

REVISTA SISTEMA

Año 3 Número 1

julio - diciembre 2022

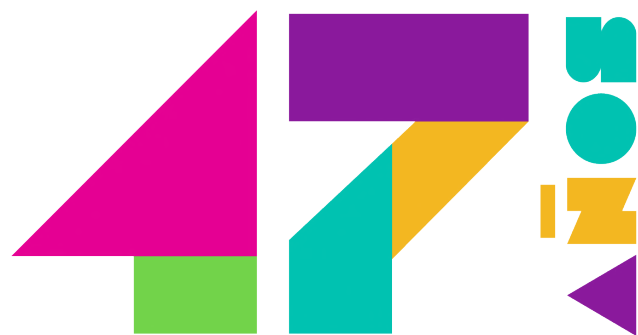
Depósito legal 2020000051



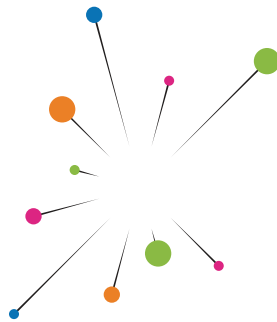
De la Integración Social al Bien Cultural: Valoración del Programa Nuevos Integrantes de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e infantiles de Venezuela (NIS) desde la perspectiva de sus integrantes

Proyecto social de música colectiva y conducta prosocial en músicos

Saxofón venezolano, de la banda militar a las academias musicales



EL SISTEMA



EL SISTEMA

MÚSICA PARA TODOS



REVISTA SISTEMA

Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela

Maestro José Antonio Abreu †
Director Fundador

Eduardo Méndez
Director Ejecutivo

Gustavo Dudamel
Director Musical

EDITOR

Mayra León

Gerente Centro de Investigación
y Documentación de El Sistema

CONSEJO CONSULTIVO

Alix Sarrouy (Universidad de París
La Sorbonne)

Francisco Javier Romero
(Universidad de Alicante)

Fernando Guerrero (Sociedad
Civil "Orquesta Nacional Juvenil
Juan José Landaeta")

Leonardo Hurtado (Cátedra del
pensamiento del Maestro José
Antonio Abreu)

Hugo Quintana (Universidad
Central de Venezuela)

COMITÉ EDITORIAL

Mayra León (Editora)

Amelia Salazar

Yisenia Pérez

Marco Martínez

COLABORADORES

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN

Norma Méndez

DIRECCIÓN DE RELACIONES PÚBLICAS E
INTERNACIONALES

Johana Rivera

DIRECCIÓN AUDIOVISUAL

Nohely Oliveros

Gerardo Gómez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Omer Barrios

Revista SisTema

Publicación del Centro de
Investigación y Documentación
de **El Sistema**

Nº 01. Julio - Diciembre 2022

IMAGEN DE PORTADA.

Depósito Legal: Dc2020000051

FUNDAMUSICAL SIMÓN
BOLÍVAR

CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN DE EL
SISTEMA

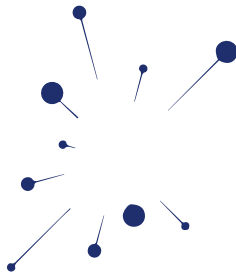
Centro Nacional de Acción Social
por la Música. Boulevard Amador
Bendayán.

Quebrada Honda, Caracas,
Venezuela.

Teléfono: 58 (212) 5970720

www.elsistema.org.ve

Contáctenos: cides@elsistema.org.ve



CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN
DE EL SISTEMA



REVISTA SISTEMA

La revista SisTema es una publicación digital gratuita que tiene como objetivo central incentivar la investigación musicológica mediante el desarrollo de procesos investigativos para difundir las prácticas pedagógicas y artísticas en el ámbito de El Sistema. Busca además acercar a los lectores al mundo de la música y su investigación a través de entrevistas, testimonios y una variedad de temas enmarcados en las áreas de investigación: *Modelo Pedagógico de El Sistema*; *Desarrollo Humano*, *Pertinencia Social* y *Vinculación con el Entorno*; *Música, Creación y Cultura*; *Desarrollo Curricular*; *Neurociencia y Música* y sus líneas de investigación del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema, CIDES.

Esta edición se concibió con el fin de difundir trabajos bajo estrictos procesos metodológicos elaborados por investigadores con pertinencia en el quehacer artístico musical como el de la Prof. Xiomara Quilarque que “expone los resultados de un estudio más amplio sobre la valoración del significado que tiene para los participantes el Programa Nuevos Integrantes (PNI) de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela realizado en el año 2018”. Así mismo, de las profesoras Laura Navarro y Karla Parra presentamos su investigación cuyo objetivo “fue determinar la influencia de un proyecto social y práctica colectiva de la música sobre el nivel de conducta prosocial de músicos, basado en la filosofía de gestión de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela”. Recibimos también del licenciado Víctor Marín su artículo sobre el saxofón en Venezuela, donde aborda los primeros registros, el saxofón en la música popular venezolana, el saxofón en El Sistema desde su visión como saxofonista nacido en esa historia que nos narra con detalles del que hace parte de la misma. La miscelánea de la Prof. Selene Salgado “*El ruido, el sonido, y la escucha en el arte: analogías entre el proceso creador del músico y el poeta versa sobre la creación artística entendida como proceso*”.

Es de significativa importancia la investigación musicológica en torno a las prácticas pedagógicas de El Sistema ya que sus hallazgos, podrían incidir positivamente hacia la construcción de una comunidad de investigadores tan necesaria para el conocimiento de nuestra historia musical.

La revista SisTema es más que una publicación digital, es un espacio de cooperación e intercambio donde los miembros de la comunidad de investigadores tienen la oportunidad de compartir sus pensamientos, sus disertaciones y generar conocimientos, posibilidades que potencia el desarrollo pleno del ser humano.

Desde el CIDES brindamos acceso a quienes quieran ser parte de la comunidad de investigadores. Nos impulsa fomentar colaboraciones entre músicos e investigadores a fin de favorecer la producción de bienes culturales de valor nacional e internacional, para ello impulsa la investigación musical en Venezuela con la certeza de lograr juntos un crecimiento a escala internacional, por lo que agradecemos a todos los que han hecho posible la presente edición.

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela a través de la revista SisTema conecta saberes multidisciplinares mediante la investigación musical, convirtiendo sus publicaciones digitales en un canal para interactuar con sus audiencias o con nuevas audiencias y conectarse con otros miembros en todo el mundo.

Amelia Salazar
Coordinación de Publicaciones



Sumario

PRESENTACIÓN
Amelia Salazar

EDITORIAL
Mayra León

Reseña

56

El foro "El Sistema, estrategias académicas en tiempos de confinamiento. Perspectivas globales"
Mayra León

Artículos

De la Integración Social al Bien Cultural: Valoración del Programa Nuevos Integrantes de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e infantiles de Venezuela (NIS) desde la perspectiva de sus integrantes
Xiomara Quilarque

Proyecto social de música colectiva y conducta prosocial en músicos
Laura Navarro y Karla Parra

Saxofón venezolano, de la banda militar a las academias musicales
Víctor David Marín

12

26

39

Misceláneas

73

El ruido, el sonido, y la escucha en el arte: analogías entre el proceso creador del músico y el poeta
Selene Salgado



El Centro de Investigación y Documentación de El Sistema CIDES, se complace en presentar la edición N° 2 de la Revista SisTema. La edición de este número ha pasado por un complejo proceso de cambios y contingencias, y es a partir de las lecciones aprendidas en estos años de pandemia mundial que podemos reafirmar, la importancia que cada uno de los músicos, profesores y comunidad entera de El Sistema, quienes han mantenido viva la acción social por la música, favorecido que el sueño de cada niña, niño y joven de Venezuela esté más cerca de su alcance. Los efectos de la pandemia en el campo educativo han sido reportados por organismos como la UNESCO, UNICEF, universidades entre otros. En este sentido, podemos decir que El Sistema en su comprometido papel con el Derecho al acceso a la música, a su disfrute y a la formación, asume la inclusión como la materialización de este derecho. Para ello, la reflexión sobre la virtualidad en el quehacer musical, el acceso en la modalidad a distancia, las estrategias implementadas y las problemáticas emergentes siguen planteando nuevos retos al modelo formativo de El Sistema y sus programas académicos. Ahora en presencialidad reafirmamos al Ser Humano, las habilidades de resiliencia, el autocuidado y la interacción como expresiones de nuestra naturaleza en las cuales la música jugó un rol de vital importancia en la pandemia.

En este N°2 el desarrollo temático muestra al ser humano desde la perspectiva de los significados que otorga al Programa Académico Nuevos Integrantes de El Sistema, desde el estudio psicológico de la Prosocialidad, la visión histórica instrumental del Saxo, reflexiones en torno a los Foros "El Sistema, estrategias académicas en tiempos de confinamiento. Perspectivas globales", así como el proceso creativo del músico. Ninguno de estos tópicos sería posible sin que el Ser Humano sea el protagonista de estos encuentros analíticos. Estos estudios se realizaron y ampliaron entre los años 2020 y 2021, por lo cual otorga una gran importancia al contexto de estas investigaciones.

