales (Colombia)
Antonio Cuéllar, coleccionista de 'Música Antigua'. **Simposio 2, mesa 2**.
Nació en Bogotá. Pedagoga Musical de la Universidad Pedagógica, Flautista de la Universidad Nacional de Colombia, Especialista en Docencia Universitaria de la Universidad el Bosque y Magister en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia.
Fundadora y flautista del septeto de cámara Sincopando (1993-2006), el cual se dedicó a la divulgación de la música de compositores colombianos de género popular. Docente e investigadora de Artes Musicales en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Investiga acerca del patrimonio sonoro colombiano, la discografía popular del siglo XX y los archivos musicales.
Correo: glo-millán@hotmail.com

Gonzalo Cordero Riquelme (Chile)
*Un sonotipo de la guitarra eléctrica latinoamericana: 'Tuyo' en la obertura de Narcos.***Simposio 13, mesa 2.**
Estudió en la Escuela Moderna de Música, sede Viña del Mar, y obtuvo su Magister en Musicología en la Universidad de Chile. Es profesor de la cátedra de Guitarra Eléctrica en Escuela Moderna de Música. Forma parte del colectivo de jazz Mapocho Orquesta, en el cual también es compositor y arreglista. Se desempeña como guitarrista de las bandas de Joe Vasconcellos y Ana Tijoux. Es autor del libro *La guitarra tropical chilena* (Ediciones Universitarias PUCV, 2013), resultado de la investigación en torno a la figura de Eduardo "Lalo" Macuada, guitarrista de Los Vikings 5. Correo: leftelecaster@gmail.com

Heloísa de Araújo Duarte Valente (Brasil)
*Sobre peso, ruído e odor: Algumas reflexões sobre a musicofilia e prática do colecionismo.***Simposio 3, mesa 2.**
Pesquisadora do CNPq, é doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP)**,** com estágio na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS, Paris); pós-doutora em Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CTR- ECA-USP). Fundou o Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid. Professora titular junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e colaboradora junto ao Programa de Pós-Graduação em Música, na Universidade de São Paulo, atua como em no qual exerce atividades de ensino e pesquisa. Suas principais linhas de investigação incluem as áreas de semiótica musical e estudos interdisciplinares nos campos da música, comunicação e semiótica da cultura e da mídia. Correio: whvalent@terra.com.br y musimid@gmail.com

Igor Lemos Moreira (Brasil)
'All of my heart is in Havana': Camila Cabello e os meios digitais brasileiros. **Simposio 3, mesa 1**
Graduado em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História pela mesma instituição, na linha de pesquisa Linguagens e Identificações. Bolsista CAPES-DS e integrante do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC) Tem experiência na área de História, com ênfase em História Moderna, História Contemporânea e Teoria da História. Atua principalmente nos seguintes temas: História do Brasil, História das Américas, História e Mídia, Internet e Cibercultura, Música Pop, História Pública, Escritas da História e História do Tempo Presente Correo: igorlemoreira@gmail.com

Inmaculada Matía Polo (España)
De la escena a los estudios de grabación: Colección de Canciones Populares Españolas (1931). **Simposio 6, mesa 2.**
Profesora del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).
Doctora en Musicología y Licenciada en Derecho por la UCM, ha impartido docencia en distintas universidades españolas e internacionales, destacando su vinculación con la Universidad Federal do Ceará (UFCA, Brasil), desde el año 2012. Desde 2011 hasta 2016 formó parte como vocal de la Junta Directiva de la SEdeM y, dentro de este espacio, es miembro fundador de los grupos de trabajo Arqueología Musical, Música y Prensa y Música y Artes Escénicas, comisión que preside. Autora de numerosos artículos, sus investigaciones actuales se centran en el estudio de la escena española en la Edad de Plata, especialmente a través de las figuras de Encarnación López Júlvez "La Argentinita" y Pastora Rojas Monge "Pastora Imperio". Correo: matiainma@hotmail.com

Isabel Llano (Colombia/España)
El cuerpo como archivo: performatividad identitaria y de género a través del baile de la salsa en Barcelona. **Simposio 11, mesa 2.**
Licenciada en Música y Magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Obtuvo su doctorado en la Universitat Autònoma de Barcelona, con la tesis "La Salsa en Barcelona: inmigración, identidad, músicas latinas y baile".
Coautora del libro *Salsa World, a global dance in local context*, (ed: Sydney Hutchinson, Temple University 2014), con el capítulo "Salsa in Barcelona and Spain". Igualmente, coautora del libro *Making Music, Making Society* (eds: Josep Martí y Sara Revilla, Cambridge Scholar 2018), con el capítulo "Symbolic struggles on the dance floor in Barcelona: cultural identities and different experiences of salsa dancing". Correo: isa_llano@yahoo.com

Isabel Victoria Díaz de la Torre (Cuba)
'Músico de mi barrio', una visión a la identidad musical santaclareña. **Simposio 9, mesa 2.**
Pedagoga, investigadora, promotora cultural. Profesora de la Enseñanza Artística en Villa Clara, Cuba. Especialista en Apreciación e Historia de la música cubana y universal. Fundadora de varios proyectos socioculturales en el ámbito musical de la región central en los que se destacan: Festival del pregón, El músico en mi barrio, Concierto didáctico dominical, Homenaje a Marta Abreu, entre otros. Forma parte de importantes jurados en festivales y concursos. Pertenece al grupo de Investigación: Gestión del patrimonio musical regional de Las Villas. Ha recibido múltiples reconocimientos y premios en el ámbito investigativo. Ha publicado varios textos en diferente soporte Pertenece a la UNEAC. Correo: isabelmusicologo@cenit.cult.cu

Jaime Cortés (Colombia)
Nuevos vestigios musicales de mediados del siglo XIX colombiano en la era digital. **Simposio 1, mesa 2**
Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Durante el pregrado cursó la Profundización en Historia de la Música, línea de formación que continuó a nivel de maestría y doctorado. Sus investigaciones y publicaciones en música popular y académica de los siglos XIX y XX combinan la historia social y cultural con la musicología y los estudios de música popular. Actualmente está adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional en donde se desempeña como profesor asociado y coordinador de la Maestría en Musicología. Correo: jcortesp@unal.edu.co

Jaime Óscar Bofill Calero (Puerto Rico)
Ramito ¿patriota ecologista? Reorientaciones auditivas hacia las grabaciones de música típica desde una perspectiva ecológica. **Simposio 5, mesa 4.**
Profesor de etnomusicología en el Conservatorio de Música de Puerto Rico y director del Instituto de Investigación Musical de Puerto Rico y del Caribe (IMPCA) de esta misma institución. Sus investigaciones y documentales han tratado diversos temas relacionados con el hacer musical en Puerto Rico, el Caribe y Latinoamérica. Entre ellos podemos destacar "Bomba, danza, calipso, y merengue: creación del espacio social en las Fiestas de Santiago Apóstol de Loíza" (Latin American Music Review) el cual fue galardonado con el premio Otto Mayer-Serra, y "Sonidos del pregón callejero: Habana, Cuba", documental corto que recrea el espacio sonoro de esta urbe caribeña. Actualmente funge como director artístico del 4to Simposio de investigación musical "Conciencias Sonoras: reflexiones post-María desde la música y el arte al cambio climático" y prepara su próximo documental "Bajando por la montaña: ecology of gaita music". Correo: jbofill@email.arizona.edu

Jair Martins de Miranda (Brasil)
Memorável samba: Acervos digitais e memória coletiva do samba na web. **Simposio 3. Mesa 1**
Graduado em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (1983), tem especialização em Análise de Sistemas (1984) e Planejamento e Gestão de Arquivos (1985). É mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1995) e doutor em Ciência da Informação pelo Convênio UFRJ/IBICT. Atualmente é professor associado do Departamento de Arquivologia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UNIRIO, Coordenador do Laboratório de Preservação e Gestão de Acervos Digitais - LABOGAD e presidente do CRIAR - Centro de Referência e Informação em Artes, Entretenimento e Cultura Brasileira. Atua em pesquisa, ensino e extensão nas áreas de arquivologia social, acervos digitais, economia criativa, redes sociais e organização e representação do conhecimento, especialmente no domínio da cultura afro-brasileira, da história social do samba e da memória do carnaval do Rio de Janeiro. Coordena os projetos "Samba Global" e "Memorável Samba". Correio: jairmm@unirio.br

Javier Santiago *(invitado. Puerto Rico)*
Nueva ola portorricensis. La revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del sesenta. **Simposio 8, mesa 2; Conversatorio viernes 15 de junio**
Director ejecutivo de la Fundación nacional para la cultura popular. Coleccionista y periodista, formado en la escuela del periodismo gráfico. Autor del libro *Nueva Ola portoricensis. La revolución musical que vivió Puerto Rico en la década el 60,* libro que recoge 300 fotografías de la época, discografía ilustrada con más

de 80 artistas de las grabaciones más importantes de esa época. Resultó dos veces premiado por el Overseas Press Club, y merecedor de la Beca Joel Magruder para este importante trabajo. Su compromiso con el quehacer cultural boricua se hace obvio en toda su trayectoria profesional como periodista para los rotativos El Nuevo Día y El Mundo, y colaborador de otras publicaciones como Claridad, El Vocero, Imagen, Euforia, TV y Novelas, Revista del Centro de Bellas Artes, Producción y Distribución y la publicación internacional Billboard.

Javiera Paz Benavente Leiva (Chile)
*'El ritmo favorito para salir a la calle a combatir': Transformación estética de la danza del tinku.***Simposio 7, mesa 4.**
Universidad de Chile. Licenciada en Artes c/m en Teoría de la Música; Licenciada en Educación y Profesora de Artes Musicales Universidad de Chile; Magister en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente en la carrera de Pedagogía en Educación Básica, Universidad de Chile, impartiendo los cursos Taller de Artes Integradas I, II y III. Su tesis de maestría fue dirigida por Daniel Party bajo el Proyecto FONDECYT: "Listening to Gender: A hermeneutics of music as performance," siendo becaria del Fondo para el Fomento de la Música Nacional. Ha presentado su trabajo en el 1º Congreso de Etnomusicología de la FAM-UNAM y en el III Congreso de ARLAC-IMS. Correo: javierabenaventeleiva@gmail.com

Jessica Clemente Aldazábal (Cuba)
Aproximaciones al Cabildo Iyesá de Matanzas.**Simposio 9, mesa 1.**
Máster Cantante, percusionista y musicóloga independiente (ISA, La Habana, 2015; Colegio Universitario San Geronimo de La Habana, La Habana, 2017) Ex-integrante de la juvenil Orquesta Miguel Faílde, agrupación cubana que cultiva la música tradicional y especialmente el danzón, baile nacional de Cuba. Además de haberse interesado por el Cabildo Iyesá de Matanzas, ha estudiado la música de Miguel Faílde. Correo: jessicle91@gmail.com

Joana Saraiva (Brasil)
A "habanera" na imprensa carioca (1865-1885). **Simposio 1, mesa 1.**
Flautista, saxofonista e investigador de la música popular de América, actualmente estudiante de doctorado en Música de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, en la documentación de la línea y de la historia de la música. Su interés de investigación es la música de entretenimiento de la segunda mitad del siglo XIX, con un enfoque específico en la circulación de la habanera en las ciudades de Río de Janeiro y Buenos Aires. Correo: saraiva.joana9@gmail.com

Jorge L. C. Cardoso Filho (Brasil)
A cena alternativa do recôncavo baiano: diálogos, histórias e regras a partir da banda Escola Pública. **Simposio 9, mesa 6**.
Diretor do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, e do mestrado em Comunicação da UFRB. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - PQ nível 2. Jornalista graduado pela UFBA (2004), mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA (2006) e doutor em Comunicação pela UFMG (2010). Realizou estágio doutoral sob a supervisão de Martin Seel, na Goethe-Universität Frankfurt am Main (2009). Correio: cardosofilho.jorge@gmail.com

José Fernando Perilla Vélez (Colombia)
*Conservando en la modernización: Grabaciones de Gentil Montaña durante los años 60.***Simposio 13, mesa 3.**
Maestrante en musicología de la Universidad Nacional de Colombia. Investigador en la Fonoteca de RTVC - Radio Nacional de Colombia. Cuenta con los discos Guitarra clásica en la Radio Nacional de Colombia, 1968-1978 (2012), El festival de la leyenda vallenata a través de la Radio Nacional (2013), Homenaje a Olav Roots (2013). A su cargo estuvo la producción del "Primer Seminario Internacional sobre Música Prohibidas" (Bogotá, 2012). Ha publicado numerosas notas de difusión para www.senalmemoria.co, sobre temáticas en el ámbito de la historia musical, social y cultural de Colombia. Correio: jfperillav@unal.edu.co

José Fernando Saroba Monteiro (Brasil)
É a alma dos nossos negócios: Indústria cultural e identidade nacional nos festivais da canção. **Simposio 9, mesa 2.**
Doutorando em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2016). Mestre em História do Império Português (em regime de e-learning) pela Universidade Nova de Lisboa (2015), especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará (2011), licenciado em História pela Universidade de Pernambuco (2008). É autor dos livros *Canções, Sonetos e Outros Versos* (poesias) (2015), *Mini História da Música Popular Brasileira* (2016) e *Modinha Brasileira: Trajetória e veleidades (sécs. XVIII-XX)* (no prelo). Atualmente realiza pesquisas nas áreas de História Contemporânea, História da Música Popular, Cultura e Meios de Comunicação. Correio: jfmonteiro2@hotmail.com

José Javier Sánchez Pérez (México)
*La configuración de la masculinidad en el género norteño de banda en León, Guanajuato.***Simposio 11, mesa 3.**
Estudiante de la Licenciatura en Cultura y Arte de la Universidad de Guanajuato Campus León. Dentro de esta licenciatura ha desarrollado un interés por la investigación en música, fue becario de investigación del proyecto "Los espacios públicos para la acción musical y sonora", dirigido por la Dra. Natalia Bieletto Bueno. Ha presentado ponencias en el 1er Congreso de Etnomusicología de la Facultad de Música de la UNAM, 2° congreso Latinoamericano de Gestión Cultural y las II Jornada de Investigación Musical JEIM- DEMUG. Actualmente se encuentra realizando su proyecto de tesis de titulación de Licenciatura. Correo: javicam_22@hotmail.com

José Juan Olvera Gudiño (México)
Apuntes para el estudio de la norteñización musical de México. **Simposio 9, mesa 3.**
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, unidad Noreste. Científico social con experiencia y formación en periodismo. Interesado en los fenómenos de migración, frontera, música y cultura en general. Ingresó al CIESAS en septiembre del 2013. Comprometido con el desarrollo de las ciencias sociales en el noreste de México. Es sociólogo y maestro en metodología de las ciencias, por la UANL, en Comunicación por la Universidad Regiomontana. Doctor en Comunicación y Estudios Culturales, por el ITESM. SNI: nivel I
Sus líneas de investigación son Sociología y economía de la cultura, Sociología de la música, Comunicación y estudios culturales. Actualmente dirige el proyecto "Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: Los casos del hip hop y la música norteña". Publicaciones destacadas: *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles en el noreste de México alrededor de la música* (en prensa); *Colombianos de Monterrey, origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social* (2005), *Procesos comunicativos en la Migración. De la escuela a la feria popular* (Coord. con Blanca Delia Vázquez, 2010) e *Indígenas y Educación. Diagnóstico del nivel medio superior en Nuevo León* (Con Juan Antonio Doncel y Carlos Muñiz, 2014). Correo: jjolvera@ciesas.edu.mx

José Luis Fernández (Argentina)
*Semiótica, ecosistemas y big data en la captura de los usuarios de plataformas de música.***Simposio 3, mesa 4**
Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos. Obtuvo el Premio a la Producción Científica y Tecnológica, UBA, 1994. Es Profesor Titular de *Semiótica de las mediatizaciones* en la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Ha dictado seminarios de Postgrado en diversas Universidades de Argentina, México, Brasil, España, Uruguay y Ecuador. Dirige la revista *L.I.S. Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada*, indexada en LATINDEX, Dialnet, REDIB y ERIH PLUS. Desde 1986, tiene decenas de publicaciones especializadas. Últimos libros: *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical* (2014) y *Plataformas mediáticas. Elementos de análisis y diseño de nuevas experiencias* (2018). Correo: unjlfmas@gmail.com