Las perspectivas investigativas incluyen enfoques y métodos etnográfico, psicométrico y musicológicos en general, ante lo cual nos llena de orgullo también presentar nuestra comunidad de investigadores de El Sistema: la profesora Xiomara Quilarque, antropóloga, especialista en políticas y gestión cultural y gerente del Programa Nuevos Integrantes de El Sistema, las psicólogas clínicas y músicos del Sistema Zulia Laura Navarro y Karla Parra; Víctor Marín, músico, emprendedor y estudioso ferviente del Saxo en Venezuela y Latinoamérica; Selene Salgado, músico de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, profesora de la Escuela Nacional de Fagot y el Conservatorio de Música Simón Bolívar y musicóloga.

Finalmente, esperamos que esta edición propicie nuevas reflexiones, debates, interrogantes y oportunidades de indagación y críticas constructivas cuyos aportes, fortalezcan los cambios que demandan los tiempos actuales postpandemia y el desarrollo de los objetivos sostenibles relacionados con la calidad educativa, la inclusión de la diversidad, equidad y la superación de la pobreza, objetivos con los cuales hemos estado comprometidos y cuya visión el Maestro Abreu planteó hace ya casi 48 años de creación de EL Sistema, próximos a cumplir en Febrero 2023.

Mayra León
Centro de Investigación y Documentación de El Sistema.
CIDES





ARTÍCULOS

De la integración social al bien cultural: Valoración del Programa Nuevos Integrantes de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela (NIS) desde la perspectiva de sus integrantes

Xiomara Quilarque

Programa Nuevos Integrantes de El Sistema

xquilarque@elsistema.org.ve

RESUMEN

El presente artículo expone los resultados de un estudio más amplio sobre la valoración del significado que tiene para sus integrantes el Programa Nuevos Integrantes (PNI) de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela realizado en el año 2018. El PNI, fundado en 2012, tiene como finalidad acercar a los bebés desde la gestación hasta los cuatro años a la música y desarrollar sus talentos al estrechar el vínculo orquesta-familia. A partir de la noción de cultura e integración social, se abordarán áreas temáticas vinculadas a la gestión y políticas culturales desde los postulados de García Canclini, Martinnell, Yúdice y Brunner. El objetivo de este estudio fue indagar en los significados asignados por los distintos actores que intervienen en el programa y se enmarca en las líneas de investigación "Políticas Culturales y de Comunicación" y "Dirección, gestión y evaluación de organizaciones culturales" de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad Central de Venezuela. Se trata de una investigación de tipo exploratoria y descriptiva, con un enfoque cualitativo y que utiliza la etnografía como método. A través de técnicas como la observación participante y entrevistas dirigidas al personal que labora en el Programa, padres y representantes de la comunidad beneficiada, se pudo concluir que el PNI se caracteriza por brindar un espacio natural de esparcimiento y aprendizaje para la integración de la familia, las comunidades y El Sistema, al tiempo que sus fallas pueden mejorarse a través del reconocimiento del significado que tiene para sus actores.

Palabras Clave: *Nuevos Integrantes de El Sistema, Gestión cultural, Integración social, Modelo artístico, Políticas culturales, Significado.*

From social integration to cultural assets: Evaluation of the New Members Program of the National System of Orchestras and Choirs of Venezuela (NIS) from the perspective of its members.

Xiomara Quilarque
El Sistema New Members Program
xquilarque@elsistema.org.ve

ABSTRACT

The following article exposes the results of a wider study about the meaning valuation that has for their members the "New Members Program of the National System of Orchestras and Choirs of Venezuela (NMP) from the perspective of its members made in 2018. The new members program, established in 2012, aims to approach babies since their gestation to their four years old into music and to develop their talents narrowing the Family-Orchestra link. Since the cultures notion and social integration, topic areas will be addressed related to the gestion and political cultures from the postulates of García Canclini, Martinell, Yúdice y Brunner. The aim of this survey was to inquire in the assigned meanings by the different actors who interfere in the program and which are framed in the investigation guidelines "Communication and political cultures" and "Direction, gestion and evaluation of cultural organizations" from the Master's degree in Gestion and political cultures from the Universidad Central de Venezuela. It is about an exploratory and descriptive investigation type, with a qualitative approach which uses ethnography as a method. Across techniques as participant observation and interviews aimed to the personnel working in the program, parents and representatives from the benefited community, it was concluded that the NMP is characterized by providing a natural amusement and learning space for the integration of the family, the communities and El Sistema, while its failures might be improved through the recognition of the meaning they have for their actors.

Key words: *El Sistema new members, cultural management, social integration, artistic model, political cultures, meaning.*

Introducción

El estudio surge del interés de conocer la evolución del Programa Nuevos Integrantes de El Sistema (NIS), perteneciente al Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela¹, cuyo órgano rector es la Fundación Musical "Simón Bolívar"². Se fundamenta en la visión de cultura de Néstor García Canclini (1989) quien la define como "el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y se transforma mediante operaciones simbólicas" (p.25)

Según la UNESCO (1982, p. 1)- a través de la cultura "el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden".

La noción de cultura ha derivado en un importante desarrollo, debates y usos sociales. Para Grimson (citado por Barrera 2013) el concepto nace para confrontar la llamada "Alta Cultura" y las teorías racistas que desde la Antropología busca las diferentes jerarquías, es decir para oponerse a la gente "culto" de la "inculto".

Siguiendo a Tylor (citado por Harris 2011): "La cultura... en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad."

Por otra parte, el relativismo cultural recobra importancia a partir de Boas (citado por Harris, 2011) dado que el estudio de las diferentes culturas se realiza centrando en las particularidades y complejidades de cada sociedad evitando un enfoque etnocéntrico y explica: *"para comprender una cultura resulta necesario comprender a los otros en sus propios términos sin proyectar nuestras propias categorías"*.

Por ello, para comprender el sentido identitario y las valoraciones realizadas al Programa Nuevos Integrantes, resulta importante su investigación en el mismo seno de las actividades y dinámica pedagógica y musical donde la autora es parte de la comunidad en estudio.

Desde el enfoque de los sistemas estructurales (Lévi-Strauss) las culturas como *"sistemas simbólicos compartidos"*, implica una mutua influencia entre las estructuras internas del ser humano, el medio ambiente y los diferentes dominios culturales: arte, mitos, parentesco, lenguaje.

En esta misma línea, se considera de suma importancia la identificación del significado que tiene "El Sistema" para quienes hacen vida dentro del Programa Nuevos Integrantes por el Sistema y cómo ese sentido influye en el diseño de sus directrices y el desarrollo de sus diferentes actividades. La filosofía de este movimiento orquestal y coral radica en la orientación integral a niños, niñas, jóvenes y adultos sin discriminación socioeconómica, racial, educativa, sociocultural, ni política desde una perspectiva de inclusión, pluralidad, y de respeto por el derecho al acceso y participación de todas las personas en el disfrute de la cultura; visión asumida por José Antonio Abreu Anselmi³ quien genera un controversial revuelo musical en 1975 al iniciar el estudio musical comunitario, la práctica orquestal como agrupación, ya no individual como era lo acostumbrado en el país para la época.

¹En adelante, "El Sistema"

²En adelante: FundaMusical Bolívar

Volviendo al tema de la noción de cultura, la Unesco desde 1946 aborda la noción de cultura desde los distintos contextos sociales, políticos e históricos en una estrecha e indisoluble relación con temas de paz, identidad, desarrollo, patrimonio, entre otros.

En el Informe UNESCO 2018, repensar las políticas culturales se insta a que las políticas culturales estén vinculadas con los objetivos de desarrollo del milenio; pensándose, así como un programa de educación de calidad que brinda salud, bienestar en pro de la reducción de las desigualdades para formar ciudadanos integrales.

Por otro lado, desde una visión general “El Sistema”, a lo largo de las cuatro décadas de desarrollo a nivel nacional, ha creado los programas: Orquestal, Coral, Alma Llanera, Penitenciario, Iniciación Musical, Formación Académica, Lutería, Programa Simón Bolívar, Música Popular y Otros Géneros y además programas enmarcados en la integración social: Educación Especial, Atención Hospitalaria y Nuevos Integrantes de El Sistema.

Así, en el caso específico del Programa Nuevos Integrantes de El Sistema (NIS), que inicia en diciembre de 2012, está dirigido a la familia en las siguientes etapas: desde el proceso de gestación (grupo de madres embarazadas), bebés (de 0 a 12 meses) y niños (de 1 a 3 años: antes de cumplir los 4 años). Su finalidad es acercar a los bebés a la música sinfónica y brindarles la oportunidad de formar parte de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela” (Fundamusical, 2013), para ello se vinculó con cuatro hospitales y maternos infantiles de la Ciudad de Caracas, con apoyo de Dr. Sonrisa (Payasos de Hospital). Luego, en 2013, comienzan actividades mensuales, encuentros el último sábado de cada mes, y se expande al estado Vargas aumentando la población beneficiada.

El Programa Nuevos Integrantes de El Sistema (PNIS) está basado en la integración social orquesta-familia con la finalidad de acercar a

los bebés a la música sinfónica, desarrollar su talento musical desde el período prenatal hasta los 3 años de edad y brindarle la oportunidad de ingresar a un núcleo orquestal y coral para continuar con su formación artística. Fundamusical Bolívar en la Página Web. Disponible en: <http://fundamusical.org.ve/p-nis/historia.html>

Desde el punto de vista pedagógico, los objetivos del Programa pretenden fomentar la sensibilidad musical, la expresión de los bebés a través de la música, el reconocimiento de su entorno, estimular su imaginación, conocer su cuerpo, favorecer su desarrollo integral con actividades como el masaje infantil, iniciación al canto, gimnasia musical, apoyo a la lactancia materna, entre otras.