José Manuel Izquierdo König (Chile)
La ópera decimonónica en América Latina y la noción de lo 'popular'. **Simposio 1, mesa 1.**
Musicólogo. Doctor en música por la Universidad de Cambridge y actualmente profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su investigación es principalmente en fenómenos de la música latinoamericana del siglo XIX, sobre la que ha publicado dos monografías y en diversas revistas. Por su trabajo musicológico ha recibido diversos premios, incluyendo una Gates Cambridge Scholarship, el Premio Ruspoli, Otto Mayer Serra y su tesis doctoral recibió el premio Tesi Rossiniane. Correo: izquierdokonig@gmail.com

José Miguel Marinas Herreras (España)
¡Las música de ida y vuelta!. **Simposio 9, mesa 5.**
*El malestar de la cultura popular.***Simposio 12, mesa 5.**
Catedrático de Ética y Filosofía Política de la Universidad Complutense de Madrid desde 2005, es coordinador del máster en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura. Colaborador del Instituto de Filosofía del CSIC y de la Fundación Ortega y Gasset, trabaja principalmente en el análisis de la cultura del consumo (códigos, conflictos, valores) y en las relaciones entre construcción narrativa de la identidad y las nuevas formas del vínculo político. Sus libros más recientes son: *El bazar americano: en las exposiciones universales* (2016), *Memoria y Futuro. El vínculo comunitario* (2015), *Ética de lo inconsciente. Sobre comunidad y psicoanálisis* (2014) y *El poder de los santos. Valor político de las imágenes religiosas* (2103). Correo: marinasjm@gmail.com

Joshua Katz-Rosene (Canadá)
'Una canción protesta entre comillas': circulación mediática y recepción de la canción protesta colombiana en los años setenta. **Simposio 7, mesa 2.**
Universidad de los Andes. Es Ph.D. en etnomusicología del Graduate Center, City University of New York y profesor visitante en el Departamento de Música de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia. Actualmente, estoy trabajando sobre un libro que registra el desarrollo de la "canción protesta" en Colombia. También he realizado investigaciones etnográficas sobre las bandas de viento en la sierra central del Perú. Mis trabajos han sido publicados en la Revista de Música Latinoamericana y la revista francesa Volume!, entre otros medios. He sido docente en la Universidad de California, Santa Cruz, y Brooklyn College en Nueva York. Correos: j.katz-rosene@uniandes.edu.co y josh@telepath.ca

Juan Carlos Molano Zuluaga (Colombia)
Entre las distorsiones de las guitarras eléctricas y el charango: sónica, cuerpo y performance en las prácticas sonoro-musicales de los jóvenes músicos embera-chami (Colombia).**Simposio 7, mesa 1**.
Músico-compositor, educador e investigador musical formado en musicología/etnomusicología en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil). Como intérprete y compositor ha participado en los principales festivales de música andina colombiana y como investigador desempeña labor en los estudios de las músicas populares, el estudio de la performance musical y la semiótica musical, donde ha realizado distintas ponencias en universidades de Brasil, Uruguay y Colombia. Actualmente, se desempeña como educador musical en algunos colegios y universidades en las ciudades de Manizales y Bogotá. Correo: juanmolano21@hotmail.com

Juan Diego Parra Valencia (Colombia)
Formas de registro y producción musical en el auge de la música tropical colombiana: Arte, máquinas y equipos de un imaginario sonoro. **Simposio 2, mesa 3**.
Nació en Medellín en los años 70, es PhD en Filosofía, Especialista en Literatura y Músico. Actualmente es docente-investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colombia. Entre sus recientes publicaciones están *Arqueología del Chucu-Chucu: la revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70* (2014), *Cantinflas: toda palabra es una palabra de más. Aspectos filosóficos en la obra cantinflesca* (2015), *David Lynch y el devenir cine de la filosofía* (2016) y *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana* (2017). En el año 2014 fue merecedor del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, por su trabajo de investigación en el documental *Afrosound: cuando el chucu-chucu se vistió de frac*. Correos: juanparra@itm.edu.co, casafus@yahoo.com

Juan Fernando Velásquez O. (Colombia/Estados Unidos)
Pianolas, fonógrafos y gramófonos: Reproducción mecánica, espacio y regímenes de escucha en Colombia (1886-1930). **Simposio 2, mesa 2.**
Músico con énfasis en violín (2005) y magíster en Música con énfasis en musicología por la Universidad Eafit (2011). Actualmente es candidato a doctor en Musicología con mención en Estudios en Culturales y Estudios Latinoamericanos por la Universidad of Pittsburgh. En 2013 fue seleccionado como becario Fulbright-Mincultura y actualmente es becario Andrew W. Mellon para el período 2017-2018. Su investigación explora cómo los procesos de modernización urbana y la llegada de nuevas tecnologías de reproducción mecánica reconfiguraron la práctica musical, introduciendo múltiples representaciones sonoras de raza y clase social por medio de las transformaciones de las experiencias de escucha en las ciudades colombianas entre 1886 y 1930. Correo: juv10@pitt.edu

Juan Francisco Sans (Venezuela)
Google books y el baile en el siglo XIX hispanoamericano. **Simposio 1, mesa 2.**
Típicos Tópicos Tropicales. **Conferencia plenaria viernes 15 de junio.**
Músico y musicólogo, profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Su trabajo académico se ha centrado en la teoría musical aplicada y la edición crítica de música latinoamericana de los siglos XVIII al XX, con un importante número de publicaciones entre artículos, capítulos, libros, discos y partituras relacionadas con estos temas. Se ha desempeñado entre otros cargos como presidente de la Fundación Vicente Emilio Sojo en Caracas, director del Coro Sinfónico Nacional y del Centro Nacional de la Música de Costa Rica, y director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Ha desarrollado también carrera como compositor, pianista y director de orquesta. Correo: Jfsans@gmail.com

Juan Pablo Castillo Croes (Venezuela)
El sonidista y su papel como mediador entre arte, industria y tecnología. **Simposio 6, mesa 1.**
Caracas 1986, es licenciado en Artes Mención Música por la Universidad Central de Venezuela. Ha cursado estudios de ingeniería de sonido en la Academia AudioPlace y Hablemos Audio. Ha desarrollado su trabajo como ingeniero de sonido y director técnico en festivales como Noches de Guataca, Caracas en Contratiempo, Ciclo Sonara y Fimven. De la experiencia realizada en Noches de Guataca deriva la investigación titulada "Disco Antológico de Noches de Guataca. El sonidista y sus implicaciones como sujeto de arte", presentada en el VII CICID 2017 (Zaragoza- España), la cual está siendo editada para su publicación en un libro colectivo. Actualmente es director del estudio de sonido del Laboratorio Audiovisual Margot Benacerraf-UCV. Correo: juancroes@gmail.com

Juan Sebastian Ochoa (Colombia)
Una propuesta de construcción de memoria de las cumbias colombianas.**Simposio 2, mesa 4**.
Maestro en Música con énfasis en ingeniería de sonido de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ). Magister en Estudios Culturales (PUJ, 2011), y Doctor en Ciencias Sociales y Humanas (PUJ, 2018). Es coautor de los libros "Gaiteros y tamboleros" (2007), "Travesías por la tierra del olvido" (2014), "Arrullos y currulaos" (2015) y "El libro de las cumbias colombianas" (2017). Actualmente es docente de planta de la Universidad de Antioquia. Correo: juansochoa@gmail.com

Juan Sebastián Olmos Núñez (Colombia)
DelCaribeparaelmundo: 'Electrificando'latradiciónenlaconstrucciónde lo popular. **Simposio 12, mesa 2.**
Estudiante de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Correo: jsolmosn@unal.edu.co

Juliana Guerrero (Argentina)
Archivo para armar: la importancia de Eduardo Lagos en la música de proyección folklórica argentina. **Simposio 4, mesa 1.**
Doctora en Historia y Teoría de las Artes, por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigadora asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y es docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Participa en los proyectos de investigación "Música popular argentina. Análisis e historia en el folclore, rock y tango" (Universidad Nacional de La Plata) y "Prácticas musicales en formación: un estudio etnomusicológico de teorías y casos en situaciones de interculturalidad" (Universidad de Buenos Aires). Es editora asosiada de la revista *El oído pensante.* Correo: julianaguerrero@gmail.com

Juliana Pérez González (Brasil/Colombia)
O espetáculo sonoro das 'Machinas falantes'. A fonográfia paulista (1878-1902). **Simposio 2, mesa 2.**
Historiadora graduada de la Universidad Nacional de Colombia, magister e doctora en Historia Social de la Universidad de São Paulo. Autora del libro *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*, texto ganador del Concurso Mejores Trabajos de Grado (UNal) y 3º lugar en el X Premio de Musicología Casa de las Américas. Su segundo libro, *Da música mecânica à música folclórica. Mário de Andrade e o conceito música popular* ganó el Prêmio História Social (USP) y 2ª mención en el Premio Silvio Romero, 2012 (IPHAN). Correo: julianabe@gmail.com

Julio Arce (España)
'Aquellos tiempos del vinilo'. El revival del cuplé en los años cincuenta a través del cine y la industria discográfica.**Simposio 6, mesa 2.**
Profesor titular y director del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido profesor visitante en la UCLA (University of California Los Angeles). Fue director del Centro de Documentación Musical de Cantabria de la Fundación Marcelino Botín y asesor técnico docente de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. Su principal área de investigación son las relaciones entre la música popular y los medios de comunicación. Ha publicado varios libros entre los que destacan *Música y radiodifusión. Los primeros años 1923-1936* (2008) y *Música y medios audiovisuales. Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas* (2017). Correo: juliocar@ucm.es

Julio Mendívil (Perú/Austria)
La suerte del tambobambino. Sobre archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos. **Simposio 4, mesa 2.**
Etnomusicólogo y charanguista peruano radicado en Austria. Estudió Etnomusicología en el Departamento de Etnomusicología del Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia (1994-2000). Ha sido investigador y docente adjunto en etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover, así como profesor visitante en diversas universidades tanto en Europa como en Latinoamérica. Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología en la univerisdad de Colonia (2008-2012), el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015) y ha sido presidente de IASPM-AL (International Association for the Studie of Popular Music-Rama Latinoamericana) entre 2012 y 2016. Entre 2015 y 2017 fue profesor de etnomusicología en la Universidad Goethe de Frankfurt. Julio Mendívil es actualmente presidente de IASPM y profesor de etnomusicología de la Universidad de Viena, Austria. Correo: julio.mendivil@univie.ac.at

Kaio Pereira (Brasil)
A cena alternativa do recôncavo baiano: diálogos, histórias e regras a partir da banda Escola Pública. **Simposio 9, mesa 6.**
Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Pesquisador da Música Popular Massiva no Grupo De Pesquisa Experiência, Comunicação e Audioculturas. Realizou estágio de Comunicação na Pró-Reitoria de Extenção da UFRB e atualmente é Coordenador de Comunicação do Instituto de Desenvolvimento Sustentável do Baixo Sul da Bahia - IDES, além de ter uma militância ativa no Coletivo Universitário Ituberaense (CUI) no município de Ituberá, interior da Bahia. Correio: kaiopereira.j@gmail.com

Kátia Paranhos (Brasil)
Grupo de Teatro Galpão: engajamento, montagem e sons na cena brasileira. **Simposio 7, mesa 5.**
Universidade Federal de Uberlândia e CNPq. Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas-Unicamp. Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro/PPM, da Fapemig. É membro da Câmara de Assessoramento de Ciências Humanas, Sociais e Educação (CHE) da Fapemig. Professora visitante da Universidade de Lisboa. Autora, entre outros livros, *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012 e *Cena, dramaturgia e arquitetura*: instalações, encenações e espaços sociais. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. Editora de *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte (www.artcultura.inhis.ufu.br). Correio: katia.paranhos@pq.cnpq.br

Kelvin Venturin (Brasil)
O fazer musical de imigrantes senegaleses no Rio Grande do Sul: socialização e territorialização através da arte. **Simposio 5, mesa 4**.
Possui graduação em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde realizou, como trabalho de conclusão, um estudo histórico e etnográfico sobre a bateria em Porto Alegre através da trajetória de Argus Montenegro. Desde então, vem voltando seus estudos para a área da etnomusicologia e atualmente está cursando o Mestrado em Etnomusicologia/Musicologia do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, onde conduz uma pesquisa sobre o fazer musical de imigrantes senegaleses no Rio Grande do Sul. É também integrante do Grupo de Pesquisa de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela Prof. Doutora Maria Elizabeth Lucas. Correio: kelvinventurin@gmail.com

Kjetil Klette Bohler (Noruega)
'Aesthetico-political actants' em movimento de protesto: feminismo musical no Brasil atual. **Simposio 7, mesa 4.**
University of Oslo. Pesquisador de musicologia e sociologia do Instituto de Pesquisa Social Norueguesa (NOVA), em Oslo e da Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade de Akershus. Em 2013, ele defendeu sua tese de doutorado intitulada Grooves, Pleasures and Politics em Salsa Cubana, que investiga como a música popular cubana reflete e contesta os valores revolucionários em Cuba hoje. Ele publicou recentemente vários artigos sobre a intersecção entre música e política em Cuba e no Brasil em revistas internacionais (*Latin Amerinca Music Review* e *International Journal of Gender, Science and Technology* entre outros). Boehler também foi co-autor de seis capítulos de livros que exploram a Cidadania Ativa para pessoas com deficiências e publicações sociológicas relacionadas às consequências do desemprego de jovens adultos na Europa. Graças a uma bolsa de quatro anos do Conselho Norueguês de Pesquisa, Boehler está atualmente fazendo um projeto de pesquisa sobre a política da música em Cuba, no Brasil e no Haiti. Correio: kjetilklettebohler@gmail.com y Kjetil.Bohler@nova.hioa.no

Laís Barros Falcão de Almeida (Brasil)
As incertezas sobre MPB no século XXI.**Simposio 12, mesa 2**.
Doutoranda em Estética e Culturas da Imagem e Som na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), professora substituta na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A), e autora do livro *A MPB em Mudança: Cartografando a Controvérsia da Nova MPB* (Simplíssimo, 2017). Correio: lais_falcao@yahoo.com.br.

Laurisabel Maria de Ana da Silva (Brasil)
No Palmeiras o no Espanhol? Relações raciais e de classe envolvendo os jazes em Salvador, Bahia, Brasil.**Simposio 10, mesa 1**.
Atualmente doutoranda sob orientação da Prof. Dr. Angela Lühning no Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia localizada na cidade de Salvador, estado da Bahia, Brasil, Laurisabel Maria de Ana da Silva é graduada em Licenciatura em Música pela mesma instituição. Como instrumentista, foi integrante das Banda Sinfônica e Filarmônica da Escola de Música da UFBA, sob regência dos maestros Horst Schwebel e Celso José Benedito, respectivamente e da Oficina de Frevos e Dobrados, sob regência do maestro Fred Dantas. Atualmente é flautista, cantora, compositora e produtora musical da banda de samba Sasminina, do seu próprio trabalho chamado Dezesseis e do coletivo de mulheres artivistas Som das Binha. Atua também como professora de flauta doce e transversal e educadora musical. Correio: silvalaurisabel@gmail.com

Leydet Garlobo González (Cuba9
Génesis, desarrollo y perspectivas de la escena jazzística contemporánea en Cuba. **Simposio 10, mesa 2.**
Licenciada en Musicología en el Instituto Superior de Arte de La Habana, ISA. Graduada del Conservatorio de Música de Matanzas en la especialidad de Dirección coral. Con cursos de postgrado en estudios de Patrimonio en el Colegio de San Gerónimo de La Habana y en el Museo Palacio de Junco de la ciudad de Matanzas. Elabora su proyecto doctoral en la temática: "Aproximación a la circulación de la música en las instalaciones hoteleras de Cuba. Para una *buena práctica* de cultura y turismo sostenibles". Se desempeña como directora de la Sala de Conciertos José White de Matanzas, y está al frente del Programa de Desarrollo de la Musicología en esa provincia. Correo: leygarlobo@gmail.com

Liliana Casanella Cué (Cuba)
Colección de grabaciones en vivo de la orquesta Aragón, recogidas por Fernando Agüero (1959-2017). Contribución inédita al estudio del estilo interpretativo de la orquesta. **Simposio 2, mesa 1.**
Filóloga. Investigadora auxiliar del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Editora de la revista de música cubana *Clave*, del Instituto Cubano de la Música. Autora de una centena de artículos y de varios libros especializados en el estudio del uso de los textos literarios en la música popular cubana. Biógrafa de la Orquesta Aragón. Ganadora de diversos premios y menciones, entre los que destaca el Premio Catauro Cubano 2013, que otorgan la Fundación Fernando Ortiz y el Instituto Cubano del Libro y la mención en el XII Premio de Musicología 2012, por su libro *Música popular bailable cubana. Letras y juicios de valor (siglos XVIII al XX)*. Correo: lcasanella@cubarte.cult.cu