Así mismo, el aprendizaje musical enfocado hacia los padres favorece el vínculo con sus hijos; por ello, se planifican actividades de expresión musical relacionadas con la experiencia del canto, canto con movimiento, rutinas con los niños, ejecución de instrumentos y exploración de sonoridades, entre otros.

Sin duda, el objetivo general del PNI es “estimular musicalmente al bebé desde el vientre materno hasta los 3 años de edad para contribuir con su desarrollo integral” (Fundamusical, 2013).

El Programa, aunque ya cuenta con 10 años de su creación no se ha logrado expandir a gran parte del territorio nacional por ello, la intención actual es sensibilizar a los gerentes, líderes, formadores y familias para que el aprendizaje musical en cada rincón de Venezuela inicie desde el proceso de gestación.

Así, las carencias que se desean subsanar a corto plazo son: formación de formadores, recursos didácticos, materiales y espacios para realizar actividades; además de la necesidad de sensibilizar a los directores de núcleos y formadores para brindar el apoyo al programa y superar las dificultades

³ Economista, músico, director de orquestas, profesor ejecutante, maestro compositor, fundador de “El Sistema”; mundialmente conocido como “el Maestro Abreu”

administrativas para descentralizar la gestión general.

En otro orden de ideas, se debe resaltar que el NIS inicia en diciembre del año 2012 en el Centro Nacional de Acción Social por la Música (CNASPM) y la intención fundamental desde el año 2021 es que en cada Núcleo⁴ por estado integre en sus dinámicas cotidianas al Programa Nuevos Integrantes porque pueden realizar encuentros mensuales y quincenales o talleres interdisciplinarios una vez por semana.

El Programa Nuevos Integrantes dentro de sus propuestas grupales conforma un ensamble de metales, ensamble de percusión menor y campanas, coro de representantes y a corto plazo se crearán nuevas agrupaciones para niños de 2 años y fundamentalmente, los talleres interdisciplinarios de estimulación musical temprana, en los cuales se promueve la ampliación de actividades a través del masaje infantil, gimnasia musical, iniciación al canto, métodos pedagógicos musicales, *patuque musical* en el cual, los niños pintan con alimentos, temperas y pintaditos con diferentes melodías y ritmos musicales, entre otras actividades. Debido a que se trata de un programa innovador, en el cual participan padres y bebés, se considera pertinente profundizar su relación con "El Sistema".

En la actualidad, el Programa Nuevos Integrantes cuenta con 1.000 familias a nivel nacional, destacando Distrito Capital y los estados Miranda, Aragua, Carabobo, Lara, La Guaira, Zulia, Sucre, Monagas y Anzoátegui, utilizando además estrategias educativas a distancia, en compañía de aplicaciones como *WhatsApp, Telegram, Zoom, Google Meet, Instagram, Facebook, Twitter y Youtube*, con videos, textos y audios dirigidos a los niños con explicaciones para los representantes porque son en casa los formadores de los niños.

En función de lo expresado, el trabajo de investigación respondió a tres interrogantes: (a) cuáles son los significados asignados por los distintos actores que intervienen en el programa; (b) cuáles son las debilidades y dificultades que ha tenido en sus primeros años el PNI para consolidarse como un programa de integración social y promoción de la cultura, (c) cómo ha sido el proceso de articulación del Programa Nuevos Integrantes con el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.

En el interés de conocer la importancia, se planteó como objetivo general: *Indagar en los significados atribuidos por los distintos actores que intervienen en el Programa Nuevos Integrantes del Sistema (NIS), como modelo artístico del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.*

Para el presente artículo se expondrán los resultados sobre la primera interrogante: significados asignados por los distintos actores del PNI. Para ello se caracterizaron los principales significados asignados por los distintos actores del PNI. Para ello se caracterizaron los principales enfoques teóricos sobre gestión cultural y política cultural con énfasis en la integración social y se establecieron los lineamientos para describir el PNI como modelo artístico se diagnosticó el estado del arte del Programa NIS.

Método

Se asume el paradigma interpretativo en el que la ontología se enmarca entre el construccionismo y relativismo basándose primordialmente, en que no existe una realidad social única, sino que varía de acuerdo a la cultura y al contexto sociohistórico en el cual se desarrolla. Así mismo, el investigador se debe acercar a la comunidad, convivir con los sujetos, integrarse a sus actividades

⁴ Según la página oficial de Fundamusical Simón Bolívar, un núcleo "es una estructura organizacional central y primordial de El Sistema con el propósito de sistematizar la práctica colectiva de la música, como modelo formativo, humanista y de inclusión social donde se desarrollan los programas y las Escuelas".

cotidianas sin dejar de lado la rigurosidad y sistematicidad del proceso. En tal sentido, interesa destacar que la investigadora forma parte de El Sistema desde el año 1998, además de ser profesora certificada y activa del programa NIS desde el año 2015.

Se trata de una investigación enmarcada en el enfoque cualitativo y etnográfico cuyo “objetivo inmediato...es crear una imagen realista y fiel del grupo estudiado” (Martínez, M, 2009; p. 182) ofreciendo una multiplicidad de elementos que dan cuenta de los modos de vida, costumbres, tradiciones presentes en la población participante del estudio.

Del mismo modo, se trata de una investigación exploratoria y descriptiva porque “examina fenómenos escasamente conocidos o desconocidos en un determinado campo de saber” (Hernández, 2021) permitiendo identificar, diagnosticar y caracterizar la comunidad de estudio. Dado su diseño no experimental y etnográfico se lleva a cabo en un ambiente natural, sin prestar demasiada atención a la relación causa-efecto, cuyas características se vincula directamente con los *trabajos de campo* en el cual los fenómenos y hechos se estudian *in situ*.

Entre las técnicas utilizadas se mencionan la observación participante, entrevista a profundidad dirigida a expertos, directores y docentes, además de entrevistas estructuradas y semiestructuradas realizadas a los representantes de los bebés. El cuaderno de notas de campo y una guía en forma de lista de cotejo constituyeron los principales soportes indagatorios.

En cuanto a la entrevista semiestructurada, Corbetta (2007) explica que “en este caso el entrevistador dispone de un guion que recoge los temas a tratar a lo largo de la entrevista. Sin embargo, el entrevistador puede decidir libremente el orden de presentación de los diversos temas y el modo de formular las preguntas.” (p. 352.)





La Cultura desde la integración social y el Programa Nuevos Integrantes de El Sistema

La Cultura y la Integración en El Sistema y el PNI

Existen múltiples concepciones sobre el término cultura; para el desarrollo de la investigación se consideraron en esencia tres definiciones que permitieron conducir el diagnóstico y la vinculación entre el Programa NIS y "El Sistema". Para Guédez (2001: p. 44) la cultura es

(...) una manifestación social e histórica (...) nace en la sociedad, se administra mediante los recursos que ella le proporciona y es un activo factor que fomenta su desenvolvimiento. Además, la cultura se expresa en un determinado espacio y lugar de los cuales recibe influencias y sobre los cuales proyecta otras.

Ahora bien, Oropeza (2005) entiende a "la cultura como resultado de un largo proceso histórico-social e integrada por un cúmulo de valores, entre los cuales se cuentan las expresiones artísticas, bien sean surgidas de su propio seno o asimiladas de otras comunidades" involucrando así, las costumbres, las tradiciones y los valores de todos; es decir, no solo de la comunidad que los comparte sino de la sociedad – enmarcado en semejanzas y diferencias-, con sus apropiaciones y vinculaciones.

Y finalmente la visión de cultura de Néstor García Canclini (2004: p. 34)

(...) Se puede afirmar que la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social.

De esta manera, podría develarse la cultura de "El Sistema", a través de sus valores, las características definitorias y diferenciadoras del Programa Nuevos Integrantes de El Sistema; esto, porque se desarrolla en un país en particular, Venezuela, pero además dependiendo de las localidades y los grupos beneficiados, los profesores y los mecanismos de aplicación se distinguen culturalmente, pero se influencia, interaccionan y se retroalimentan los rasgos propios de cada una.

Desde esta perspectiva sociológica, la noción de cultura se concibe como proceso de producción simbólica en el cual se interrelacionan los valores, las características distintivas de cada individuo y cada sociedad; brindando así un entramado multifactorial de saberes, sentidos, significados e identidades que conforman la colectividad.

En ese marco, es posible describir las características particulares en los músicos de *El Sistema*, las estructuras simbólicas que se le reconocen a sus integrantes y las distinciones identitarias en relación con otros estudiantes de música o profesionales. Por ejemplo, el uso de medallas y chaquetas tricolor para conciertos y giras internacionales, el lema "Tocar, Cantar y Luchar", entre otros.

Es así que, "la velocidad del cambio cultural y del orbe de los valores, que tiene a los jóvenes por principales protagonistas, implica también maneras nuevas de entender el estar juntos y el reconocimiento del otro" (Hopenhayn M.; 2011: p. 284), configurando una identidad sociocultural que está en constante transformación, de acuerdo a las generaciones, pero que afianza la fuerza central de El Sistema a través de los años, esto es: *sobre la máxima de la práctica colectiva de la música*

De esta forma la identidad cultural se interrelaciona con el sentido de pertenencia en la comunidad *Sistema* y se diferencia en cuanto a otras, produciendo un conglomerado de sentidos y significados desde la práctica y convivencia cotidiana, mientras las personas comprenden y transforman la realidad.

Así, Manuel Castells (1999: p.p.28) expresa que la identidad es "un proceso de construcción del sentido atendiendo a un tributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido.

Por tanto, el sentido de pertenencia es un sentimiento manifiesto en valorar la institución, los profesores, los compañeros, las actividades que se realizan, para integrar esfuerzos, metas compartidas y el acercamiento con su comunidad.

Este proceso de identificación y de fortalecimiento del sentido de pertenencia, que se evidencia en el contexto del entramado sociocultural de El Sistema, se manifiesta de manera distinta para quienes pertenecen al movimiento musical desde niños, desde jóvenes, quienes permitieron que fuese su vida, o quienes al ser adultos comenzaron a formar parte de este (como es el caso de los padres de los bebés del PNI o para quienes es un empleo desde su edad adulta).

En el ámbito cultural es de suma importancia partir del bien común, de la integración social –más que de la inclusión o segregación– y promover el diseño de actividades artísticas, socioeducativas, de relajación y ocio que permitan la participación de todos sus integrantes.

De acuerdo con los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (IUCD). Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO (2009: p 5

"La participación cultural comprende tanto las prácticas que implican un consumo de bienes y servicios culturales como las actividades culturales realizadas en el seno de las comunidades que reflejan la calidad de su modo de vida, sus tradiciones y creencias" y "ofrece a los individuos oportunidades para experimentar relaciones sociales positivas con sus comunidades así como la diversidad cultural, lo cual fomenta los sentimientos de integración, inclusión y respeto mutuo"

De esta manera, en el PNIS se procura que –enmarcado en el ámbito cultural y de la integración social- los integrantes puedan participar en cada una de las actividades planificadas para hacer del tiempo de ocio un valor agregado a su educación, a su vida social y a su particular escogencia de desarrollo profesional. Al tiempo, es posible identificar al Programa NIS como un medio para construir identidades desde los primeros años de vida, la relación con otros niños, otras familias y la música.

Como se expresa Tunstall (2012) en su libro “Cambiando Vidas”: El Sistema en acción”: se adapta a los grupos, a las necesidades de los centros de formación, a los profesores y a las características específicas de cada niño.

Así, se pueden aprender de técnicas del canto: cantando; aprender a tocar: tocando; a enseñar: enseñando; a dirigir agrupaciones: dirigiendo. Esta es la premisa esencial del método de “El Sistema”, quien sabe dos notas le enseña a quien sabe una y este a quien no conoce ninguna, formando de esta manera, una familia musical con valores como la disciplina, la solidaridad, el liderazgo, la inclusión y la perseverancia

Por otro lado, los músicos en formación generan vínculo del movimiento orquestal y coral con las familias, las comunidades, produciendo cambios en el entorno a través de una filosofía de siete premisas, entre las cuales podemos referir:

“Disfrute y aprendizaje como derecho social; Capacitación, rehabilitación e inserción social; Integración y atención al individuo, familia y comunidad; Pobreza material vencida por la riqueza espiritual; La música insertada en la vida cotidiana de los pueblos”. Borzacchini (2010: p. 91)

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela⁵, cuyo órgano rector es la Fundación Musical Simón

Bolívar es una obra del Estado venezolano que ha trascendido en el tiempo durante cuatro décadas y que continúa incrementando su campo de acción, beneficiarios y espacios del territorio nacional atendidos.

Se enmarca, culturalmente, en “la instrucción y la práctica colectiva de la música” que se “vincula con la comunidad a través del intercambio, la cooperación y el cultivo de valores trascendentales que inciden en la transformación del niño, el joven y el entorno familiar” con lo cual, interesa destacar que la esencia de este movimiento musicales fundamentalmente cultural, desde la noción de cultura de Néstor García Canclini, utilizada en la presente investigación.

Los Participantes del Programa Nuevos Integrantes y el Proceso de Integración Social

Es importante destacar que el Programa NIS se distingue de otros programas principalmente por la comunidad beneficiada: embarazadas, bebés y niños antes de cumplir cuatro años de edad, quienes interactúan a través de la música, con su familia y demás integrantes de la comunidad.

La atención pedagógica está basada en las didácticas de la educación musical especiales para la temprana edad acorde a las características de los participantes, pero siempre bajo la premisa del aprender haciendo y de la práctica colectiva de la música, por lo cual no se trata

⁵ Misión y Visión de El Sistema publicado el día 13/08/2013 por Prensa Fundamusal Bolívar en la Página Web. Disponible en: <http://fundamusal.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/>

de un docente quien enseña sino de una comunidad (padres, niños, facilitadores) que, integrada en los valores del aprendizaje musical y de El Sistema, se convierten en actores activos en las actividades musicales.

Es por ello que los roles desempeñados por cada uno de los integrantes del PNI generan una responsabilidad compartida al logro de los objetivos educativos planteados, por lo cual, el trabajo en grupos impulsa en la organización procesos de cambio, la evaluación de iniciativas y estimula la motivación y el conocimiento.

Por otra parte, el rol del docente es expresión del cambio de perspectiva del ejercicio docente trasladando su quehacer de la educación tradicional a la *animación sociocultural* dinamizando los procesos de participación de todos los actores, cambios actitudinales y hábitos, fomentando el desarrollo de capacidades, habilidades y destrezas individuales como colectivas, y promoviendo contantemente los valores de solidaridad, respeto, convivencia y paz, por lo cual se trata de un nuevo enfoque del quehacer docente.



De esta manera, es posible atribuir a quienes laboran en el Programa Nuevos Integrantes del Sistema como *animadores socioculturales*, esto es: estimula y reanima a los integrantes, facilita los procesos, busca soluciones ante los inconvenientes, promueve el aprendizaje significativo de los contenidos musicales a través del juego y los valores, se convierte en mediador entre otros programas de “El Sistema”, el entorno y los integrantes, asume las responsabilidades, interactúa con su grupo de trabajo, estableciendo relaciones entre los involucrados, otro de los aspectos característicos del PNI.

Todo ello confluye con los objetivos del NIS entre ellos: (a) Propiciar espacios de calidad para mejorar el vínculo de familia – bebé; (b) Desarrollar actividades de iniciación y estimulación musical; (c) Facilitar herramientas integrales a los padres para manejar las primeras etapas del desarrollo; (d) Promover los contenidos musicales en las primeras etapas del desarrollo; (e) Iniciar a los padres en la ejecución instrumental.

Para cumplir con estos objetivos, el Programa se estructura en fases consecutivas de atención: Fase I: Dirigida a la mamá embarazada con un programa de gimnasia musical, canto prenatal, cuatro y guitarra; Fase II dirigido a los bebés de 0 a 6 meses-padres: gimnasia musical, Fase III orientado a bebés de 7 meses a un año-padres: gimnasia musical; niños de 1 a 2 años: gimnasia musical, iniciación al canto, desarrollo preinfantil temprano con la música; Fase IV dirigido niños de 2 a 3 años-padres gimnasia musical, iniciación al canto, desarrollo preinfantil temprano con la música.



Las actividades del PNI se desarrollan a partir de encuentros mensuales en los núcleos que están articulados con el Programa, la asistencia no tiene carácter de obligatoriedad, la vinculación con el PNI depende del sentido de pertenencia, la motivación y la sensibilidad de quienes hacen vida en cada centro. Las actividades se desarrollan mes a mes mediante clases de iniciación musical y conciertos didácticos.

Las invitaciones se realizan en centros maternos y hospitales con maternidad o servicios de obstetricia; en los cuales se recorren brindando conciertos de estimulación musical, hablando sobre las características del Programa Nuevos Integrantes y formalizando inscripción de las familias interesadas. Por otro lado, se crearon talleres de formación musical para los padres de los bebés en los que se ofrecieron las cátedras de guitarra, cuatro y percusión infantil.

Por otro lado, se realizan jornadas de capacitación docente para el Programa en los cuales los núcleos podían postular a los profesores interesados en participar. En dichas jornadas, se les ofrece a los estudiantes conocimientos sobre herramientas pedagógicas y procesos de enseñanza – aprendizaje a través de la música.

⁶ Los pilares son: economía, equidad social, ambiente y cultura

De acuerdo con Sánchez (2007) “El Sistema” es un proyecto educacional endógeno fundamentado en el aprovechamiento de una potencialidad intelectual reconocida entre los venezolanos: el talento musical” (p. 65).

A la luz de las descripciones anteriores se evidencia los mecanismos identitarios que se promueven y su relación con el cuarto pilar del desarrollo sostenible⁶ que se basa en la integración social, el fomento de valores, aprovechamiento del tiempo libre y la educación del lenguaje universal: la música.

De esta manera, se puede considerar que los valores promovidos en El Sistema a través del NIS constituyen su mayor *bien cultural*, entre tanto, los procesos identitarios que se construyen y consolidan en la dinámica familiar, musical y formativa son expresiones vivas heredadas de las cuatro décadas de existencia de “El Sistema”, asumidas en el Programa NIS como *sentido de pertenencia*.