Liliana González Moreno (Cuba)
¿Y Puerto Rico pa´cuando? Colecciones de música en Puerto Rico, identidades fracturadas y espejos deformantes. Conferencia plenaria jueves 14 de junio. **Simposio 8, mesa 2.**
Licenciada en Musicología y Máster en Artes con mención en música por el Instituto Superior de Arte, la Habana. Doctorante en Musicología por la UNAM, con el tema de investigación Federico Smith: música, exilio y política. Profesora auxiliar de la Maestría en Patrimonio histórico- documental de la Música, Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana donde imparte Historiografía musical latinoamericana y caribeña y Edición y crítica musical. Investigadora auxiliar adjunta del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). Su libro *Escritos sobre música popular cubanacontemporánea*se encuentra en proceso de edición por la editorial CIDMUC. Otras áreas de su perfil de investigación giran en torno a las vanguardias musicales y experimentales caribeñas en el siglo XX y XXI, se encuentran en proceso de escritura. Se desempeña además como musicóloga del proyecto de música de cámara de vanguardia caribeña *ÁLEA 21* y el *Festival Flores y Balas*, dirigidos por Manuel Ceide. Coordinadora del Coloquio del Festival Internacional de La Habana, de música contemporánea. Autora del libro Federico Smith: cosmopolitismo y vanguardia, Cidmuc 2013.Correo: liligmoreno74@gmail.com

Llorián García Flórez (España)
El baille natural y el valor espectropolítico de la tradición postfranquista en el pensamiento acústico de Xosé Antón Fernández Martínez, 'Ambás'. **Simposio 5, mesa 2.**
Etnomusicólogo y gaiteru, contratado predoctoral de la Universidad de Oviedo, donde realiza su tesis sobre música y espectropolíticas de la tradición en la Asturias postfranquista, dedicada a explorar la significancia de la escucha en la conjura de un asturianismo de la diferencia. Imagina su trabajo académico como el de un investigador que utiliza métodos propios de la comedia para realizar experimentos acústicos con la alianza demoníaca/poética de la antropología decolonial de Eduardo Viveiros de Castro, el feminismo (in)materialista de Elizabeth Grosz y una suerte de «periodismo ambiental». Correo: lloriangarcia@gmail.com

Luciana Prass (Brasil)
O Conjunto Farroupilha: entre a identidade 'gaúcha', a Bossa Nova e as músicas do mundo. **Simposio 9, mesa 2.**
Professora associada do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Bacharel em Violão, Mestre em Educação Musical e Doutora em Etnomusicologia, desde 1993 atua como pesquisadora de práticas musicais de afro-descendentes no RS a partir do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS). Publicou *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia* (2004) e *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil* (2013). Foi uma das idealizadoras da implantação do Bacharelado em Música Popular na UFRGS, que iniciou em 2012. Correo: luciana.prass@gmail.com

Luis Enrique Juliá *(Invitado)*
Guitarra caribeña. **Simposio 13, mesa 3.**
Guitarrista, crítico, compositor, arreglista y productor musical puertorriqueño. Catedrático del Conservatorio de Música de Puerto Rico, donde labora desde 1988. Se ha presentado en recitales, conferencias y programas de radio y televisión en los Estados Unidos, España, Italia, Francia, México, Colombia, Venezuela, Martinica, Aruba, las Islas Vírgenes, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico.
Ha colaborado en diversos proyectos creativos. Sus primeras composiciones fueron para montajes teatrales, ha sido, además, arreglista, productor y director musical de las grabaciones que acompañan las ediciones del Villancico Yaucano (2008) de Amaury Veray y de Los Reyes Magos de Braulio Dueño Colón y Manuel Fernández Juncos. De igual propósito, produjo una nueva grabación de las 27 canciones del libro Canciones de la aurora (2010) del compositor y educador musical Diego Duey. Las tres producciones, que son una aportación a la divulgación del patrimonio musical y a la educación musical, comisionadas por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Produjo canciones, bailes y música incidental para el teatro experimental de Producciones Aleph y en el 2002 el concierto para la televisión pública "Guitarra Caribeña" acompañado de su quinteto, con quienes tambien grabó el programa "Noches de café teatro" del productor y animador Edgardo Huertas, que aún forma parte de la programación de WIPR-TV.En su juventud y primera etapa profesional había sido discípulo y colaborador de Amaury Veray y Héctor Campos Parsi, ambos de la primera generación de compositores puertorriqueños del siglo XX.

Magda de Miranda Clímaco (Brasil)
Música, cultura popular e diversidade na américa latina: um enfoque do tropicalismo e do cenário musical contemporâneo brasileiro das três últimas décadas. **Simposio 12, mesa 2.**
A música instrumental de dois músicos brasilienses: processos de hibridação e implicações com identidades regionais, nacionais e internacionais no cenário moderno latino-americano. **Simposio 9, mesa 4**.
Professora, pesquisadora e orientadora de trabalhos na Graduação e na Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). É Doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB); Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Como pesquisadora integra a coordenação do Laboratório de Musicologia Braz W. P. de Pina, vinculado ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música da EMAC/UFG, o Grupo de Pesquisa Arte, Educação, Cultura ligado ao CNPq., e o Caravelas - Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/CESEM/ Universidade Nova de Lisboa. Atua nas seguintes linhas de pesquisa: Música Cultura e Sociedade; Músicas Brasileiras: memória, diversidade e processos identitários. Desde 2011 integra a Coordenação Geral do Simpósio Internacional de Musicologia promovido anualmente nas cidades de Pirenópolis e Goiânia pela EMAC/UFG. Correio: magluiz@hotmail.com

Malvina Silba (Argentina)
Cumbia y cumbieras/os en la Argentina contemporánea: discusiones en torno a producción, mercado, desigualdades sociales y jerarquías culturales. **Simposio 11, mesa 1.**
Licenciada en Sociología (2005) y Doctora en Ciencias Sociales (2011) por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Investigadora Adjunta del CONICET. Es docente en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (FSOC-UBA), en la Carrera de Sociología (IDAES-UNSAM) y en la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM). Su campo de indagación es la música popular, con especial atención a la cumbia y a las formas en las que allí se articulan los clivajes de clase, género y edad. Su proyecto actual indaga sobre las trayectorias de músicos de cumbia a través de diversas generaciones y discute los vínculos complejos entre clase y cultura que allí pueden visibilizarse. Ha publicado diversos capítulos de libros y artículos en revistas nacionales e internacionales sobre sus temas de interés. Correo: malvina.silba@gmail.com

Manuel J. Ceide Vázquez (Puerto Rico/España)
Y la revuelta se hizo música. Relatos utópicos y colectivos a partir del álbum "Canción del Pueblo" de Roy Brown. Simposio 8, mesa 2.
Un viaje a las catacumbas del ICAIC: los talleres del Grupo de Experimentación Sonora. **Simposio 10, mesa 3**.
Compositor, bajista y director de ensembles de música de cámara contemporánea. Fundador y director del proyecto de música de câmara de vanguardia caribeña *Alea 21* (2005-actual) y del Festival anual *Flores y Balas* (2013-actual), ambos con residencia en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, así como del proyecto homólogo *La nostalgia del futuro* (2015- actual) con residencia en la UNEAC, Cuba. Profesor del departamento de Teoría, composición y musicología del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Profesor adjunto de la Maestría en Patrimonio histórico- documental de la Música, Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana. Ha sido conferencista del Taller Latinoamericano de composición y jurado del premio de Composición de Casa de las Américas. Miembro del comité organizador del Coloquio del Festival de Música Contemporánea de la Habana. Al frente de *Álea 21* ha dirigido más de 60 conciertos, entre los que cuenta el estreno en Puerto Rico de 53 obras entre las que se destaca El Cimarrón de hans Werner Henze y 45 estrenos mundiales. Toda su labor compositiva se desarrolla para formatos de câmara contemporâneos. Ha participado como conferencista de música popular en el Coloquio del Festival Internacional de Jazz de la Habana, entre otros. Correo: mceide@yahoo.com

Márcia Ramos de Oliveira (Brasil)
An Electronic Cabaret: Paris Street Songs.*A escolha de Robert Darnton para aproximar a história do século XVIII ao XXI.***Simposio 3, mesa 3**.
Doutora e Mestre em História (PPGH/UFRGS, 2002), Realizou estágio Pós-doutoral na área de Etnomusicologia (INET-md, Universidade de Aveiro/ Portugal, 2017), Graduada em História (UFRGS, 1989). Professora no Programa de Pós-Graduação em História/ UDESC e no Programa de Pós-Graduação em Música/ UDESC. Vice-coordenadora do Laboratório de Imagem e Som (LIS/UDESC), laboratório que formou em 2005. Tem experiência nas áreas de História do Tempo Presente, História Cultural na aproximação com a Musicologia Histórica e a Etnomusicologia, em temáticas de diferentes ênfases como: a participação de Carmen Miranda e Amália Rodrigues no cinema, a biografia e canção de Lupicínio Rodrigues, a história do samba, a história da radiodifusão no Brasil, as relações da História com o audiovisual, Plataformas digitais/ sites e portais na área de história e memória. Autora do livro: Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos. Editora da Udesc, 2013). Correio: marciaroliveira50@gmail.com

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (España)
El productor musical Jorge Álvarez (1932-2015): del sello Mandioca al 'Mecanosound'. **Simposio 6, mesa 1.**
La integración de herramientas de colaboración remota en el "Digital Audio Work Station": su influencia en las relaciones centro-periferia de la producción musical en la era post-digital. **Simposio 3, mesa 3**.
Doctor en Musicología e Ingeniero de Audio. Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo, amplía posteriormente sus estudios graduándose con "first class honours" en Recording Arts por la Universidad de Middlesex, de Londres. Su tesis doctoral, titulada "La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico", representa una investigación pionera en el análisis de la producción musical dentro de la musicología española. Es miembro de la ASARP (Association for the Study of the Art of Record Production) y de SIBE-Sociedad de Etnomusicología, donde coordina el grupo de trabajo en producción musical. En la actualidad es profesor asociado en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Correo: mjuanded@ucm.es

Marcos Holler (Brasil)
O repertório musical em Desterro do início do séc. XIX ao final do Império. **Simposio 1, mesa 2.**
Profesor de Historia de la Música en la Universidad del Estado de Santa Catarina (UDESC), que se ha dedicado a la investigación y trabajo de orientación en el área de la musicología histórica, sobre todo en fuentes de la investigación y el estudio de la historia de la música en Santa Catarina, y la música en el desempeño de la Compañía de Jesús en las Américas.
Desde 2015 es editor del OPUS, la revista en línea de ANPPOM (Asociación Nacional para la Investigación y Postgrado en Música), y las otras publicaciones. Es autor del libro Los jesuitas y la música en el Brasil colonial, lanzado en 2010. Correo: marcosholler@gmail.com

María Alejandra de Ávila López (Colombia)
Género, raza y sabor: performatividades en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba, Colombia. **Simposio 11, mesa 1.**
De nacionalidad colombiana, es estudiante del doctorado en Música (Etnomusicología) en la Facultad de Música de la UNAM de México. De la misma universidad obtuvo el grado de Maestra en Música (Etnomusicología) con la tesis *Sabor: performatividad del género en las orquestas tropicales de Montería, Córdoba*. Licenciada en Música por la Universidad de Córdoba, Colombia. Correo: male2027@hotmail.com

María del Mar Vanín Ramírez (Colombia)
DelCaribeparaelmundo:'Electrificando'latradiciónenlaconstrucciónde lo popular. **Simposio 12, mesa 2.**
Estudiante de Antropología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Correo: mmvaninr@unal.edu.co

María Fantinato Geo de Siqueira (Brasil)
Arquivos flutuantes: escuta e arquivos do popular no rio Amazonas. **Simposio 5, mesa 5.**
Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde desenvolveu pesquisa de cunho etnográfico com bandas experimentais cariocas e investigou a relação entre improvisação musical, estética e comunicação. Atualmente é doutoranda em etnomusicologia na Universidade de Columbia.

Sua pesquisa investiga formações sensoriais do comum na contemporaneidade, a partir de trabalho de campo em viagens de barco e festivais populares no Norte do Brasil marcados por diversas – e muitas vezes coexistentes – práticas de amplificação sonora. Correo: mf2969@columbia.edu

María Inés López (Argentina)
Construcción de modelos alternativos de producción, circulación y fomento en Argentina: el rol de los colectivos de músicos. **Simposio 7, mesa 1.**
Investigación artística en la educación superior de música popular. **Mesa plenaria. Sábado 16 de junio.**
Universidad Nacional del Litoral. Música, docente e investigadora de la ciudad de Santa Fe, Argentina. Se desempeña como docente en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Integra desde 2009, en dicha institución, proyectos de investigación CAI+D sobre música popular argentina. Actualmente es parte el grupo responsable del proyecto "Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los ´60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes". Integra el grupo Mate Yacy (música popular), en guitarra, voz y el aporte de composiciones propias. Forma parte de SUMA, asociación de músicos independientes local que trabaja para mejorar las condiciones del desarrollo de la actividad musical. Correos: maineslopez.88@gmail.com, ma.ineslopez@yahoo.com.ar

María Luisa de la Garza (México)
Cantar para reivindicar ciudadanía. **Simposio 9, mesa 7.**
Profesora-investigadora del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Doctora en filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, sus principales áreas de investigación son los vínculos entre ética, política y cultura popular, música y (trans)nacionalismo, e identidades sociales y procesos culturales. Entre sus trabajos se cuentan *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares* (Premio Iberoamericano de Ciencias Sociales "Cortes de Cádiz" 2005), *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes* (Miguel Ángel Porrúa, 2008), *Los sonidos de nuestros pueblos. Escuchas desde el Sur*, del que es editora (UNICACH, 2016) y *Raíces comunes, Historias compartidas* (CLACSO/UNICACH, 2018), del que es coeditora.Desde 2012 es coordinadora de la Red Napiniaca de Etnomusicología y ha sido secretaria y presidenta de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) en los bienios 2014-2016 y 2016-2018, respectivamente. Correo: mluisa_delagarzyahoo.es

Marisol Berríos-Miranda (EEUU)
La guagua aérea: La música de salsa en Nueva York y Puerto Rico. **Simposio 9, mesa 5.**
Affiliate Professor of ethnomusicology and lecturer in the Honors Program at the University of Washington, Seattle. She is the author of numerous articles on salsa and Puerto Rican musical culture. Berríos Miranda is co-author of *American Sabor: Latinos and Latinas in US Popular Music* and co-curator of the exhibit by the same name. Correo: marisolbmd1@yahoo.com

Marita Fornaro (Uruguay)
Archivos y mitos: ciertos casos uruguayos. **Simposio 4, mesa 2.**
Doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid; ha obtenido el DEA en Música y Espectáculo de la Universidad de Salamanca y también en Antropología de las Sociedades Actuales de la misma Universidad. Licenciada en Musicología (1986) en Ciencias Antropológicas (1983) y en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República de Uruguay. Ha investigado sobre música y cultura popular en Uruguay, Brasil,Venezuela, Colombia, Cuba, España, Portugal, Marruecos. Ha sido Presidenta (2010 – 2012) y Secretaria (2012 – 2014) de la IASPM-AL. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Es miembro de Grupos de Trabajo de IASPM-AL, ICTM e IMS. Actualmente se desempeña como Responsable del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas y como Profesora Adjunta del Departamento de Musicología de la Universidad de la República, Uruguay. Correo: diazfor@adinet.com.uy

Martha Tupinambá de Ulhôa (Brasil)
Música em periódicos oitocentistas – banco de dados. **Simposio 1, mesa 1.**
Musicóloga; docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM-UNIRIO); pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq) e coeditora do periódico Música Popular em Revista. Seus projetos de pesquisa e publicações tratam de (1) gêneros musicais da música brasileira popular (MPB, Música romântica, Música sertaneja e Rock); (2) a modinha e lundu nos séculos XIX e XX (em partitura e gravações em 78rpm); a transmissão oral, escrita e audível da música no Brasil. Projeto atual de pesquisa investiga práticas musicais ligadas ao entretenimento em periódicos oitocentistas. Correio: mulhoa@unirio.br