Resultados

integración social coincidiendo con Lozares (2011) “supone la existencia de roles, atributos, clases, posiciones, grupos, colectivos, asociaciones, familias, instituciones y diferentes organizaciones en la sociedad”, y este tipo de programas con énfasis en la familia y la comunidad promueven la integración de todos los involucrados.

Para los entrevistados “El Sistema” representa a Venezuela, identificando la loable labor de su fundador José Antonio Abreu “El Maestro” y sus valores musicales como proyecto de país posible.

Las dinámicas planificadas por el PNI se cumplen con disciplina y compromiso, debido al arraigo y sentido de pertenencia con El Sistema, relacionándose con la visión de Guédez (2001) al considerar que la cultura “nace en la sociedad, se administra mediante los recursos que la sociedad le proporciona y es un activo factor que fomenta el desenvolvimiento de la sociedad.



Dentro de otro orden de ideas, la gestión cultural propia de “El Sistema” para los entrevistados se vincula con resultados tangibles, con el espacio en los cuales se encuentran las agrupaciones a nivel nacional y su proyección internacional.

Es importante destacar que El PNI significa para sus integrantes la base fundamental del inicio musical del niño, dirigido al núcleo familiar, que atiende a una población diferente, que antes no se había vinculado con el resto de los programas, y que su fin último no se basa en lo netamente académico ni de mejor ejecución instrumental o coral sino de estimulación musical temprana, como disfrute del núcleo familiar.

Así, el PNI basa sus mecanismos de integración social mediante otras estructuras académicas musicales, como por ejemplo: la orquesta-familia cuya finalidad es acercar a los bebés a la música sinfónica. Además, en el propósito de desarrollar el talento musical desde el período prenatal hasta los 3 años de edad, el PNI brinda la oportunidad de ingresar a un Núcleo para continuar con su formación artística coincidiendo además con lo expresado por sus integrantes sobre los beneficios a la población.

Es por ello que las familias pertenecientes al PNI expresan en cada dinámica presencial y virtual la relevancia que tiene cada experiencia compartida para sus hogares, para el proceso de aprendizaje y desarrollo integral de sus hijos, y su entorno, las bondades sobre la socialización, *primera experiencia de escolarización*.

Son los representantes, además quienes funcionan como monitores⁷ de El Sistema en casa, porque adquieren y practican los valores de su esencia y los transmiten a los más pequeños, se forma una familia, una tribu, llena de valores tales como el compañerismo, el respeto, la disciplina, la respon-

sabilidad, más allá de las horas de clases presenciales; se evidencia este rol también, en la interacción constante de forma virtual y el amor con el cual realizan los instrumentos con material de provecho, generan sentido de pertenencia, procuran cuidar los espacios y brindan oportunidades a sus conocidos para que vivan también, la estimulación musical temprana que brinda el PNI.

Finalmente, y luego de un proceso constante de clases a través de las pantallas desde el año 2020, al regresar a la presencialidad, las dinámicas virtuales continúan realizándose para llegar a más lugares del país, a familias que no pueden asistir a los encuentros, talleres y sesiones de clases; logrando así que la población oscila las 1000 familias.

A modo de conclusión

El Programa Nuevos Integrantes basa su política cultural en la misión y visión de la Fundación Musical “Simón Bolívar” a través del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. En consecuencia, el desarrollo simbólico y la satisfacción de necesidades de las familias pertenecientes al programa, se construye en la búsqueda del fortalecimiento de los valores, desarrollo psicológico, social, educativo y cultural de los bebés, niños, niñas y padres en pro de los núcleos familiares.

También, sus integrantes lo perciben como una forma de disfrutar en compañía del núcleo familiar que, además, permite que se fomenten valores como la disciplina y el compromiso; cada integrante siente al Programa como suyo, estimulando a las familias y el personal que labora a tener sentido de pertenencia y arraigo; aspecto interesante para la concepción de cultura que se tiene.

⁷ Se trata de un integrante del grupo generalmente estudiante avanzado, quien hace las funciones de un preparador académico, es decir, tallerista, apoyo al formador o al director musical. En términos educativos se asocia a un asistente al profesor.

Para los padres, la experiencia musical (estimulación musical) con sus bebés y niños genera confianza en un proyecto de país en el cual la educación de calidad implica el acceso de estos programas a todos los estratos y localidades venezolanas.

Dentro de otro marco de ideas, resulta importante continuar realizando investigaciones con base en la articulación que existe entre las instituciones educativas y el fortalecimiento de los valores, la cohesión cultural y el entramado de significados de los actores, que va más allá de lo que puede estar escrito en los documentos sino que se involucra a quienes hacen vida en las instituciones y los beneficiarios, para optar por resultados eficientes en la búsqueda del bien y la prosperidad común e incluye la importancia de la labor docente en este programa, porque no todos los docentes tienen experiencia pedagógica en etapa maternal en compañía de sus familiares, o a madres embarazadas; la esencia del profesor del NIS es distinta, debe gustarle lo que hace, sentir amor por cada actividad, porque los niños perciben sus emociones y es eso, justamente, lo que le hace ser un programa que vincula múltiples aristas de la cotidianidad; como los valores, el lenguaje, el desarrollo psico-motor, entre otros.

Finalmente, se considera que estos docentes son animadores socioculturales (desde la visión de Ezequiel Ander-Egg, (2005), porque su vestimenta usual es jeans, zapatos deportivos y camisa blanca, generan actividades en las cuales deben recortar, pintar, dibujar, pegar; se vuelven partícipes del crecimiento de los bebés y terminan generando un vínculo afectivo digno de multiplicar: familia – bebé – docente.



Fuentes

- Ander-Egg, E. (2005). *Perfil del animador socio-cultural*. Buenos Aires: Lumen-Hvmanitas.
- Borzacchini, Ch. (2010). *Venezuela en el cielo de los escenarios*. Caracas: Fundación Bancaribe.
- Castells, M. (1999). *El poder de la identidad, en La era de la información*. Vol. II. México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (Comp.) (1997). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Fundamusical Simón Bolívar (2013). *Proyecto del Programa Nuevos Integrantes del Sistema*. Caracas: Coordinación Nacional de Integración Social.
- García Canclini, N. (ed.) y otros (1989). *Políticas culturales en América Latina*. México: Cultura y sociedad.
- Guédez, V. (2001). *Gerencia, cultura y educación*. Venezuela: Fondo Editorial Tropykos.
- Hernández, G. (2012). *Cómo hacer un proyecto de investigación en comunicación*. Caracas: Ediciones UCAB.
- Hopenhayn, M. (2011). *Juventud y cohesión social: una ecuación que no cuadra*. En: Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas: América Latina en una perspectiva global. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Quilarque, X. (2018) De la integración social al bien cultural: Evaluación del significado del Programa Nuevos Integrantes del Sistema Nacional de Orquestas y Coros de Venezuela (NIS) para sus integrantes. Trabajo de Grado Maestría. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Lozares, C. y otros (2011). *Cohesión, vinculación e integración sociales en el marco del capital social*. REDES – Revista para el análisis de las redes sociales.
- Martínez, M. (2009). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México, D.F.: Editorial Trillas.
- Oropeza, A. (2005). *Política pública y demanda cultural en Venezuela*. Caracas: CENDES-UCV.
- Sánchez, F. (2007). *El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles. La nueva educación musical de Venezuela*. Porto Alegre: Revista da ABEM, V. 18.
- Tunstall, T. (2012). *Cambiando Vidas: Gustavo Dudamel, El Sistema y el poder transformador de la música*. Caracas: Editorial Alfa.
- UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. México: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Disponible en Línea] [Consulta: 2017, noviembre 19].
- UNESCO (2009) Participación Social para la Cultura para el Desarrollo (IUCD). Marco de Estadísticas Culturales (MEC) de la UNESCO (2009)

Proyecto social de música colectiva y conducta prosocial en músicos¹

Laura Navarro y Karla Parra
Universidad Rafael Urdaneta. Maracaibo, Venezuela.
laurainavarroc@gmail.com; karlaparram31@gmail.com

RESUMEN

El objetivo de esta investigación fue determinar la influencia de un proyecto social y práctica colectiva de la música sobre el nivel de conducta prosocial de músicos, basado en la filosofía de gestión de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela y los planteamientos de Eisenberg y Fabes (1990) sobre la conducta prosocial. Se trató de un estudio de nivel explicativo y modelo de campo, con un diseño ex post facto prospectivo. La muestra estuvo conformada por 303 sujetos, seleccionados de manera intencional por apareamiento. Se utilizó la Escala de Conducta Prosocial (ECP) de Auné, Abal y Attorresi (2016), la cual presenta alta consistencia interna y buena validez de contenido. El nivel de conducta prosocial fue mayor en los músicos ajenos a El Sistema en comparación con los músicos de El Sistema y no músicos, por lo cual los resultados obtenidos no comprueban la hipótesis propuesta.

Palabras Clave: *Conducta Prosocial, Músicos, Proyecto Social, Música Colectiva.*

¹ Artículo de investigación derivado del Trabajo Especial de Grado, titulado: Proyecto social de música colectiva y conducta prosocial en músicos, presentado en la Universidad Rafael Urdaneta, Maracaibo, Venezuela.

Collective music social project and prosocial behavior in musicians ¹

Laura Navarro y Karla Parra
Universidad Rafael Urdaneta. Maracaibo, Venezuela.
laurainavarroc@gmail.com; karlaparram31@gmail.com

ABSTRACT

The objective of this research was to determine the influence of a social project that uses music's collective practice over the musician's prosocial behavior levels, based on the philosophy of "El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela" and Eisenberg & Fabes (1990) approach on prosocial behavior. The study had an explanatory level and a field model, with a prospective ex post facto design. The sample was made of 303 subjects, intentionally selected by pairing. It was used the Prosocial Behavior Scale (ECP) by Auné, Abal y Attorresi (2016), which presents a high inner consistency and a good content validity. The prosocial behavior level was higher on the musicians outside "El Sistema" in relation to the non-musicians and the ones from "El Sistema", therefore the results found do not prove the suggested hypothesis.

Key Words: Prosocial Behavior, Musicians, Social Project, Collective Music.

¹ Researching article derived from the entitled special degree work: Collective music social project and pro-social behavior in musicians, presented in the Rafael Urdaneta University, in Maracaibo, Venezuela.

Introducción

Desde hace varios años, la sociedad ha premiado fuertemente el desarrollo individual, el emprendimiento personal y demás iniciativas que incluyen al individuo como centro de las mismas; cada vez más enfocados en el desenvolvimiento personal y dejando un poco de lado al otro; sin embargo, la naturaleza gregaria del ser humano no deja de estar presente, los valores de cooperación, y solidaridad, al igual que la empatía se conservan como pilares en algunas culturas y se hace énfasis en ellos en algunos proyectos con fines sociales; estos valores se manifiestan visiblemente a través del accionar diario de las personas y el ejercicio de conductas como las llamadas conductas prosociales.

Para Eisenberg y Fabes (1990) las conductas prosociales son aquellas conductas voluntarias destinadas a beneficiar a otros, del mismo modo Balabanian et al (2015) haciendo referencia a Myers (2005), indica que se trataría de una conducta positiva, constructiva y provechosa, contraria al comportamiento antisocial; sin embargo, Lay y Hoppmann (2015) señalan que algunas teorías de la psicología social, distinguen entre las motivaciones altruistas y egoístas para la conducta prosocial, siendo la conducta altruista aquella típicamente pensada como el tipo de conducta prosocial que está motivada por un deseo genuino de beneficiar a la otra persona, sin expectativas de ningún beneficio personal.

Por otra parte, Martorell et al (2011) hace referencia a los planteamientos de Garaigordobil (2000) quien indica que se adquiere a lo largo de diferentes etapas, relacionándose con el desarrollo emocional y cognitivo de la persona, concordando así con lo señalado por Sánchez-Queija et al (2006) que afirman “según la teoría de Kohlberg los niveles de prosocialidad aumentan durante la adolescencia al hacerse más complejos los razonamientos morales y, al mismo tiempo, aumentar la necesidad de coherencia entre pensamiento y comportamiento” (p.261) , lo cual se explica, de acuerdo a la perspectiva del desarrollo cognitivo, en la cual se plantea que cuando los niños maduran desarrollan una mayor capacidad para el pensamiento abstracto y la toma de roles, siendo estos avances en las capacidades cognitivas, lo que se cree resulta en cambios cualitativos en el razonamiento de los niños acerca de asuntos morales (Eisenberg et al, 1983).

De este modo, la conducta prosocial forma parte de la personalidad, de acuerdo a Fehr y Fischbacher (2003; citados por Martorell et al, 2011) comprende acciones de ayuda, cooperación e intercambio y altruismo en las relaciones afectivas; en este mismo sentido, se encuentran los planteamientos de Hilbig et al (2014) quienes refieren que características personales de amabilidad, como ser paciente, tolerante o indulgente, suelen ser predictoras de la conducta prosocial, así como la franqueza y modestia, no obstante, las conductas prosociales pueden tener motivaciones no altruistas, estando motivadas por el interés y beneficio personal, asociándose a características como la pretensión, esto incluye el deseo de sentirse bien acerca de uno mismo, mejorar su posición social o evitar sentimientos incómodos de tristeza, ansiedad o culpa, como afirman Feigin et al (2014) y Penner et al (2005), ambos citados por Lay y Hoppmann (2015).

Por otra parte, estas conductas de ayuda tan importantes para la sociedad, han de ser promovidas a través de la educación, por lo que es pertinente buscar los medios más eficientes para ello; en este sentido Betés de Toro (2000; citado por Botella y Montesino, 2016), expone que la música ejerce su efecto en la dimensión social del ser humano, ya que favorece la integración social, contribuye a las relaciones sociales, facilita la cohesión grupal, invita al diálogo y comunicación con los miembros del grupo, al igual que los efectos que señalan

Oriola y Gustems (2015) como la capacidad para mantener buenas relaciones interpersonales, lo cual implica mostrar respeto y asertividad; señalando que la educación musical es una herramienta muy potente para desarrollar y mejorar las competencias emocionales.

Por tales motivos, surge el interés de investigar si estas conductas pueden verse incrementadas por lo que durante los últimos 45 años ha sido calificado a nivel internacional como 'El milagro musical venezolano', haciendo referencia a El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, el cual "es una obra social y cultural del Estado venezolano... para sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico." (Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. 2018, párr. 1.).

Del mismo modo, Verhagen et al (2016) comenta la sentencia del Maestro José Antonio Abreu acerca de que la premisa de El Sistema es la del reconocimiento permanente de que una orquesta o coro es primeramente y por encima de todo un proyecto de acción social; señalando que el lema que este planteo para el proyecto y evolucionó a «Tocar, cantar y luchar», simboliza dos áreas que desde el principio han sido esenciales e inseparables en su desarrollo: la musical y la social.

Igualmente, El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. (2018) menciona que esta experiencia venezolana ha causado un gran impacto cultural y social, especialmente en países que buscan disminuir sus niveles de pobreza, analfabetismo, marginalidad y exclusión en su población infantil y juvenil, así como en aquellas naciones que históricamente han cultivado las artes musicales; reafirmando así su misión de ser:

...una obra social... consagrada al rescate pedagógico, ocupacional y ético de la infancia y la juventud, mediante la

instrucción y la práctica colectiva de la música, dedicada a la capacitación, prevención y recuperación de los grupos más vulnerables del país, tanto por sus características etarias como por su situación socioeconómica (El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, 2018, párr. 2.)

En el mismo sentido, se plantea dentro de su visión, que el programa establece los vínculos con la comunidad por medio de cooperación, intercambio y fomento de valores fundamentales que interaccionan con la transformación del niño y el joven, además del ambiente familiar. Asimismo, posiciona al programa orquestal y el programa coral como una oportunidad que ayuda y mejora el desarrollo personal desde una dimensión intelectual, espiritual, social y profesional, brindando una alternativa diferente al niño y al joven, que se inclina hacia una juventud orientada, preparada y expectante hacia el éxito.

Asimismo, al realizar un diagnóstico de las características de los beneficiarios de El Sistema, y el impacto de este, Verhagen et al. (2016) comenta que los procesos de formación musical del proyecto generan en sus beneficiarios un desarrollo del sentido colectivo, específicamente del trabajo colectivo a través de la música; así como un fortalecimiento en el desarrollo personal de los niños y jóvenes a través de su participación en la orquesta o agrupación musical.

Por ende, al ser un proyecto social que busca la promoción de valores en los jóvenes, se espera de ellos que cumplan con ciertas características como lo son las conductas de cooperación y ciudadanía, utilizando la práctica colectiva de la música como canal para lograrlo; por este motivo el estudio de la conducta prosocial en estos jóvenes cobra mayor relevancia, pues este programa se ha estado implementando en el país por 45 años, donde se ha conseguido reconocimiento internacional por la ejecución musical, no obstante, en sus aulas no se abandona la mirada inicial cuyo propósito era formar mejores ciudadanos y dotar de oportu-

tunidades a los jóvenes.

Por otra parte, debido a que esta variable no ha sido muy estudiada en poblaciones como los músicos de El sistema, se tomaron en consideración estudios que manejan esta variable en una población juvenil, que se asemeja a los grupos etarios que hacen vida en El Sistema, como lo es la presentada por Tur-Porcar et al (2016) en la cual se concluye que los chicos adolescentes, al compararlos con las chicas, muestran mayor tendencia a la agresividad y a mantener un razonamiento moral hedonista y orientado hacia la aprobación, mientras que las chicas adolescentes muestran niveles más altos en prosocialidad y empatía, además de un razonamiento moral orientado hacia la necesidad, interiorizado y estereotipado; relacionando positivamente la empatía con la conducta prosocial y negativamente con hedonismo en chicos y chicas.

En el mismo sentido, tomando en cuenta lo planteado anteriormente sobre la vulnerabilidad de estos grupos, se considera la investigación de Hernández-Serrano et al (2016) donde se obtuvo que la prevalencia de chicas en consumo de alcohol fue sustancialmente superior a la de chicos, mientras la proporción de consumidores de cannabis no varió significativamente entre chicos y chicas, pero sí en todas las edades, asimismo, observó diferencias de sexo sobre la conducta prosocial que coinciden con los resultados de la investigación de Redondo-Pacheco y Guevara-Melo (2012) donde las chicas presentan niveles más altos de conducta prosocial que los chicos.

proporción de consumidores de cannabis no varió significativamente entre chicos y chicas, pero sí en todas las edades, asimismo, observó diferencias de sexo sobre la conducta prosocial que coinciden con los resultados de la investigación de Redondo-Pacheco y Guevara-Melo (2012) donde las chicas presentan niveles más altos de conducta prosocial que los chicos.