Martín de la Cruz López Moya (México)
Festivales de jazz en el sur de México. Emprendimientos culturales y usos de la música en ciudades de destino turístico. **Simposio 10, mesa 2**
Doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Profesor investigador en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, donde coordina el Cuerpo Académico "Culturas Urbanas y Prácticas Creativas en el sur de México" e imparte cursos y seminarios sobre producción cultural, estudios urbanos y masculinidades. Es autor de los libros *Caleidoscopio Sonoro. Músicas urbanas en Chiapas* (2017); *Hacerse hombres cabales. Masculinidad entre tojolabales* (2010) y coordinador de *Etnorock. Los rostros de una música global en el Sur de México* (2014). Correo: martindelacruzl@yahoo.com.mx

Marysol Quevedo (Puerto Rico/ EEUU))
*La serie Contemporáneos de la EGREM y la promoción de la música experimental en Cuba socialista.***Simposio 2, mesa 3.**
Profesora de musicología en la Universidad de Miami en la Florida. Obtuvo su doctorado en musicología de la Universidad de Indiana, Bloomington. Ha trabajado para la Society for Ethnomusicology y el Latin American Music Center. Ha presentado ponencias en sobre la música de vanguardia en Cuba en conferencias organizadas por la American Musicological Society, Society for Ethnomusicology, Canadian Association of Latin American and Caribbean Studies, y la Sociedad Chilena de Musicología entre otras. Su capítulo sobre la música experimental en Cuba, titulado "Experimental Music and the Avant-garde in Post-1959 Cuba: Revolutionary Music for the Revolution," fue publicado en enero de 2018 en *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, editada por Alejandro L. Madrid, Eduardo Herrera y Ana Alonso-Minutti para la Oxford University Press.Correo: m.quevedo2@miami.edu

Matheus Kleber (Brasil)
As diferentes fases na discografia de Chiquinho do Acordeon. **Simposio 6, mesa 2.**
Acordeonista, pianista e compositor. Está cursando o mestrado em Música / Estudos Instrumentais e Performance Musical na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do professor Rafael dos Santos. Graduou-se em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professor na Fundação de Artes de Montenegro, onde atua como regente do Conjunto Instrumental, da Camerata Montenegro e do Grupo de Choro. Atua regularmente como solista, arranjador e compositor. Correio: matheuskleber@hotmail.com

Mercedes Liska (Argentina)
'Para que lo bailen las wachas'. Música popular y movimiento de mujeres en la Argentina: narrativas estéticas y políticas en torno a la centralidad de los cuerpos. **Simposio 11, mesa 3.**
Etnomusicóloga, Magister en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora asistente de CONICET -Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-, coordinó el Profesorado de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla (2015-2017) y se desempeña como docente investigadora en la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA). Publicó recientemente el libro *Argentine Queer Tango. Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires*. Maryland: Lexington Books, 2017. Correo: mmmliska@gmail.com

Michael Birenbaum Quintero (Colombia/Estados Unidos)
*Placer feroz: prácticas de escucha, vida precaria y los límites de la trascendencia musical en Buenaventura, Colombia.***Simposio 5, mesa 3**
Ph.D., profesor en el departamento de Musicología y Etnomusicología de Boston University. Desde 2002 ha llevado a cabo investigaciones sobre las prácticas musicales afrocolombianas del Pacífico colombiano, producto del cual es su libro *Rites, Rights, and Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific (*Oxford UP, en prensa). Ha colaborado con artistas, activistas, el movimiento social afrocolombiano y el Ministerio de Cultura colombiano, y fue encargado con el diseño del Centro de Documentación Musical en Quibdó (Chocó). Ha sido docente en Johns Hopkins University, Peabody Conservatory, Bowdoin College y la Universidad del Valle. Correo: mbq@bu.edu

Michelle Habell-Pallán (EEUU)
*Women with Attitude: Innovadoras Latinas en la música popular de los Estados Unidos.***Simposio 9, mesa 7.**
Associate Professor of Gender, Women & Sexuality Studies at the University of Washington. She is the Director of the Certificate for Public Scholarship and co-directs Women Who Rock: Making Scenes, Building Communities Oral History Archive. She co-curated/authored the exhibit & book *American Sabor: Latinos in U.S. Popular Music*, and creates community with Seattle Fandango Project. She was awarded the 2017 Barclay Simpson Prize for Public Scholarship in Public. Mail: mhabellp@gmail.com

Morgan Luker (Estados Unidos)

¿Una etnomusicología enfocada en los objetos materiales? El caso de las grabaciones argentinas en cilindros de cera hechas por Robert Lehmann-Nitsche (1905-1909). **Simposio 2, mesa 1**.

Profesor de etnomusicología en Reed College, en Portland, Oregon, EEUU. Su primer libro, *The Tango Machine: Musical Culture in the Age of Expediency*, fue publicado por la Universidad de Chicago en el año 2016. Su investigación actual tiene que ver con la música como cultura material y el ensamblaje sónico de la Argentina. Correo: mluker@reed.edu

Natalia Bieletto (México)

*'En silencio se intenta escuchar gritos de auxilio en medio de la ruinas'. Resignificaciones sociales de la escucha y el archivo sonoro en el México contemporáneo.***Simposio 5, mesa 1.**

Doctora en Musicología Histórica por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), maestra en musicología histórica y licenciada en interpretación de flauta transversa, ambos grados por la Escuela Nacional de Música, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su labor de investigación está enfocada en estudiar el papel de las prácticas musicales y de escucha en procesos de conflicto y de diferenciación social y cultural, especialmente en lo que toca a las intersecciones de género, raza y clase social. Aborda manifestaciones sonoras y musicales en México y Latinoamérica, especialmente en el ámbito de la vida cotidiana. Ha desarrollado una línea de investigación que vincula el concepto de paisaje sonoro con políticas tanto de desarrollo urbano como de políticas públicas, sea bien de control del ruido o de control de poblaciones. Ha dado clases en Estados Unidos (UCLA) Chile (Universidad de Chile) y México (UNAM, Universidad de Guanajuato), donde es miembro del Sistema Nacional de Investigadores-Nivel Candidato. Actualmente se desempeña como investigadora en el Centro de Investigación en Artes y Humanidades de la Universidad Mayor de Chile. Correo: nbieletto@gmail.com

Nelson Leandro Rodríguez Vega (Chile)

El aporte de los exilados políticos al hip hop chileno y su diferenciación en la escena. **Simposio 7, mesa 3.**

Universidad de Chile. Profesor de música titulado de la Universidad de Concepción de Chile y magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile. Actualmente me desempeño como docente en el sistema educacional chileno, labor que complemento con la musicología. En relación con este último ámbito, me especializo en el estudio de músicas populares urbanas juveniles, específicamente en el hip hop como, género musical y movimiento sociocultural. Las investigaciones sobre hip hop que he realizado se han focalizado en las primeras dos décadas de este género en Chile, especialmente en la praxis musical y la conformación de la escena. Correo: rodriguezveganelson@gmail.com

Nelson Varas-Díaz (Puerto Rico)

Juventud y descolonización: un acercamiento al heavy metal en América Latina. **Simposio 8, mesa 1.**

Psicólogo social-comunitario y profesor en el Departamento de Estudios Globales y Socio-Culturales de la Universidad Internacional de la Florida. Su trabajo relacionado con la música del metal pesado aborda los temas de formación de comunidades musicales, enlaces entre la cultura y la música, y el metal como una estrategia decolonial en América Latina. Sus trabajos han sido publicados en revistas como *Metal Music Studies, International Journal of Community Music*, y *Journal of Community Psychology*, entre otras. También fungió como productor de los documentales *"The Distorted Island: Heavy Metal and Community in Puerto Rico"* y *"The Metal Islands: Culture, History and Politics in Caribbean Metal Music"* que en conjunto han recibido once laureles en festivales de cine internacionales. Actualmente dirige el grupo "Heavy Metal Studies – Latin America", que hace investigación en el Caribe, Centro y Sudamérica <https://www.facebook.com/MetalStudiesLatinAmerica/>. Correo: nvarasdi@fiu.edu

Nicolás Francisco Masquiarán Díaz (Chile)

Cartografía de la movilidad: música sobre las calles de Concepción. **Simposio 7, mesa 4**

Universidad de Concepción. Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción, y Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile. Profesor Asistente en el Departamento de Música de la Universidad de Concepción para las áreas de tecnología y cultura musical. Miembro de la Sociedad Chilena de Musicología (SChM) y la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina (IASPM-LA). Como investigador ha abordado la historia musical de la ciudad de Concepción, los contenidos políticos en las músicas comerciales de la posdicatura y la medición de habilidades disciplinares en estudiantes de Pedagogía en Educación Musical de la UdeC. Correos: glindae@yahoo.es e nimasquiaran@udec.cl

Noel Allende Goitía (Puerto Rico)

La canción criolla puertorriqueña como eslabón entre la danza canción y el bolero puertorriqueño. **Simposio 9, mesa 3**.

El jazz y las músicas y músicos puertorriqueños como problema historiográfico. **Simposio10, mesa 1.**

Catedrático Asociado de Música em la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto Metropolitano. Ha publicado artículos de historia social de la música en la Habana Elegante segunda época [revista digital], la revista Resonancias, del ICP, el Cuaderno Internacional de Estudios Humanísti-cos y Literatura, el Black Music Research Journal, la Revista de Literatura Hispanoamericana y con el Instituto Zamora de Michigan State University. De 1996 al 2004 fue investigador asociado del African Diaspora Research Project. Es autor de los libros De Margarita al El Cumbanchero y La enseñanza musical en Puerto Rico: Documentos y lecturas para su estudio, ambos publicados en el 2010, Las músicas otras (2014) y el capítulo 16 "Las músicas de los Puerto Ricos" en la Historia de Puerto Rico, Volumen 4 de la Historia de las Antillas publicado por Ediciones Doce Calles y el artículo de investigación "Del criollismo «Ilustrado» al nacionalismo musical «Romántico»: Cultura musical, vida cotidiana y el ámbito público del ejercicio del poder político y social en Puerto Rico(1747-1849)" que aparece en la revista digital La Habana Elegante (Segunda Época, Otoño e Invierno del 2013, No54).El profesor Allende ha presentado sus trabajos sobre historia social de la música en conferencias en Puerto Rico, la República Dominicana, Brasil, Uruguay, Ecuador, Jamaica, en varios estados de los Estados Unidos, Islas Vírgenes (USA), España, México y Ghana. Correo: allendegoitia@gmail.com

Noraliz Ruiz Caraballo (Puerto Rico)

*El cuatro puertorriqueño acompaña canciones en listas mundiales: sonoridad, carácter folklórico, interpretación y expectativas de performance.***Simposio 13, mesa 2.**

Doctora en Etnomusicología (Kent State University), Kent, Ohio. Profesora en el Programa de Música Popular de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Su área de interés en la investigación gira en torno a la continuidad y el cambio en la tradición de los córdofonos de Puerto Rico: cuatro, tiple y bordonúa. Integrante del grupo de indie electrónica Balún y co-fundadora del grupo de música para niños Acopladitos. Correo: noraliz.ruiz@gmail.com

Pablo Luis Rivera (Puerto Rico)

Restauración Cultural: Bomba como estilo musical de activismo en Puerto Rico y los Estados Unidos. **Simposio 9, mesa 7.**

Doctorado en Filosofía y Letras por el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Ha participado en diferentes paneles y ha dictado conferencias y cursos en Estados Unidos, Latinoamérica y el Caribe sobre la música caribeña y el impacto de los afrodescendientes en esta región, temas sobre los cuales escribe e investiga. Actualmente ejerce como profesor en la Universidad de Puerto Rico, en el Sistema Universitario Ana G. Méndez y en la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Dirige el proyecto Restauración Cultural. Ha cultivado por 20 años el arte de la educación. Correo: xiorro@gmail.com

Pablo Rojas Sahurie (Chile)

Músicos de la Pérgola del Matadero de Santiago: diálogos sobre lo popular. **Simposio 12, mesa 4.**

Era Dios que gritaba: ¡Revolución!... Religiosidad popular, mesianismo y Nueva Canción Chilena. **Simposio 12, mesa 5**.

Tesista del Magíster en Artes, mención Musicología de la Universidad de Chile y Licenciado en Artes con mención en Teoría de la Música (2016) por la misma casa de estudios. Actualmente desarrolla su tesis sobre la religión popular en la Nueva Canción Chilena. Correo: pablorojas.92@gmail.com

Paulina Isabel Molina Díaz(México)

La participación de los artistas de rock en tres momentos de ruptura en México (1956-1971).**Simposio 8, mesa 1.**

Investigadora de tiempo completo en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), donde coordina el proyecto colectivo "Base de datos de la ópera mexicana". Es maestra en Ciencias Sociales en la línea de Estudios Históricos por El Colegio de Sonora y licenciada en Ciencias de la Comunicación con especialidad en Cultura por la Universidad de Sonora. Se ha desempeñado como docente en ambas disciplinas y ha hecho estancias de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Correo: paulinaisabel.md@gmail.com

Paulo José de Siqueira Tiné (Brasil)

O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros. **Simposio 10, mesa 4.**

Possui graduação em bacharelado em música com habilitação em regência pela Universidade de São Paulo (1994), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (2001) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é professor doutor da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: arranjo, composição, big band, música brasileira e música instrumental brasileira. Correo: paulotine70@gmail.com

Paulo Murilo Guerreiro Do Amaral (Brasil)
O local e o global de um saber-fazer musical na Amazônia: considerações sobre o tecnobrega na cidade de Belém do Pará. **Simposio 9, mesa 4.**
Doutor em Música (Musicologia/Etnomusicologia) e Professor Adjunto do Departamento de Artes (DART) da Universidade do Estado do Pará (UEPA) – Brasil. Desde 2010 coordena o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), no âmbito do qual vem desenvolvendo projetos de pesquisa, orientando trabalhos acadêmicos sobre diferentes contextos musicais no norte brasileiro, em especial no Pará, e organizando eventos científicos e ciclos de estudos e palestras em parceria com o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno) da Universidade Federaldo Pará (UFPA). Correio: guerreirodoamaral@gmail.com

María Pepa Anastasio (España/Estados Unidos)
Rocío Jurado, María Jiménez: Cultura de la Transición y estéticas del exceso. **Simposio 11, mesa 1.**
Profesora en Hofstra University en Nueva York, donde imparte clases sobre literatura, estudios de género y estudios culturales. Su investigación actual se centra en el análisis de las prácticas culturales en España desde la perspectiva del género. La idea que anima al proyecto es la noción de los "placeres productivos", esto es, entender que los placeres provenientes de la cultura popular –casi siempre (mal)entendidos como escapistas y por ello interpretados como retrógrados y conformistas– pueden, sin embargo, contener el germen de la transformación social y política. Su trabajo ha aparecido en el *Journal of Iberian and Latin American Studies; TRANS: Revista Transcultural de Música, Letras femeninas: A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures; Hecho teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*. Correo: maria.j.anastasio@hofstra.edu

Priya Parrotta (Puerto Rico)
Del Pacífico al Caribe: Corrientes sonoras, música popular y educación ambiental 'isleña'. **Simposio 5, mesa 1.**
Escritora, cantante y activista ambiental. Es fundadora y directora de Music & the Earth International, una iniciativa que promueve la cooperación ambientalista "Sur-Sur" a través de la música. Egresada de Brown University, Priya hizo estudios de posgrado en la Facultad de Geografía y Medio Ambiente de la Universidad de Oxford. Es autora de *La Política de Coexistencia en el Mundo Atlántico*, yha trabajado para entidades como la Smithsonian Institution, la Cruz Roja, el International Union of Forest Research Organizations y el Washington National Opera. También es co-fundadora de los Sanctuaries, una organización comunitaria en Washington, DC que fomenta el diálogo intercultural y la justicia social a través de las artes. Correo: priya.parrotta@gmail.com

Rafael dos Santos (Brasil)
*As diferentes fases na discografia de Chiquinho do Acordeon.***Simposio 6, mesa 2.**
Doctorado en Música / Piano por la Universidad de Iowa, en EE.UU., bajo la dirección del Prof. Daniel Shapiro. Profesor del Departamento de Música del Instituto de Artes de la UNICAMP, coordina el Grupo de Investigación "De música pop: la historia, la producción y el idioma" (CNPq). Co-editor de la publicación electrónica *Música Popular en Revista* y coordinador de un programa con el mismo nombre en Radio-TV Unicamp, cuyo objetivo es difundir el trabajo de los investigadores del programa de posgrado en Música. Actúa regularmente como solista, arreglista, director de orquesta, compositor y maestro. Correo: rdsantos@unicamp.br