Por lo anteriormente planteado, se espera que un proyecto con fines sociales que ha sido aplicado por más de 40 años, como lo es El Sistema, el cual se propone la misión de rescatar a los grupos vulnerables, y fomentar el desarrollo humanístico a través de la práctica colectiva de la música, muestre en sus beneficiarios un alto nivel de conducta prosocial como resultado de su intervención, puesto que en el transcurso de formar mejores ciudadanos las conductas de cooperación y ayuda al otro, como lo son las conductas prosociales, se vuelven indispensables.

En este sentido, de comprobarse la hipótesis que plantea que si se aplica un programa social que utilice la práctica colectiva de la música, entonces aumenta la conducta prosocial, se establecería un antecedente para otras investigaciones en el área y sus resultados servirían como aporte para realizar posibles ajustes o mejorar estos programas, promover la creación de programas similares y así aumentar estas conductas en la población general, llegando cada vez a más personas iniciativas de este tipo.

Del mismo modo, los hallazgos de esta investigación alimentarían la información en cuanto a los beneficios que puede tener la práctica colectiva de la música a nivel social e individual, pues estas conductas prosociales que se han de investigar, son fundamentales para una sociedad funcional, donde sus miembros se ayuden entre sí para la mejoría de la misma; siendo estas características vitales en la formación ciudadana y mejoría de la sociedad.

Debido a que existen pocos estudios de esta variable en músicos y con iniciativas sociales que ahora son de carácter internacional como El Sistema Nacional de Orquestas y Coros, que utilizan la práctica colectiva de la música con la finalidad de formar mejores ciudadanos y ofrecer otras oportunidades de futuro para los jóvenes del país, cobra importancia el evaluar la conducta prosocial en estos músicos y así alcanzar conocimientos suficientes que permitan evidenciar si estos proyectos efectivamente cambian y benefician a sus integrantes en este sentido.

De lo anteriormente expuesto se deriva la pregunta de investigación: ¿Cómo influye la participación en un proyecto social que utiliza la práctica colectiva de la música sobre el nivel de conducta prosocial de los músicos? En este sentido, se planteó el objetivo principal de determinar la influencia de la participación en un proyecto social que usa la práctica colectiva de la música (El Sistema) sobre el nivel de conducta prosocial de los músicos, describiendo en primer lugar la manera como se presenta la conducta prosocial en músicos que han participado en este proyecto y de aquellos que no han participado, así como personas ajenas a la música; para finalmente, comparar la conducta prosocial entre músicos que han participado en El Sistema, con aquellos que no lo han hecho y personas que no han tenido contacto con la ejecución musical; asimismo, establecer diferencias del nivel de conducta prosocial entre músicos coreutas y músicos instrumentistas pertenecientes al Sistema, así como también identificar diferencias en el nivel de conducta prosocial de los músicos pertenecientes al Sistema en función del tiempo en el cual han pertenecido al proyecto.

Materiales y métodos

La presente investigación utilizó el método cuantitativo, que se basa en recoger y analizar datos sobre una o más variables; asimismo fue de tipo ex post facto, ya que el tratamiento no pudo ser manipulado debido a que el grupo de estudio estuvo expuesto al proyecto; en el mismo sentido, tuvo un nivel de investigación explicativo, ya que se buscó comprobar el efecto que tiene un proyecto social de música colectiva sobre el nivel de conducta prosocial de sus involucrados; se aplicó un modelo de estudio de campo, puesto que se realizó en el espacio natural de los participantes, tomando la medida de la conducta prosocial en tres grupos, dos de estos conformados por músicos, siendo un grupo de estudio, cuyos participantes pertenecen al proyecto social de El Sistema, y un grupo de comparación, cuyos integrantes no han participado en dicho proyecto, y por último, un tercer grupo control integrado por personas que no han tenido contacto con la ejecución musical.

Se utilizó un diseño ex post facto prospectivo, el cual consiste en estudiar el efecto de un tratamiento cuando ya ha sido aplicado, por lo cual no se puede modificar ni manipular; en este caso el tratamiento fue el proyecto social de música colectiva basado en la filosofía de gestión de El Sistema

en este caso el tratamiento fue el proyecto social de música colectiva basado en la filosofía de gestión de El Sistema. Se midió la variable dependiente, conducta prosocial, en los tres grupos, los músicos que pertenecen al proyecto de El Sistema, aquellos que no y las personas ajenas al ámbito musical.

La población a estudiar en la presente investigación, se centró en los músicos que han formado parte e integran el proyecto social de El Sistema. Para la selección de la muestra, se utilizó un muestreo no probabilístico de tipo intencional, conformando la muestra de sujetos mayores de 18 años que hayan formado parte de El Sistema por 5 años o más, en el programa coral u orquestal, del mismo modo, para el grupo de comparación, se hizo una selección de pares en relación a los sujetos del grupo experimental, siendo estos músicos mayores de 18 años que no hayan formado parte de El Sistema. Igualmente, para el grupo control de no músicos, se realizó el mismo proceso de apareamiento en base a edad y género. Finalmente, la muestra quedó constituida por 101 sujetos, asumiendo un error muestral del 10% y un nivel de confianza de 95,5%, al realizar el proceso de apareamiento, se trabajó con 303 sujetos, 101 sujetos para cada grupo considerado.

Se utilizó un instrumento de tipo autoreporte, denominado Escala de Conducta Prosocial (ECP) de Auné, Abal y Attorresi (2016), el cual fue aplicado a los sujetos de estudio mediante un formulario digital. Se encuentra conformada por 15 ítems de escala tipo Likert, divididos en dos subescalas: de ayuda con 8 ítems (reactivos 1, 2, 6, 7, 8, 9, 11 y 12) y confortar con 7 ítems (reactivos 3, 4, 5, 10, 13, 14 y 15). Cada alternativa de respuesta se puntúa de 1 a 6: nunca (1), casi nunca (2), a veces (3), con frecuencia (4), casi siempre (5) y siempre (6).

El instrumento se responde aproximadamente en 10 minutos, se puede aplicar de forma individual o grupal; para su corrección se deben sumar los puntajes de cada ítem perteneciente a la subescala correspondiente, para así obtener dos puntajes, los cuales se interpretan, según el baremo de corrección expresado en el Cuadro 1, según el percentil que se corresponda. No se considera un puntaje global de conducta prosocial.

Cuadro 1
Baremo de corrección de Conducta Prosocial

Percentiles	Ayuda		Confortar	
	1	10	17	
	10	15	23	
	20	17	26	
	30	19	28	
	40	21	30	
	50	23	32	
	60	25	33	
	70	27	35	
	80	29	37	
	90	34	39	
	99	42	42	

Nota: Auné, Abal y Attorresi. (2016)

Luego de haber sumado los puntajes y ubicarlos en sus respectivos percentiles, se debe establecer un lugar en el siguiente baremo, para ofrecer una interpretación del nivel en el que se encuentra cada una de las dimensiones de conducta prosocial (Ver Cuadro 2).

Cuadro 2
Baremo de interpretación de Conducta Prosocial

Percentil	Nivel
0 - 25	Bajo
26 - 50	Medio / Bajo
51 - 75	Medio / Alto
76 - 99	Alto

Nota: Auné, Abal y Attorresi. (2016)

En cuanto a la validez de este instrumento, sus autores realizaron una validación por 4 jueces expertos, donde se llevó a cabo una depuración primaria, luego se aplicó una prueba piloto con los reactivos elegidos por los jueces, en 32 personas, con el fin de modificar el instrumento para aumentar la validez del instrumento. Esto informa sobre la elevada validez de contenido del mismo. Luego de realizar las modificaciones, se administró nuevamente el protocolo a 24 grupos con máximo de 35 personas por grupo, y por último se homogeneizó el sentido de los ítems. Para obtener la confiabilidad en un primer análisis con 62 ítems y 5 subescalas se aplicó un coeficiente alfa de Cronbach, donde se obtuvo un puntaje de 0.85 interpretado como nivel alto. Luego en un segundo análisis se evaluó la dimensionalidad del test y se obtuvo a través de un modelo bifactorial de 15 ítems donde el primer factor compuesto por 7 ítems, obtuvo un coeficiente alfa de Cronbach de 0.77, mientras que el segundo factor fue conformado por 8 ítems con un coeficiente alfa de Cronbach de 0.85 por lo cual asegura una alta confiabilidad de la escala.