Reginaldo Gil Braga (Brasil)
Enio de Freitas e Castro e as (re)definições da 'música popular do Rio Grande do Sul', Brasil. **Simposio 4, mesa 4.**
Etnomusicólogo brasileiro. É professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e coordena o Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina/ Etnomus UFRGS desde 2014. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Etnomusicologia/ Musicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música, catolicismo popular e religiões afro-brasileiras (Batuque do Rio Grande do Sul, principalmente); memória e patrimônio musical; música popular. Possui dois livros publicados no Brasil sobre as experiências musicais e religiosas afro-brasileiras no extremo sul do país: Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre; a música no culto aos orixás(1998) e Tamboreiros de Nação: música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil (2013), além de vários artigos sobre música popular na região. Correio: rbraga@ufrgs.br

Renan Moretti Bertho
Gravações performadas? Apontamentos sobre o material fonográfico em uma roda de choro. **Simposio 2, mesa 4.**
Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Possui mestrado em Música pela mesma instituição (2015) e graduação em Educação Musical pela Universidade Federal de São Carlos (2008). É pesquisador do projeto temático "Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia",coordenado por Suzel Ana Reily. Desenvolve a pesquisa "Trilhas do choro: entre o participativo e o apresentacional nas rodas do interior paulista" e ocupa o cargo de 2º Tesoureiro da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET - gestão 2017/2019. Como flautista, atua em grupos de música brasileira (com ênfase em choro e samba) tendo participado de importantes festivais, como Virada Cultural Paulista e Brasil Instrumental. Correio: renanbertho@gmail.com

Renier Garnier (Cuba)
*La competencia musical de Ernán López-Nussa para el jazz cubano. Una aproximación a su 'sacrilegio' Vals.***Simposio 10, mesa 3.**
Villa Clara, Cuba, 8 de enero de 1989. Musicólogo. Se ha desempeñado como profesor en la Escuela Profesional de Arte "Samuel Feijoó", en la Escuela Nacional de Música y en el Conservatorio Amadeo Roldán de La Habana. Laboró como investigador y especialista en el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas adscrito a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y al Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (UH). Ha trabajado temas sobre el jazz cubano y la ópera en Hispanoamérica. Actualmente cursa la Maestría en Artes de la Universidad de Guanajuato como parte de la cual desarrolla una investigación sobre la producción musical académica mexicana en la Casa de las Américas entre 1959 y 1990. Correo: garnier8901@gmail.com

Richie Viera*(Invitado.* **Puerto Rico***)*
Música salsa, prácticas socailes e identidades urbanas, um estado del arte em el siglo XXI. **Mesa plenaria. Miércoles 13 de junio.**
Productor y empresario puertorriqueño. Ha seguido de cerca la carrera artística de salseros como Héctor Lavoe, Cheo Feliciano, Rubén Blades, Ismael Miranda y demás integrantes de la mítica Fania All Stars, surgida en 1968 en Nueva York, Estados Unidos. Creció en los 'backstage' de los principales teatros de la 'Capital del mundo' donde se presentaban las estrellas salseras, aprovechando que su padrino era el empresario Jerry Masucci, fundador del sello Fania Récords.
En 1964,en San Juan, Puerto Rico, su padre fundó la empresa Viera Discos, La Casa del coleccionista, que cerrara en noviembre de 2015, albergando en ese momento memorabilias, piezas de colección, libros, instrumentos, cuadros, pinturas, equipo, música y una colección de más de 180,000 mil unidades de long playings.

Robervaldo Linhares Rosa (Brasil)
A interpretação pianeira e a tecnologia de informação e comunicação (TIC). **Simposio 1, mesa 1.**
Mestre gamela e o seu método de ensino de violão: um personagem relevante no cenário cultural de Brasília (1973-2013). **Simposio 13, mesa 1.**
Pianista e musicólogo, Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Bacharel em Música, Piano, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professor nesta instituição desde 2009, onde desenvolve pesquisas que procuram conciliar a prática musicológica com a prática interpretativa, além de atuar na graduação e na pós-graduação. Destaca-se em sua produção bibliográfica o livro *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira* (Cânone Editorial), obra contemplada com o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. <www.robervaldo.com.br>. Correio: robervaldolinhares@gmail.com

Rosario Haddad (Argentina)
'Cantar y tocar lo propio': sobre los procesos de reafirmación y legitimación identitaria en un barrio indígena qom. **Simposio 9, mesa 1.**
El rap originario como expresión cultural en América Latina. **Simposio 12, mesa 5.**
Etnomusicóloga del Conservatorio de Música Manuel de Falla de Buenos Aires, Argentina. Culminó su Maestría en Antropología Social en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becaria e investigadora de UBA Ciencia y Técnica. Se desempeña como docente en la carrera de Etnomusicología y forma parte del equipo de investigación: "Educación intercultural bilingüe en comunidades toba/qom y mbyá-guaraní de Argentina: un abordaje antropológico de la diversidad étnico-lingüística en la escuela" (UBACyT). Desde el año 2007 realiza trabajos de campo y talleres musicales en diferentes comunidades indígenas de las provincias del Chaco, Misiones y Buenos Aires. Correo: rochihada@gmail.com

Rubén López Cano (México /España)
Contrapunto cognitivo y remix: archivo afectivo y biografías personales de las canciones en la remezcla digital. **Simposio 4, mesa 3.**
Investigación artística en la educación superior de música popular. **Mesa plenaria. Sábado 16 de junio.**
Profesor en la *Escola Superior de Música de Catalunya*. Investiga sobre retórica y semiótica musicales, filosofía de la cognición corporizada de la música, reciclaje musical, cultura musical digital, diáspora, cuerpo y subjetividad musicales, investigación artística y epistemología de la investigación musical. Entre sus libros se encuentran *Música Plurifocal* (1997), *Música y Retórica en el Barroco* (2012), *Cómo hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento* (2012), *Investigación artística en música problemas, experiencias y propuestas* (En coautoría con Úrsula San Cristóbal) (2014) y *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2018). Más info en www.lopezcano.net. Correo: lopezcano@yahoo.com

Samantha Isabel Leyva Oviedo (México)
Venimos del desierto: representaciones y manifestaciones de identidad regional a través del rock sonorense. **Simposio 9, mesa 2.**
Originaria de Hermosillo, Sonora. 1994. Es licenciada en Ciencias de la Comunicación con especialidad en Cultura por la Universidad de Sonora. Actualmente, se desempeña en el área de Prensa para el Instituto Sonorense de Cultura. Entusiasta de la música y la historia, logró plasmar sus inquietudes dedicándose a la investigación independiente del rock hermosillense y de Sonora, con proyectos que ha llevado a distintos foros, coloquios y congresos dentro de Sonora y México. Correo: sammmleyva@gmail.com

Sergio Lyra David (Brasil)
O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros. **Simposio 10, mesa 4.**
Possui graduação em bacharelado em música com habilitação em instrumento saxofone pela faculdade Santa Marcelina em São Paulo e mestrado em música pela Unicamp. Atualmente está com doutorado em andamento na Unicamp. Tem experiência na área de Artes com ênfase em prática de conjunto, atuando principalmente nos seguintes temas: improvisação, composição, arranjo, música brasileira, música latina, jazz e música instrumental. Correio: sslyzz@gmail.com

Sergio Ospina-Romero (Colombia)
Fonógrafos ambulantes: Las expediciones de la Victor Talking Machine Company por América Latina, 1905-1926. **Simposio 2, mesa 1.**
Swinging con sabrosura: Lucho Bermúdez y la resignificación del jazz en Colombia.**Simposio 10, mesa 2.**
Antropólogo, músico, magíster en Historia, y candidato a doctor en Musicología en Cornell University. Sus publicaciones e investigación se enfocan en la música popular latinoamericana a comienzos del siglo XX en relación con grabaciones fonográficas, reproducción mecánica, transnacionalismo y consumo musical. Su primer libro, *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos de siglo XX,* acaba de ser publicado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Sergio ha sido profesor en los departamentos de antropología de la Universidad Nacional de Colombia y de la Pontificia Universidad Javeriana, en Bogotá. Correo: sdo29@cornell.edu

Shannon Dudley (EEUU)
El Impacto de la 'Música Latina': El estilo caribeño como lingua franca para l@s Latin@s de Estados Unidos. **Simposio 9, mesa 5.**
Associate Professor of Ethnomusicology at the University of Washington, author of *Carnival Music in Trinidad* (Oxford University Press 2004), *Music From Behind the Bridge* (Oxford 2008), and numerous articles about Caribbean music. He is co-curator/author of the exhibit and book, *American Sabor: Latinos in U.S. Popular Music*. He participates in the Seattle Fandango Project, and is active in promoting dialogues between community artivists in the U.S., Puerto Rico, Mexico, and elsewhere. Mail: dudley@u.washington.edu

Sheila Zagury (Brasil)
Os Grupos de Choro dos anos 1990 no Rio de Janeiro: Representações sobre o Fazer Musical do Choro. **Simposio 9, mesa 3.**
Professora da Escola de Música da UFRJ, pianista e arranjadora atuante no meio da Música Popular Brasileira e no *jazz*. Faz parte de diversos conjuntos como a Orquestra Lunar, Harmonitango e mantém projetos musicais de longa data com Daniela Spielmann, José Staneck, Neti Spzilma e Marianna Leporace, dentre outros. Tem diversos CDs gravados neste campo de atuação. É Doutora em Práticas Interpretativas pela UNICAMP, tendo defendido a sua tese em 2014. Correio: sheilazag@gmail.com

Simone Dubeux Berardo Carneiro da Cunha (Brasil)
A trajetória do músico Naná Vasconcelos: Música e experiência. Simposio 12, mesa 2.
Possui graduação em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (1986), mestrado em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) (1997) e doutorado no Programa de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é Professora de Antropologia do Departamento de Sociologia e Política da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro atuando principalmente nos seguintes temas: música, direitos autorais, Patrimônio Cultural e Memória Coletiva e repressão na América Latina. Correio: sdubeux@uol.com.br

Silvina Argüello (Argentina)
Reduccionismo y caricatura de las danzas folclóricas argentinas en el concurso 'Bailando por un sueño', conducido por Marcelo Tinelli. **Simposio 4, mesa 1.**
Profesora Superior de Castellano, Literatura y Latín (Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina); Profesora en Educación musical (Collegium CEIM, Córdoba); Profesora titular de Folklore musical argentino (Facultad de Artes de la UNC); Profesora adjunta a cargo de Historia de la música y Apreciación musical: Medioevo y Renacimiento (FA, UNC) y Vicepresidenta de la Asociación Argentina de Musicología desde 2017. Correo: arguellosilvina@hotmail.com

Soledad Venegas (Argentina)
El archivo sonoro del Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIEt). Políticas de archivo y patrimonio inmaterial en tiempos de redefinición de los derechos culturales. **Simposio 4, mesa 4.**
Etnomusicóloga, flautista y educadora musical. Es investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Cursa la Maestría en Comunicación y Cultura (UBA-FSOC). Actualmente participa de un grupo de investigación referido al estudio específico de la música popular dependiente de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2011 es becaria del Departamento La ciudad del Tango, del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini", y actualmente también es co-coordinadora del Área de Políticas Culturales de dicha institución. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes y en el Conservatorio Superior de Música "Manuel De Falla". Estudió la carrera de Instrumentista en Música Popular especializada en Flauta Traversa-Tango en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Desde 2008 integra el grupo de tango Bramaje como intérprete, compositora y arregladora. También se desempeña en el campo de la producción y gestión cultural como productora de diferentes iniciativas artísticas. Correo: venegas.sole@gmail.com

Sonia Chada (Brasil)
A Cena Musical Neotribal Belenense. **Simposio 9, mesa 3.**
Paraense, iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará integrando, posteriormente, como oboísta, a Orquestra Jovem e a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o Corpo Docente desta Universidade. É Licenciada em Música (1985) e Bacharel em Oboé (1984) pela Universidade de Brasília. É Mestre (1996) e Doutora (2001) em Música, Etnomusicologia - pela Universidade Federal da Bahia. Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (2013). Atualmente é Professor Associado 4 da Universidade Federal do Pará. Correio: sonchada@gmail.com

Susan Campos Fonseca (Costa Rica)
Feminicidio, infanticidio y suicidio en 'el país más feliz del mundo': un acercamiento desde la creación audiovisual de artistas feministas costarricenses. **Simposio 5, mesa 1.**
Profesora de la Universidad de Costa Rica. Musicóloga y compositora, especialista en filosofía de la cultura y la tecnología, estudios feministas decoloniales del arte electrónico y la creación sonora. Sus trabajos, publicados en prestigiosas revistas internacionales y varios libros colectivos, han sido reconocidos con el Premio del Consejo universitario UCR 2002, la WASBE conductor scholarship 2003, la beca Fundación Carolina 2005, el Premio "100 Latinos" 2007 otorgado por la Comunidad Autónoma de Madrid y la Revista Fusión Latina, la Visitor Scholar 2009 del Department of Musicology de la University of California, Los Angeles (UCLA), el Corda Award 2009 otorgado por la Corda Foundation de Nueva York, Premio de Musicología Casa de Las Américas 2012, y el Premio "Universitaria Destacada" 2013 y 2014 otorgado por el Consejo Universitario y la Rectoría de la UCR. Correo: susan.campos_f@ucr.ac.cr

Tânia da Costa Garcia (Brasil)
A carnavalização da cidadania nos protestos de rua de São Paulo (2015-2016). **Simposio 7, mesa 4.**
Universidade Estadual Paulista. Livre Docente em História da América. Professora do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Líder do grupo de pesquisa História e Música, filiado ao CNPq. Autora dos livros The National and the Popular. The Latin American Songbook in the Twentieth Century. Lanham: Lexington Books, 2018. Series: Music, culture, and identity in Latin (press) e O it verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo Annablume/Fapesp, 2004; além de capítulos de livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. É também organizadora das coletâneas Música Popular: História memória e identidade. São Paulo. Alameda, 2015 e Música e política: um olhar transdisciplinar. São Paulo. Alameda, 2013. Correio: garcosta@uol.com.br

Tainá Menezes Castro (Brasil)
*O Ritmo dos orixás no Terreiro da Xambá (Recife-PE): A reprodução da personalidade dos orixás através da música instrumental de seus toques.***Simposio 5, mesa 2.**
Licenciada em música pela Universidade Federal de Pernambuco –UFPE, Brasil, e tem mestrado em andamento pela mesma universidade na linha interdisciplinar de Música, Cultura e Sociedade. Foi bolsista do Programa de Jovens Talentos para a Ciência (UFPE) e do Programa de Iniciação à Docência (UFPE), ambos sob a tutoria da Profa. Dra. Cristiane Galdino de Almeida. É aluna de percussão popular do Centro Cultural Grupo Bongar-Nação Xambá (Olinda-PE) e pesquisa a música percussiva afro-brasileira do xangô pernambucano (candomblé) de Nação Xambá e sua relação com os orixás cultuados. Além de pesquisadora, atua nas áreas de educação musical e produção cultural. Correio: tainamenezescastro@gmail.com

Tarso de Almeida Ramos (Brasil)

A correspondência entre a teoria e a prática de Ennio Morricone na criação da trilha sonora de 'Os Oito Odiados'. **Simposio 12, mesa 4.**

Brasil, 1979. Estudou composição com dois renomados compositores brasileiros: Silvio Ferraz e Gilberto Mendes. É licenciado em Pedagogia pela Universidade Metodista de São Paulo e atualmente está cursando o mestrado em Processos e Produtos da Criação e Interpretação Musical, na Universidade de Brasília (UnB). Como compositor escreveu a trilha sonora de vários espetáculos de teatro e de dança contemporânea, além de ter atuado como pianista e compositor do Balé da Cidade de Santos. Se apresentou duas vezes no Festival Música Nova como pianista e compositor apresentando obra autoral. Correo: tarsoramos@gmail.com

Thiago Soares (Brasil)

Sobre um homem rico numa Havana sem automóveis antigos: Cosmopolitismo estético no videoclipe 'Hasta que se Seque el Malecón'. **Simposio 11, mesa 2.**

Profesor e investigador del Programa de Postgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Pernambuco (Recife, Brasil), coordinador del grupo de investigación en Comunicación, Música y Entretenimiento de la Sociedad Brasileña de Investigación en Comunicación (Intercom | 2016-2020). Investiga las relaciones entre performance y música pop en América Latina, habiendo desarrollado entre 2016 y 2018 el proyecto "Música Pop en Cuba: Enfrentamientos Políticos y Midiáticos" con apoyo del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación para incentivo a la investigación en Brasil. Autor de los libros "Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim: A Música Brega em Pernambuco" ("Nadie es Perfecto y la Vida es así: La Música Brega en Pernambuco") y "A Estética do Videoclipe" ("La Estética del Videoclip"). Correo: thikos@gmail.com

Tobias Queiroz (Brasil)

Valhalla Rock Bar - Mossoró: as articulações entre cenas, comunidades imaginárias e gêneros musicais a partir das identidades locais. **Simposio 9, mesa 4.**

Professor do curso de Comunicação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Atualmente é aluno do curso de doutorado na Universidade Federal de Pernambuco, onde é membro pesquisador do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual. Foi pesquisador visitante da Universidade do Porto (2016-2017). É autor do livro *Você vai continuar vivendo da música?* (Sarau das Letras, 2013). Correio: tobiasqueiroz@gmail.com

Tomás Brandão Correia (Brasil)

*Bregafunk: Mediação tecnológica e transculturação social na periferia do Recife.***Simposio 11, mesa 1.**

Músico e investigador, también actúa como un compositor de bandas sonoras y como un productor de espectáculos performativos. Licenciado en Derecho por la UFPE, centrándose en los derechos de autor. Grado en la música de la UFPE. Master en Música y sociedad UFPE con el tema "Bregafunk: mediación tecnológica y transculturación sociales en las afueras de Recife." Es también en la creación multimedia dúo PACHKA, que investiga el diálogo de la música con el teatro, la danza, la literatura y las artes visuales, buscando a construir a través de la improvisación y el uso de procesamiento electrónico el aspecto principal de su desempeño. Correo: tombcfdr@gmail.com

Víctor Navarro Pinto (Chile)

*'Anónimos esquizóides': el absurdo como gesto político en la poiesis musical de la banda Fulano.***Simposio 7, mesa 1.**

Profesor de música titulado de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (U.M.C.E.) y Magíster (c) en Artes mención Musicología en la Universidad de Chile, donde actualmente desarrolla una tesis sobre los primeros trabajos de la banda chilena Fulano. Desde 1995 ha participado como tecladista y compositor en bandas de música fusión, destacando el trabajo realizado con Apus Jazz y La Otra Tierra. Además es socio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y miembro de la Red Maestros de Maestros del Ministerio de Educación. Correo: vitorionav73@gmail.com

Yoanna L. Díaz Vásquez (Cuba/ Uruguay)

Archivos materiales e imaginarios locales: la música popular en el Teatro Larrañaga de Salto, Uruguay. **Simposio 4, mesa 2.**

Profesora Adjunta del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN), PDU, CENUR Litoral Norte, Salto, Universidad de la República, Uruguay desde el 2011. Licenciada en Información Científica Técnica y Bibliotecología, Facultad Comunicación, Universidad de la Habana, Cuba. Trabajó en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) desde 1994 en el Departamento de Investigaciones Fundamentales, y desde el 2009-2011 Jefa del Centro de Documentación, Archivo y Digitalización. Actualmente participa en tres proyectos de investigación desarrollados por el CIAMEN: *Las Artes Musicales y Escénicas en el Teatro Larrañaga de Salto*, *Los Coros y el Río: la actividad de la Asociación Coral del Departamento de Salto* y *Las Murgas del Carnaval Salteño*. Correo: yoadiazv@gmail.com

EXHIBICIÓN INTERACTIVA-MULTIMEDIA

Biblioteca *Amayry Veray*, Conservatorio de Música de Puerto Rico.

Isla del (en)canto: una mirada hacia la música puertorriqueña desde el archivo al playlist

La exhibición "Isla del (en)canto" pone en dialogo a distintas colecciones y archivos que documentan la rica y diversa cultura musical de Puerto Rico. Confluyen en la exhibición materiales y documentos sonoros depositados en el Conservatorio de música de Puerto Rico, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Universidad Metropolitana de Puerto Rico, colecciones privadas y el Archivo General de Puerto Rico.

Coordinadores: Jaime O. Bofill Calero (Instituto de investigación musical de Puerto Rico y del Caribe) Y Natalia Hernández (Biblioteca Amaury Veray, Conservatorio de música de Puerto Rico)

Colaboradores: Darío Morales y Josilda Acosta, Instituto de Cultura Puertorriqueña
Hugo Viera, Universidad Metropolitana de Puerto Rico

Marcos Nieves, Archivo General de Puerto Rico
David Morales, Coleccionista Puertorriqueño
Gustavo Batista, Coleccionista Puertorriqueño

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA *BOHEMIADAS*

ARTISTA: WILMA COLÓN
Locación: vestíbulo del Teatro Bertita y Guillermo L. Martínez

Si le pedimos una semblanza a Wilma Colón para este "libro de resúmenes", donde comente sobre su vida artística, seguro responderá que ella no es artista, que ella toma fotos porque le gusta.Pero, el lente fotográfico de Wilma representa para Puerto Rico ese lugar desde dónde conocer lo visible y visible, lo imaginado y ni imaginado de la inmensa cultura boricua. Aquel músico, escritor, pintor, bailador, cirquero o personaje conocido que ha dejado de acompañarnos en la vida cotidiana, que ha ganado un premio, que solo su barrio conozca, que se esté presentando en un espacio local que se gane la vida haciendo su arte callejero, que haya visitado la Isla.. no importa el lugar donde los medios lo hayan colocado, o si es más o nada famoso… les aseguro, el lente de Wilma, sí, el ojo con el que mira la vida lo ha eternizado en una foto que nos permite volver a ello una y otra vez y apreciar algo diferente en cada (re)visión.De Wilma pueden hablar tantas personas! Tal vez quien esté escribiendo estos párrafos sea la menos indicada, pero "como soy extranjera en tierra boricua" necesito todos los días un lente que me guíe en esta Isla, y ella, sin saberlo, lo ha sido. Por eso, pensando en mis colegas que llegan a la Isla, los invito a seguir sus fotos, no solo las de esta exposición (el 1% de las que posee) sino las que andan por ahí… en las redes sociales, en las carpetas de vida de agrupaciones, artistas, gente simple.

Gracias Wilma, por aceptar esta invitación con tanta humildad y deseos. Por colaborar con este comité organizador local y compartir la experiencia que acumulaste durante tantos años como directora de la oficina de actividades del CMPR.

Con la ilusión de un día poder anunciar el inicio de una serie de libros sobre Puerto Rico desde tu ansioso lente.

Por qué Bohemiadas…? Porque mientras se escriben estas líneas, entras por curiosidad en su Facebook y dónde la encuentras? Contándonos de algo que ocurre en el más inuscitado lugar de San Juan y allí entras con ella. Gracias Wilma.

LGM

EN CONCIERTO… LUNES 11 DE JUNIO

A la memoria de Pedro González

"Sangre de Plena" "La cultura es el alma del pueblo y a través de la bomba y la plena, expresamos libertad y pasión." La plena nos identifica. Somos una agrupación que dio comienzo en el 2012. A través de los años de experiencia en la creación y expresión de la plena, nos hemos dedicado no tan solo a ejecutarla, sino a estudiarla en todo su esplendor, a conocer de su origen, su forma de ejecutar, su lenguaje, su propósito, en otras palabras, a conocer de su vida. Durante estos años nos hemos presentado en: Festival del Güiro en Peñuelas, Festival Jueyero de Guánica, Festival del Guineo en Lares, Conservatorio de Música de Puerto Rico, El Boricua en Río Piedras, Día de Navidad en Municipio de Coamo, todo esto ya sea con la orquesta (la cual consta de; trombón, saxofón barítono, saxofón soprano, clarinete, trompeta, contrabajo, piano, congas, güiro, panderos y cantante) o con el grupo de plena comparsa (el cual consta de trombón, trompeta, güiro, panderos y cantante). También en un sin fin de actividades privadas. Nos hemos presentado especialmente en actividades de caridad como la participación de todos los años en la Feria de Alfabetización Familiar del Proyecto Head Start de Juana Díaz. Somos músicos con estudios profesionales, egresados del Conservatorio de Música. Nuestra agrupación se compone de músicos provenientes de varios pueblos de Puerto Rico: Caguas, Trujillo Alto, Vega Baja, Ponce, Canóvanas, San Juan, Coamo, y su pueblo de nacimiento y donde pertenece, Juana Díaz.

"Sangre de Plena" ha crecido durante su transcurso y actualmente consta de aproximadamente 13 músicos, todos jóvenes con deseos de conservar "lo de aquí". Para el año 2017, emprendimos la realización y logro de nuestro primer disco, "La Sangre me Llama", y será el reflejo de nuestra pasión por la preservación cultural de nuestro país. Nosotros, los músicos culpables de este disco, somos la juventud que está decidida a dar la milla extra en la lucha por la cultura de nuestra madre Borinquén. Nuestro concepto musical se basa en mantener la esencia de la plena de los principios, la plena de nuestros ancestros, esa plena comenzada por los esclavos para poder expresarse libremente de todo lo ocurrido en el día, pero, le damos el toque moderno y la esencia de "Sangre de Plena", que es uno completamente nuevo en el género de la plena. Nuestras composiciones y arreglos musicales son únicos en su estilo, ya que reflejamos nuestro profesionalismo en el desarrollo educativo musical, ya sea utilizando en nuestras composiciones y arreglos el género del Jazz, del Clásico, del Barroco, del Contemporáneo, del Popular, entre otros. Así también una versatilidad en el uso de los ritmos con los panderos, en los cuales creamos ritmos improvisados, ritmos cubanos, ritmos africanos y afro-caribeños, ritmos típicos y una esencia peculiar del ritmo de la plena. Quiero agradecer inmensamente su interés por nuestra propuesta como grupo de plena. Sangre de Plena lleva como pensamiento lo siguiente: "Somos un grupo con raíces culturales y ejecutamos la música para embellecer la patria con sangre de plena."

Armando O. Rentas González (director)
Contacto: (787)438-4189 – (787)260-6749. Email: armando.percusion@gmail.com / sangredeplena@gmail.com

DECIMANIA Inc.
NOSOTROS AMAMOS EL FOLKLOR

EN CONCIERTO… MARTES 12 DE JUNIO

Email: decimania@hotmail.com

Decimanía de Puerto Rico (www.decimania.com), es una entidad educativo-cultural debidamente organizada *sin fines de lucro* y certificada por el Departamento de Estado de Puerto Rico desde marzo del 2007. Como organización cultural tiene entre sus propósitos: promover el desarrollo del arte oral improvisado a través de la investigación, la enseñanza, preservación, revitalización y difusión de las diversas modalidades de improvisación existentes en Puerto Rico e Iberoamérica; fomentar el intercambio entre los cultores de este arte a través de la presentación de espectáculos y el intercambio de información con otras organizaciones afines existentes en Puerto Rico y en otros países de Iberoamérica; incentivar a los niños y a las nuevas generaciones el cultivo de la poesía escrita y oral en especial en la forma de Espinela y dar a conocer esta rica tradición al público en general en aras de salvaguardar una de las tradiciones poéticas más importantes de nuestra patria.

Decimanía de Puerto Rico desarrolla espectáculos educativos y culturales relacionados con la tradición de la trova puertorriqueña con cultores de la música campesina en especial aquellos que difunden la modalidad de la trova y la décima Espinela en todas sus modalidades; otros relacionados con los aspectos de la tradición oral, la décima, su historia, los estilos del seis y el aguinaldo, la improvisación de la estrofa y su estado actual. Estos a todos los niveles educativos desde elementales hasta avanzados.

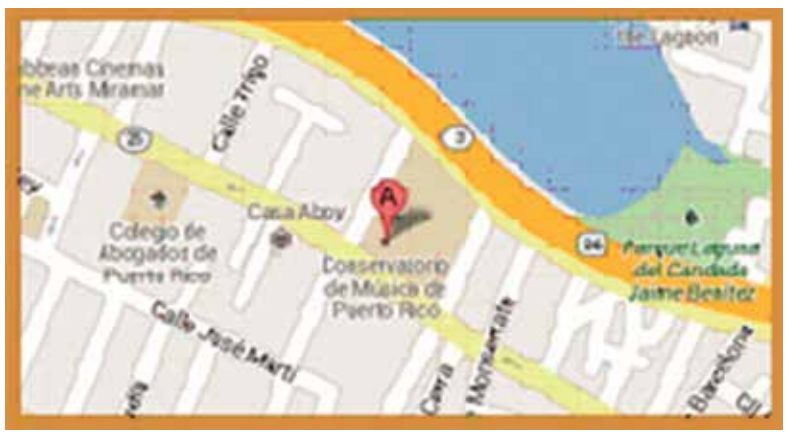
Entre las actividades que mayor relevancia poseen están la organización de la Semana del Trovador en Puerto Rico, que se celebra la primera semana de octubre de cada año. Es la mayor celebración relacionada a la tradición de la décima en Puerto Rico. Durante siete días decenas de trovadores y músicos puertorriqueños de todo Puerto Rico participan de la fiesta.

Entre los eventos que se escenifican durante la jornada se encuentran: dos concursos de trovadores, talleres educativos, un congreso de niños trovadores y espectáculos artísticos libres de costo. El propósito de ésta, es fortalecer la figura del trovador puertorriqueño dentro de la cultura nacional otorgándole más y mejores espacios para su desenvolvimiento. En esa dirección, Decimanía escoge anualmente figuras que hayan solidificado o representado la tradición durante varias décadas. Así pues, esta semana ha recibido dedicatorias a figuras como: Luis Daniel Colon, Joaquín Moulliert, Luis Miranda y Luz Celenia Tirado como dignos representantes y porta estandartes de la tradición puertorriqueña.

Como elemento adicional y con la intención de difundir y solidificar la tradición puertorriqueña de la décima improvisada a nivel internacional, invitan a trovadores de varios países de Iberoamérica a que se unen a nuestra fiesta. Los Trovadores del Mundo se unen en respaldo absoluto a nuestra tradición y llegan desde: Cuba, México, Argentina, Uruguay, España, Islas Canarias, Venezuela y Panamá para unirse a la fiesta puertorriqueña y exhibir sus tradiciones.

LA SEDE

CONSERVATORIO DE MÚSICA DE PUERTO RICO
951 Avenida Ponce de León
San Juan, Puerto Rico 00907-3373
Teléfono: (787) 751-0160
Parada de autobús:
Parada 15 en Santurce



EDIFICIO HISTÓRICO

Diseñado por el arquitecto Tulio Larrínaga y construido en 1882 para la Orden de las Madres Hermanas del Sagrado Corazón de María.

El edificio fue el último que la Diputación Provincial Española ordenó-construir en Puerto Rico antes de la invasión estadounidense de la isla en 1898.

En 1900 el Colegio se muda a su localización actual y el edificio pasa a ser el Asilo de Niñas de Miramar. Tras la mudanza del Asilo al municipio de Trujillo Alto en 1960, el edificio queda vacante por varios años. El edificio vuelve a tener propósito en 1973 al ser utilizado como centro de rehabilitación por el Departamento de Servicios Contra la Adicción. Este nuevo propósito dura hasta 1979, cuando se le pasa alDepartamento de Transportación y Obras Públicas para utilizarse como edificio de almacenaje.

En 1985 es designado sitio histórico en el Registro Nacional de Lugares Históricos de los Estados Unidos.

En 1999 el Gobierno le transfiere la titularidad del edificio al Conservatorio. Pasa entonces por un proceso de rehabilitación y restauración comenzando en el año 2001 y concluyendo en el 2008.

A principios de 2009 el Conservatorio comenzóa ocupar el edificio antiguo, culminando este proceso en el año 2012 cuando se inauguróel edificio académico.

En la actualidad, es sede de las Oficinas Administrativas del Conservatorio, la Escuela Preparatoria, Música 100 x 35 y Despertar Musical.

También cuenta con la Plaza Luis A. Ferré (Patio Norte), la Plaza Pablo Casals (Patio Sur), el Centro de Recursos Tecnológicos (laboratorio de computadoras), piano lab, salones para clases grupales y salones de práctica.

En el edificio histórico se encuentran localizados los salones 205, 206 y 207.

Esta área la constituye el estacionamiento de dos pisos, cuyo techo verde funciona como plaza exterior del antiguo asilo, conocida ésta como la Plaza La Laguna, donde también está ubicado al aire libre el Anfiteatro Rafael Hernández.

EDIFICIO ACADÉMICO

Alberga el Centro de Recursos para el Aprendizaje Fundación Ángel Ramos (Biblioteca Amaury Veray).

El Teatro Bertita y Guillermo L. Martínez con sus salas: la Sala Jesús María Sanromá, la Sala Anthony “Junior”Soto y la Sala José“Pepito”Figueroa.

Sala Jesús María Sanromá

Sala Anthony Junior Soto

Lo rodean la Plaza de La Cascada y la Plaza de Las Bambúas (1er. piso).

CONSERVATORIO
DE MÚSICA DE PUERTO RICO

951 Ave. Ponce de León
San Juan 00907-3373
(787) 751-0160
http://www.cmpr.edu

MAPAS FACILIDADES

Nivel Plaza—Edificio Histórico

NIVEL PLAZA

Salones exclusivos de práctica:

7H, 18H, 19H, 32H, 33H, 34H, 35H, 43H & 50H

Percusión
30H-36H & 19H

Nivel 1 —Edificio Histórico

NIVEL 1

Ave. Baldorioty de Castro

100 Centro de recursos tecnológicos
A Escuela preparatoria
B Decanato de Administración y Finanzas
C Sala de conferencias de Facultad
D Oficina de Actividades Institucionales
E Oficina de Recursos Humanos
F Recepción
G Sala de Facultad
H Oficina de Sistemas de información
I Decanato Asuntos Académicos
J Decanato de Asuntos Estudiantiles
K Oficina de Registraduría
L Oficina de CEMCA-Centro empresarial para músicos Culturarte
M Oficina de Desarrollo y Relaciones Públicas
N Oficina de Recaudaciones
O Baños
P Despertar Musical
Q Sala de Conferencias de Rectoría
R Oficina de Rectoría

Nivel 2 —Edificio Histórico

NIVEL 2

Ave. Baldorioty de Castro

Ave. Ponce de León

Conociendo las nuevas facilidades del Conservatorio de Música de Puerto Rico

Las nuevas facilidades están compuestas de tres edificios:

Un edificio histórico conocido como la sede del Antiguo Asilo de Niñas de Miramar. Data de año 1882, fue el último edificio construido bajo la Diputación Provincial Española en PR. Está catalogado como monumento histórico en el Registro Nacional de los Estados Unidos.

Estacionamiento de dos niveles cobijado por un techo verde y con una amplia plaza con vista a la Laguna del Condado.

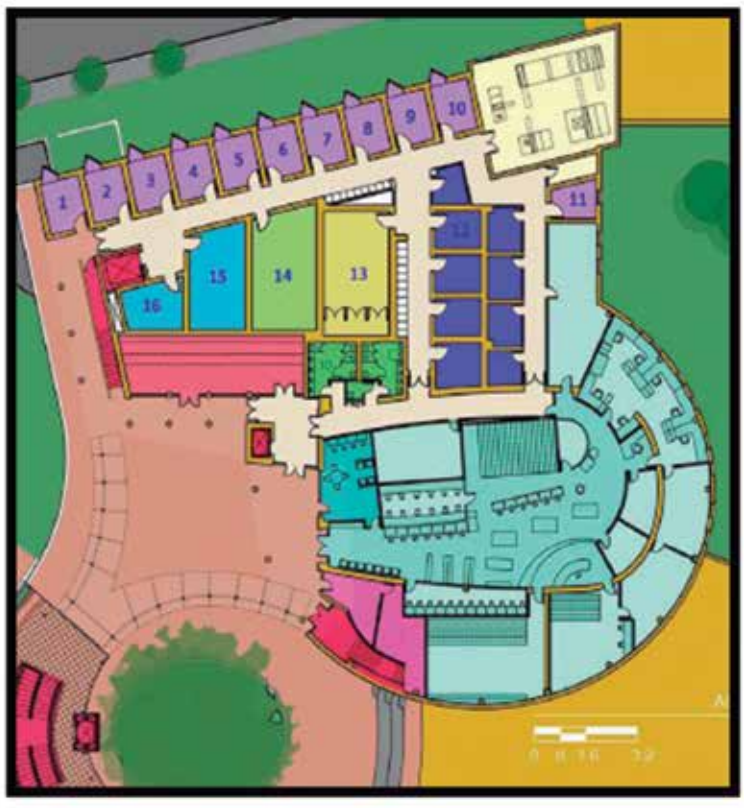
En contraste con el edificio histórico, complementa estas nuevas facilidades un edificio de reciente construcción, realizado con todos los avances tecnológicos y arquitectónicos del Siglo XXI y que alberga una moderna sala de recitales.

La totalidad de estos espacios comprenden:

- Una amplia y moderna sala de conciertos.
- Centro de Recursos para el Aprendizaje – que incluye Biblioteca, sala de exhibiciones, colecciones especiales, sala de audio, etc.

- 5 anfiteatros al aire libre
- 4 salas de ensayo
- 40 salones de estudio para clases individuales
- 18 salones para clases grupales
- Estudio para danza
- Salones de práctica
- Un salón especial para educación musical
- Laboratorios de computadoras
- *Central control room*
- Taller de reparación de pianos
- Espacios comerciales

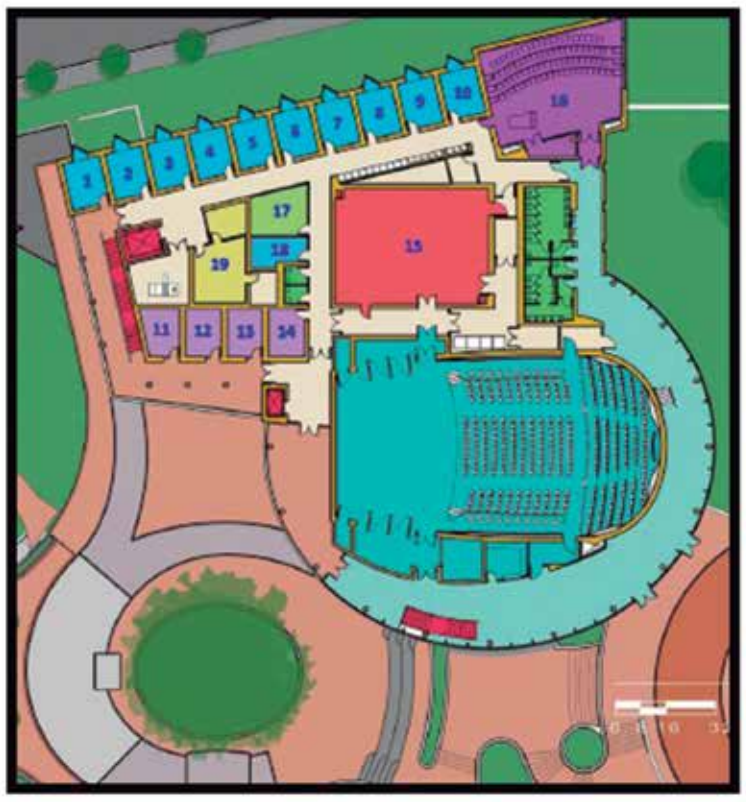
NIVEL 1—Nuevo Edificio



(1) 101A – Batería Jazz
(2) 102A – Percusión Jazz
(3) 103A – Percusión clásica
(4) 104A – Saxofón Jazz
(5) 105A – Trombón/ Trompeta jazz
(6) 106A –Bajo Jazz
(7) 107A – Guitarra Jazz
(8) 108A – Cuatro/ Guitarra Jazz
(9) 109A – Piano/Canto Jazz
(10) **110A**- Piano jazz
(11) 111A –Dirección/ Artistas Residentes
(12) 112A-120A- Salones de Práctica/Ensayo
(13) 121A- Salón de Danza
(14) 122A- Sala Ensayos Jazz/Música Caribeña
(15) 123A- Sala Percusión Múltiple
(16) 124A- Percusión Clásica

Este piso además incluye:
•Centro de Recursos para el Aprendizaje Fundación Ángel Ramos
•Concesionarios
•Centro de Seguridad

NIVEL 2—Nuevo Edificio



(1) 201A -Canto
(2) 202A - Canto
(3) 203A - Artistas residencia/ Salón de grabaciones
(4) 204A -Artistas residentes/Salón de grabaciones
(5) 205A- Canto
(6) 206A - Canto
(7) 207A - Piano
(8) 208 A - Piano
(9) 209A - Piano
(10) 210A -Arpa
(11) 214A - Guitarra
(12) 215A -Guitarra
(13) 216A -Guitarra
(14) 213A - Órgano/ Clavecín

El Teatro Bertita y Guillermo L. Martínez comprende las siguientes salas:
1- Sala Jesús María Sanromá
2- Sala Anthony Jr. Soto **(16) (211A)**
3- Sala José "Pepito" Figueroa **(15) (212A)**

Este piso además incluye los siguientes espacios:

- Central Control Room
- Camerino
- Green Room

NIVEL 3—Nuevo Edificio

(1) 301A- Composición
(2) 302A-Contrabajo
(3) 303A- Cello
(4) 304A- Flauta
(5) 305A-Oboe
(6) 306A– Saxofón
(7) 307A- Clarinete
(8) 308A- Violín
(9) 309A- Violín
(10) 310A –Viola
(11) 311A –Trombón
(12) 312A –Trompa
(13) 313A –Trompeta
(17) 314A –Servicios Audiovisuales y Web
(16) 315A –Tuba/ Fagot
(15) 316A – Composición
(14) 317A – Composición
318A-319A- Salones de práctica
(18) 320A- Salón de Cañas
321-325- Salones de práctica

LUGARES DE INTERÉS

Museos, librerías, espacios culturales, música en vivo y otros lugares de interés

Viejo San Juan, Santurce y Río Piedras

MUSEOS

Museo las Américas (Viejo San Juan)
Exhibiciones (José R. Alicea Espejo de la Humanidad/ Salas permanentes)
Martes a viernes: 9:00 am-12:00 pm/ 1:00 pm-4:00 pm
Sábados y domingos: 12:00 pm- 5:00 pm
Cuartel de Ballajá, Segundo nivel. Viejo San Juan
Entrada General: $6.00
Niños hasta 12 años, estudiantes docentes y personas mayores de 65 años (con identificación): $4.00

Casa Cortés (Viejo San Juan)
Sala de exposición de arte caribeño
Jueves 11am-5pm
Sábado y domingo 11:00 am-5:00 pm
Calle San Francisco 210, Viejo San Juan

La Casa del Libro (Viejo San Juan)
Miércoles a sábado 11am-5pm
Calle del Cristo 255
787-723-354
Admisión general: $4:50
Estudiantes y maestros: $2:50

Museo de Arte de Puerto Rico (Santurce)
Miércoles a sábado: 10am - 5pm
Domingo: 11:00 am – 5:00 pm
Avenida José de Diego 299, Santurce
787-977-6277
Adultos: $6.69; Niños 5+, estudiantes con ID, personas con impedimentos y personas sobre 65 años de edad: $3.35
Miércoles: Libre de costo (2:00pm-5:00pm)

Museo de Arte Contemporáneo (Santurce)
Exhibición: Entredichos
Martes a viernes: 10:00 am – 4:00 pm
Sábados: 11am - 5pm
Ave. Ponce de León Pda. 18
787-977-4030
Adultos: $5 / Estudiantes con ID, niños mayores de 5 años y personas mayores de 75 años: $3/ Martes: libre de costo para estudiantes con id

Casa Museo Fundación Ismael Rivera
Calle Calma esquina Callejón Concordia

Museo de Historia, Antropología y Arte (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)
Lunes, martes, jueves y viernes: 9am - 4pm
Miércoles: 9:00 am – 9:00 pm
Domingo: 12:00 pm – 5:00 pm
Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico
(Al lado de la estación Universidad del tren urbano)
787-763-3939 Libre de costo

Sala Museo Rafael Hernández
Vestíbulo principal del Recinto Metropolitano de la Universidad Interamericana de Puerto Rico

LIBRERÍAS

Librería del Instituto de Cultura Puertorriqueña (Viejo San Juan)
Domingo a sábado: 10:00 am – 5:00 pm
Galería Nacional, Calle Norzagaray 98 (al costado de la Plaza San José)
787-721-5105

Laberinto (Viejo San Juan)
Domingo a sábado: 9: 00 am – 7:00 pm
Calle de la Cruz 251, Viejo San Juan
787-724-8200

Librerías AC (Santurce)
Lunes a sábado: 10:00 am – 9:00 pm / Domingo: 10am - 6pm
Avenida Juan Ponce de León1510, Santurce
787-998-5132

Casa Norberto (Centro Comercial Plaza las Américas)
Lunes a sábado: 9:00 am – 9:00 pm
Domingo: 11:00 am – 7:00 pm
Plaza las Américas, Tercer Nivel
787-705-4695
Librería Mágica (Río Piedras)
Lunes a sábado: 8:00 am – 6:00 pm
Ave. Ponce de León 1013, Río Piedras
787-370-5395

CENTROS CULTURALES

Fundación para la Cultura Popular (Viejo San Juan)
*Tiene tienda de discos y libros
Lunes, miércoles y viernes: 8:00 am -12:00 pm
*En caso de querer pasar por allí en otro horario, pueden comunicarse con Javier Santiago, director de la Fundación
Calle Fortaleza 56, Viejo San Juan TELÉFONO: 787-724-7165

El Bastión (Viejo San Juan)
Horario variable
https://www.facebook.com/elbastionvsj/
Calle San Sebastián 1, Viejo San Juan
787-213-3744

MÚSICA EN VIVO

Adoquín Jamming Nights (Viejo San Juan)
Viernes 7:30pm-11:00 pm
Música al aire libre en las plazas del Viejo San Juan

La terraza de Bonanza (Santurce)
Lunes a domingo 10:00 am-1:00 am
Avenida Eduardo Cond 1751, Santurce
(787) 508-8877
* Música en vivo todos los lunes a partir de las 7:30pm
Lunes 11 de junio- Yubá Iré

La respuesta (Santurce)
Avenida Fernández Juncos 1600
Santurce, Puerto Rico

Esquina el Watusi (Santurce)
Todos los días 2:00 pm-2:30am
Calle Elisa Cerra829, 801

Plaza de Mercado de Santurce
154 Calle Dos Hermanos

Lote 23
Martes y miércoles- 7:30 pm (Miércoles Cine 23)
Jueves música en vivo- 7:30pm – 12:00 am
Sábado: 8am - 12am
Domingo: 8am - 10pm
1552 Ave. Ponce de León

BIBLIOTECAS

Archivo General y Biblioteca Nacional
Lunes a sábado de 8:30am- 3:45pm
Ave. Constitución 500 Puerta de Tierra

Biblioteca del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe
Martes a Jueves 9:00 am-9:30pm / Viernes 9:00 am-4:30pm/
Sábado 7:00 am- 4:00 pm
Calle Cristo #52 Viejo San Juan
San Juan (Puerto Rico)
(787) 723-4481

Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
8:00am- 5:00pm
Horario especial de fin de semestre (lunes-miércoles 8:00am- 2:00am *hasta el 13 de junio)

Caguas
Casa del Trovador Luis Miranda "Pico de oro"
Martes a sábado: 9:00 am – 12:00 pm / 1:00 pm- 5:00 pm
Calle Alejandro Tapia y Rivera #10
(787) 744-8833 Ext. 1843Libre de costo (ofrecen visitas guiadas)

Museo de Artes Populares de Caguas
Martes a sábado: 9:00 am – 12:00 pm / 1:00 pm – 5:00 pm
Calle Betances, esquina calle Luis Padial
787-258-3505 Libre de costo

Centro Musical Criollo José Ignacio Quintón
Martes a sábado: 9:00 am – 12:00 pm / 1:00 pm – 5:00 pm
Calle Segundo Ruiz Belvis esquina Intendente Alejandro
787- 744-4075 Libre de costo

Visita Caguas
http://visitacaguas.com/
Oficina de Turismo 787-653-8833 ext. 2907 / 2908

Cayey
Museo de Arte Dr. Pío López Martínez
Lunes a viernes: 8 :00 am – 4:00 pm
Sábado y domingo: 11:00 am – 5:00 pm
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey
787-738-2161 Libre de costo

Ponce
Museo de la Música en Ponce
Miércoles a domingo: 8:00 am -12:00 pm / 1:00 pm - 4:30pm
Calle Isabel20, 42, Ponce
787-290-6617
* Libre de costo. Para visitas llamar y sacar cita

Museo de Arte en Ponce
Exhibiciones:
Pequeños tesoros de la Frick Collection / Un lugar para Puerto Rico: la colección contemporánea 1959-1965
Miércoles a lunes: 10:00 am a 5:00 pm
Domingos: 12:00 pm a 5:00 pm
Martes: Cerrado al público general
Boulevard Luis A. Ferre Aguayo 2325, Ponce
787-840-1510 / 787-848-0505
Estudiantes y mayores de 60 años: $3.00.
Público general: $6.00

Librería El Candil
9:00 am – 5:00 pm
Calle Unión Esq. Sol
787-242-6693

RELACIÓN DE CONGRESISTAS PARTICIPANTES

1. Adalberto Paranhos (Brasil)
akparanhos@uol.com.br

2. Agustín Yannicelli (Argentina)
agustiney@gmail.com

3. Alejandra Bronfman (Estados Unidos)
alejandra.bronfman@ubc.ca

4. Alejandro L. Madrid (México/ EEUU)
alm375@cornell.edu

5. Alejandro Ulloa Sanmiguel (Colombia)
alejandro.ulloa@correounivalle.edu.co

6. Álex Zapata Romero (Chile)
alexzapataromero@gmail.com

7. Alfonso Pérez Sánchez (México)
a.perezsanchez@ugto.mx

8. Alice Alves (Brasil)
alicesalves12@gmail.com

9. Ana Alonso - Minutti (México)
aralonso@unm.edu

10. Ana Lidia Domínguez Ruiz (México)
unalaid@hotmail.com

11. Ana María Ochoa Gautier (Colombia/ EEUU)
ao2110@columbia.edu

12. Ana Virginia Lecueder Arbiza (Uruguay)
anavirginialecueder@gmail.com

13. Andrés García Molina (Honduras)
ajg2219@columbia.edu

14. Ángel G. Quintero Rivera (Puerto Rico)
agquinterorivera@yahoo.com

15. Antonio Carlos Araújo (Brasil)
tulhopd@hotmail.com

16. Ariel Grez Valdenegro (Chile)
arielgrezv@gmail.com

17. Arnelice Álvarez Morera (Cuba)
agnelices@estereocentro.icrt.cu

18. Beatriz Goubert (Colombia)
bmg2137@columbia.edu

19. Bernarda Castillo Fernández (Chile)
berny.castillo.f@gmail.com

20. Berenice Corti (Argentina)
berenice.corti@gmail.com

21. Bibiana Delgado Ordóñez (Colombia)
bibianadel@gmail.com

22. Cacá Machado (Brasil)
cmachado@unicamp.br

23. Caio Csermak (Brasil)
caio.csermak@gmail.com

24. Cande Sánchez Olmos (España)
cande.sanchez@ua.es

25. Carlos Andrés Caballero Parra (Colombia)
carlosmusic@gmail.com

26. Carlos Balcázar (Argentina)
carlosebalcazar@gmail.com

27. Carlos R. Da Silva (Brasil)
carlozfilho@gmail.com

28. Carolina Santamaría-Delgado (Colombia)
carolina.santamariad@udea.edu.co

29. Caroline Soares de Abreu (Brasil)
carolineabreu@gmail.com

30. César Colón Montijo (Puerto Rico)
cac2221@columbia.edu

31. Christian Spencer (Chile)
canazo@gmail.com

32. Cláudia Neiva de Matos (Brasil)
laparole@terra.com.br

33. Cleodir Moraes (Brasil)
cleodirmoraes@uol.com.br

34. Darío Tejeda (República Dominicana)
tejeda26@yahoo.es

35. Davi Ebenezer da Costa Teixeira (Brasil)
davi_ebenezer@hotmail.com

36. David A. Morales Brignoni (Puerto Rico/Estados Unidos)
plenama@aim.com, plenama@netscape.net

37. Eduardo Viñuela Suárez (España)
vinuelaeduardo@uniovi.es

38. Estêvão Amaro dos Reis (Brasil)
estevaoreis@gmail.com

39. Fabián Arocena Narbondo (Uruguay)
fabian.arocena@fic.edu.uy

40. Fabián Tobar Carrasco (Chile)
Jftobar@uc.cl

41. Felício José Afiune Júnior (Brasil)
fjrmusic@gmail.com

42. Felipe Trotta (Brasil)
trotta.felipe@gmail.com

43. Fernanda Vera Malhue (Chile)
fernanda.veramalhue@gmail.com

44. Frank Sagica (Brasil)
franksagica@hotmail.com

45. Gabriel Macías Osorno (México)
gabmaos@gmail.com

46. Giselle Garriga Luque (Cuba)
gluque.giselle@gmail.com

47. Gloria Millán Grajales (Colombia)
glo-millán@hotmail.com

48. Gonzalo Cordero Riquelme (Chile)
leftelecaster@gmail.com

49. Heloísa de Araújo Duarte Valente (Brasil)
whvalent@terra.com.br y musimid@gmail.com

50. Igor Lemos Moreira (Brasil)
igorlemoreira@gmail.com

51. Inmaculada Matía Polo (España)
matiainma@hotmail.com

52. Isabel Llano (Colombia/ España)
isa_llano@yahoo.com

53. Isabel Victoria Díaz de la Torre (Cuba)
isabelmusicologo@cenit.cult.cu

54. Jaime Cortés (Colombia)
jcortesp@unal.edu.co

55. Jaime Óscar Bofill Calero (Puerto Rico)
jbofill@email.arizona.edu

56. Jair Martins de Miranda (Brasil)
jairmm@unirio.br

57. Javiera Paz Benavente Leiva (Chile)
javierabenaventeleiva@gmail.com

58. Jessica Clemente Aldazábal (Cuba)
jessicle91@gmail.com

59. Joana Saraiva (Brasil)
saraiva.joana9@gmail.com

60. Jorge L. C. Cardoso Filho (Brasil)
cardosofilho.jorge@gmail.com

61. José Fernando Perilla Vélez (Colombia)
jfperillav@unal.edu.co

62. José Fernando Saroba Monteiro (Brasil)
jfmonteiro2@hotmail.com

63. José Javier Sánchez Pérez (México)
javicam_22@hotmail.com

64. José Juan Olvera Gudiño (México)
jjolvera@ciesas.edu.mx

65. José Luis Fernández (Argentina)
unjlfmas@gmail.com

66. José Manuel Izquierdo König (Chile)
izquierdokonig@gmail.com

67. José Miguel Marinas Herreras (España)
marinasjm@gmail.com

68. Joshua Katz-Rosene (Canadá)
j.katz-rosene@uniandes.edu.co y josh@telepath.ca

69. Juan Carlos Molano Zuluaga (Colombia)
juanmolano21@hotmail.com

70. Juan Diego Parra Valencia (Colombia)
juanparra@itm.edu.co, casafus@yahoo.com

71. Juan Fernando Velásquez O. (Colombia/Estados Unidos)
juv10@pitt.edu

72. Juan Francisco Sans (Venezuela)
Jfsans@gmail.com

73. Juan Pablo Castillo Croes (Venezuela)
juancroes@gmail.com

74. Juan Sebastian Ochoa (Colombia)
juansochoa@gmail.com

75. Juan Sebastián Olmos Núñez (Colombia)
jsolmosn@unal.edu.co

76. Juliana Guerrero (Argentina)
julianaguerrero@gmail.com

77. Juliana Pérez González (Brasil/Colombia)
julianabe@gmail.com

78. Julio Arce (España)
juliocar@ucm.es

79. Julio Mendívil (Perú)
mail@juliomendivil.de

80. Kaio Pereira (Brasil)
kaiopereira.j@gmail.com

81. Kátia Paranhos (Brasil)
katia.paranhos@pq.cnpq.br

82. Kelvin Venturin (Brasil)
kelvinventurin@gmail.com

83. Kjetil Klette Bohler (Noruega)
kjetilklettebohler@gmail.com y Kjetil.Bohler@nova.hioa.no

84. Laís Barros Falcão de Almeida (Brasil)
:lais_falcao@yahoo.com.br.

85. Laurisabel Maria de Ana da Silva (Brasil)
silvalaurisabel@gmail.com

86. Leydet Garlobo González (Cuba)
leygarlobo@gmail.com

87. Liliana Casanella Cué (Cuba)

lcasanella@cubarte.cult.cu

88. Liliana González Moreno (Cuba)
liligmoreno74@gmail.com

89. Llorián García Flórez (España)
lloriangarcia@gmail.com

90. Luciana Prass (Brasil)
luciana.prass@gmail.com

91. Magda de Miranda Clímaco (Brasil)
magluiz@hotmail.com

92. Malvina Silba (Argentina)
malvina.silba@gmail.com

93. Manuel J. Ceide Vázquez (Puerto Rico/España)
mceide@yahoo.com

94. Márcia Ramos de Oliveira (Brasil)
marciaroliveira50@gmail.com

95. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (España)
mjuanded@ucm.es

96. Marcos Holler (Brasil)
marcosholler@gmail.com

97. María Alejandra de Ávila López (Colombia)
male2027@hotmail.com

98. María del Mar Vanín Ramírez (Colombia)
mmvaninr@unal.edu.co

99. María Fantinato Geo de Siqueira (Brasil)
mf2969@columbia.edu

100. María Inés López (Argentina)
maineslopez.88@gmail.com, ma.ineslopez@yahoo.com.ar

101. María Luisa de la Garza (México)
mluisa_delagarzyahoo.es

102. Marisol Berríos-Miranda (EEUU)
marisolbmd1@yahoo.com

103. Marita Fornaro (Uruguay)
diazfor@adinet.com.uy

104. Martha Tupinambá de Ulhôa (Brasil)
mulhoa@unirio.br

105. Martín de la Cruz López Moya (México)
martindelacruzl@yahoo.com.mx

106. Marysol Quevedo (Puerto Rico/ EEUU)
m.quevedo2@miami.edu

107. Matheus Kleber (Brasil)
matheuskleber@hotmail.com

108. Mercedes Liska (Argentina)
mmmliska@gmail.com

109. Michael Birenbaum Quintero (Colombia/Estados Unidos)
mbq@bu.edu

110. Michelle Habell-Pallán (EEUU)
mhabellp@gmail.com

111. Morgan Luker (Estados Unidos)
mluker@reed.edu

112. Natalia Bieletto (México)
nbieletto@gmail.com

113. Nelson Leandro Rodríguez Vega (Chile)
rodriguezveganelson@gmail.com

114. Nelson Varas-Díaz (Puerto Rico)
nvarasdi@fiu.edu

115. Nicolás Francisco Masquiarán Díaz (Chile)
glindae@yahoo.es e nimasquiaran@udec.cl

116. Noel Allende Goitía (Puerto Rico)
allendegoitia@gmail.com

117. Noraliz Ruiz Caraballo (Puerto Rico)
noraliz.ruiz@gmail.com

118. Pablo Luis Rivera (Puerto Rico)
xiorro@gmail.com

119. Pablo Rojas Sahurie (Chile)
pablorojas.92@gmail.com

120. Paulina Isabel Molina Díaz(México)
paulinaisabel.md@gmail.com

121. Paulo José de Siqueira Tiné (Brasil)
paulotine70@gmail.com

122. Paulo Murilo Guerreiro Do Amaral (Brasil)
guerreirodoamaral@gmail.com

123. María Pepa Anastasio (España/Estados Unidos)
Maria.J.Anastasio@hofstra.edu

124. Priya Parrotta (Puerto Rico)
priya.parrotta@gmail.com

125. Rafael dos Santos (Brasil)
rdsantos@unicamp.br

126. Reginaldo Gil Braga (Brasil)
rbraga@ufrgs.br

127. Renan Moretti Bertho
renanbertho@gmail.com

128. Renier Garnier (Cuba)
garnier8901@gmail.com

129. Robervaldo Linhares Rosa (Brasil)
robervaldolinhares@gmail.com

130. Rosario Haddad (Argentina)
rochihada@gmail.com

131. Rubén López Cano (México /España)
lopezcano@yahoo.com

132. Samantha Isabel Leyva Oviedo (México)
sammmleyva@gmail.com

133. Sergio Lyra David (Brasil)
sslyzz@gmail.com

134. Sergio Ospina-Romero (Colombia)
sdo29@cornell.edu

135. Shannon Dudley (EEUU)
dudley@u.washington.edu

136. Sheila Zagury (Brasil)
sheilazag@gmail.com

137. Simone Dubeux Berardo Carneiro da Cunha (Brasil)
sdubeux@uol.com.br

138. Silvina Argüello (Argentina)
arguellosilvina@hotmail.com

139. Soledad Venegas (Argentina)
venegas.sole@gmail.com

140. Sonia Chada (Brasil)
sonchada@gmail.com

141. Susan Campos Fonseca (Costa Rica)
susan.campos_f@ucr.ac.cr

142. Tânia da Costa Garcia (Brasil)
garcosta@uol.com.br

143. Tainá Menezes Castro (Brasil)
tainamenezescastro@gmail.com

144. Tarso de Almeida Ramos (Brasil)
tarsoramos@gmail.com

145. Thiago Soares (Brasil)
thikos@gmail.com.

146. Tobias Queiroz (Brasil)
tobiasqueiroz@gmail.com

147. Tomás Brandão Correia (Brasil)
tombcfdr@gmail.com

148. Víctor Navarro Pinto (Chile)
vitorionav73@gmail.com

149. Yoanna L. Díaz Vásquez (Cuba/ Uruguay)
yoadiazv@gmail.com

EQUIPO TÉCNICO, DE SERVICIOS Y DE INFORMACIÓN CONSERVATORIO DE MÚSICA DE PUERTO RICO

Oficina de actividades institucionales
Paloma Rivera Zárate. *Directora*
Zaireli Rivera. *Coordinadora de actividades*
Anne María Salichs. *Coordinadora de alquileres y medios*
Carlos Guzmán. *Coordinador de actividades y tramoya*
Melvin Colón. *Director Técnico Teatro Bertita y Guillermo L. Martínez*
Juan Carlos Verdejo. *Tramoya y asistente técnico*
Gerardo López. *Tramoya y asistente de coordinadores*
Leonardo Arauz. *Tramoya*

Biblioteca Amaury Veray (Circulación y servicios al público)
Archivo Institucional del CMPR
María del C. Maldonado. *Directora*
Nathalia Hernández Mejías. *Bibliotecaria coordinadora de servicios de información*
Carmen Jiménez. *Bibliotecaria catalogadora*
Natalia Rivera. *Asistente de Circulación Diurna*
Milagros Escalera. *Asistente de circulación nocturna*
Orlando Toro. *Bibliotecario auxiliar. Adquisiciones*
Diana Hernández y Francheska Ortiz. *Archivo Institucional*
Zayra Maldonado. *Bibliotecaria auxiliar, procesos técnicos y asistente administrativo.*

Servicios de Medios Audiovisuales/ Servicios WEB
Jennifer Ortiz Ramírez. *Coordinadora de medios audiovisuales, servicios web y redes sociales*
Jorge López. *Asistente*
Leonelle Agosto. *Asistente*

Sistemas de información
Luis A. Castro Ríos. *Administrador y coordinador de sistemas de información*

* Este libro de resúmenes ha sido realizado y editado por Liliana González Moreno, con la colaboración en distintas etapas de: María Luisa de la Garza, María Emilia Grecco, Liliana Casanella, Diana García, Manuel Ceide, Mareia Quintero y Javier Soriano. Asimismo, un infinito agradecimiento a los coordinadores de los Simposios que transitaron por tantas fases de trabajo e información y al comité académico por su bondadoso y riguroso trabajo.
El diseño visual del evento, así como de toda la papelería, corresponde al querido diseñador cubano Roilán Marrero Gómez, que labora en la Casa de las Américas. Agradecemos,de manera especial, al artista de la plástica puertorriqueño **Nick Quijano**, por habernos cedido la imagen que ha sido diseñada como cartel y visualidad de nuestro Congreso.

Asociarse a la IASPM-AL le permite

- participar en la lista de correos, donde se comparten novedades, llamados para publicaciones y congresos, ofertas de trabajo y, por supuesto, se desarrollan debates.
- integrar los grupos de trabajo y proponer simposios para los congresos de la Rama.
- asistir a los congresos de la rama latinoamericana IASPM.

Para asociarse, debe acceder al enlace:
http://iaspmal.com/index.php/como-asociarse-2/
Consulte nuestro sitio web:
http://iaspmal.com/

Información sobre el Conservatorio de Música de Puerto Rico

Institución pública puertorriqueña de educación superior que ofrece programas subgraduados y graduados, además de estudios en los campos de la interpretación, composición, y formación de maestros.

Ver: https://cmpr.edu/

Dirección

951 Ave. Ponce de León, San Juan, P. R. 00907
Teléfono: (787) 751-0160