Resultados y Discusión

Luego de haber aplicado la escala de Conducta Prosocial (ECP) de Auné, Abal y Attorresi (2016) mediante un formulario digital a los sujetos de investigación, los cuales fueron divididos y apareados en tres grupos: músicos de El Sistema, músicos ajenos a El Sistema y No Músicos, donde cada grupo estuvo conformado por 101 sujetos, los resultados obtenidos fueron los siguientes:

Tabla 1
Conducta Prosocial por grupo de estudio

Dimensiones	Grupo	N	F	Sig.
Ayudar	Músicos de El Sistema	101 27,9901	3,141	0,045*
	Músicos Ajenos a El Sistema	101 29,4356		
	No Músicos	101 26,9901		
Confortar	Músicos de El Sistema	101 30,9802	3,261	0,040*
	Músicos Ajenos a El Sistema	101 32,0198		
	No Músicos	101 30,1782		

Nota: Auné, Abal y Attorresi. (2016)

En la tabla 1 se puede observar puntuaciones medias de la escala de conducta prosocial en cada grupo y a su vez separadas por las dimensiones que mide la escala: *ayudar* y *confortar*. Se obtuvo que tanto los no músicos como los músicos que pertenecen a El Sistema obtuvieron puntuaciones similares, que los ubican en un nivel medio alto en la dimensión de ayudar y medio bajo en la dimensión de confortar; por otro lado, se encontraron diferencias significativas en relación al grupo de músicos ajenos a El Sistema, ubicándose según sus puntuaciones en un nivel alto en la dimensión de ayudar y medio alto en la de confortar. Esto indica que se rechaza la hipótesis planteada, en la cual se infería que si se aplica un programa social que utilice la práctica colectiva de la música, entonces aumenta la conducta prosocial, dando paso a la interrogante de por qué los músicos ajenos a El Sistema presentan un mayor nivel de conducta prosocial, respecto a aquellos que pertenecen a El Sistema.

Analizando el grupo de músicos ajenos a El Sistema, en la tabla 2 se puede observar que no hay diferencias significativas dentro de este, en relación a la pertenencia o no a algún otro proyecto social, pudiendo indicar que el factor que incrementa su conducta prosocial es precisamente la música, lo cual converge con lo planteado por Botella y Montesino (2016) acerca de que la música es un buen medio para el fomento de la conducta prosocial a través de su enseñanza, ya que como indican Oriola y Gustems (2015) el comportamiento prosocial y la cooperación son fundamentales para alcanzar el éxito colectivo que se presenta en todas las actividades musicales, siendo este el caso, en que la música efectivamente incrementa estas conductas más allá de pertenecer a un programa social, la pregunta es ¿qué pasa con los músicos de El Sistema en la región Zulia, que sus niveles de prosocialidad no parecen haber sido incrementados por el efecto del programa, ni de la música?

Tabla 2
Conducta Prosocial según pertenencia a un proyecto social

Grupo	Dimensión	Pertenencia	N	F	Sig.
Músicos Ajenos a El Sistema	Ayudar	Si	30 29,3333	-0,092	0,927
		No	71 29,4789		
	Confortar	Si	30 32,5000	0,605	0,546
		No	71 31,8169		

Ante esta interrogante se podría inferir que algún factor en la implementación del programa puede estar inhibiendo el efecto ascendente que de por sí tiene la música, la intensidad del trabajo musical podría estar incidiendo, ya que como plantean Verhagen et al (2016):

Para desarrollar los diversos programas musicales de El Sistema ha sido necesario un trabajo cualitativo y cuantitativo intenso. Cuantitativo respecto a las exigencias del repertorio que demanda a niños y jóvenes invertir una cantidad de tiempo en desarrollar y dominar las competencias necesarias que requiere cada programa de trabajo, de manera individual y colectiva. Cualitativo porque, a pesar de que no todos los niños y jóvenes están llamados a ser profesionales de la música, el trabajo musical apunta a la excelencia en todos sus niveles de ejecución (p. 42).

Infiriendo que, en esta búsqueda de la excelencia, estos músicos se hayan visto tan inmersos en su desarrollo artístico personal, que hayan dejado de lado la parte social de ayudar a otros. Con el pasar del tiempo las agrupaciones aumentan de nivel, su propio logro eleva la barra de exigencia y lo que era al inicio una actividad donde se compartía con otros jóvenes y se hacía música, se vuelve una agrupación de alto funcionamiento musical, donde el objetivo tácitamente cambia de formar ciudadanos a hacer música del más alto nivel; pudiendo incluso desarrollar rivalidades entre los músicos que ahora buscan destacar entre la masa, en vez de compartir con otros a través de la música.

En este sentido, en la tabla 3 se muestra que en ambos grupos de músicos, en la dimensión de ayudar, los coreutas puntúan ligeramente más alto que los instrumentistas, y estos a su vez puntúan por encima en la dimensión de confortar; pudiendo atribuirle este hecho a la naturaleza de ambas prácticas, donde los instrumentistas lidian con una posición jerárquica más marcada en la orquesta, generando la necesidad de enfocarse más en el desarrollo individual que en el colectivo, para poder figurar como instrumentista.

Tabla 3
Conducta Prosocial por grupo de estudio según tipo de músico

Dimensión	Grupos	Tipo de Músico	N	T	Sig
Ayudar	Músicos de El Sistema	Instrumentista	63 27,5246	-0,381	0,880
		Coreuta	38 28,7000		
	Músicos ajenos a El Sistema	Instrumentista	63 30,7377	,141	0,888
		Coreuta	38 31,3500		
Confortar	Músicos de El Sistema	Instrumentista	63 29,5161	-,628	0,532
		Coreuta	38 29,3077		
	Músicos ajenos a El Sistema	Instrumentista	63 32,2742	,622	0,535
		Coreuta	38 31,6154		

Sin embargo, también se hace referencia a que esta medida se realizó en un contexto de distanciamiento social, ya que a nivel mundial, debido a la pandemia por covid-19, se tomaron rápidamente medidas de bioseguridad que implicaban el cese de toda actividad que implicara aglomeraciones de personas, cuarentena y confinamiento para evitar la propagación del virus; por lo que estos músicos que ensayaban intensamente, con alta frecuencia y en jornadas de larga duración, han pasado un año sin hacer música, lo cual podría incidir en sus respuestas debido al cambio en su regularidad; aunado a esto, se encuentra la situación particular de Venezuela, que presenta fallas en el servicio eléctrico, suministros de agua, dificultades para adquirir productos de primera necesidad, escases en el servicio de transporte público, entre otros factores económicos que se han visto agravados por la pandemia.

Debido a todo lo antes mencionado, queda abierta la posible interrogante de, si en la cotidianidad, al encontrarse con un mayor contacto social a través del programa, y a su vez más oportunidades para ejercer la prosocialidad entre ellos durante sus ensayos, recurrirían a ello alterando así los resultados obtenidos; del mismo modo, se podría inferir que debido a los factores contextuales, tanto a nivel mundial como la situación particular de Venezuela, existe la posibilidad que estos sujetos se vean muy inmersos en solucionar todas las limitantes que se les presentan o lidiar con todo el entorno, dejando de lado y sin lugar el otro y la ayuda al mismo.

Por otra parte, en la tabla 4 se puede observar que tanto en el grupo de músicos de El Sistema como en los no músicos, la población femenina puntúa por encima de la masculina, coincidiendo con los hallazgos de Tur-Porcar et al. (2016) donde las chicas adolescentes muestran niveles más altos en prosocialidad y empatía; no obstante en el grupo de músicos ajenos al sistema la población masculina es quien puntúa más alto en ambas dimensiones, incidencia que pudo deberse a variables desconocidas y no controladas en el contexto de investigación como religión, profesión, o grado de instrucción.

Tabla 4
Conducta Prosocial por grupo de estudio según el género

Dimensión	Grupos	Géneros	N	T	Sig.
Ayudar	Músicos de El Sistema	Masculino	63 27,3492	-1,269	0,207
		Femenino	38 29,0526		
	Músicos ajenos a El Sistema	Masculino	63 29,5000	0,113	0,910
		Femenino	38 29,3333		
	No Músicos	Masculino	63 26,0161	-1,174	0,084
		Femenino	38 28,5385		
Confortar	Músicos de El Sistema	Masculino	63 30,2222	-2,086	0,040*
		Femenino	38 32,2368		
	Músicos ajenos a El Sistema	Masculino	63 32,6935	1,667	0,999
		Femenino	38 30,9487		
	No Músicos	Masculino	63 29,7097	-1,159	0,249
		Femenino	38 30,9231		

Nota: *Significativo a un nivel de confianza < 0,05

Los resultados encontrados presentan respuestas inesperadas y preguntas que no habían sido planteadas, que a su vez dan paso a evaluar el funcionamiento y la efectividad actual de un proyecto social, para posteriormente realizar las preguntas adecuadas que lleven a la solución de un problema anteriormente desconocido; siendo este el primer paso para lograr un cambio social que implique una población importante de jóvenes que cooperen entre sí y hagan un ejercicio regular de la prosocialidad.

Conclusiones

Tomando como premisa la necesidad de implementar la cooperación y empatía para formar ciudadanos que contribuyan al crecimiento y avance de la sociedad, se toma la música como actividad colectiva que podría promover lo antes mencionado, debido a que al ser una actividad grupal que implica la coordinación entre los músicos, así como una interdependencia entre ellos y sus ejecuciones para lograr el resultado final.

Los resultados obtenidos indican un mayor nivel de conducta prosocial en el grupo de músicos ajenos a El Sistema, mientras que no hubo diferencia significativa entre los músicos ajenos a El Sistema que pertenecían a algún otro proyecto social y los que no, por lo que se infiere que más allá de un proyecto social, la música parece ser un agente que esté incrementando sus niveles de conducta prosocial, lo que abre la interrogante acerca de por qué los niveles de conducta prosocial de los músicos pertenecientes a El Sistema no mostró diferencias significativas con respecto al grupo de no músicos.

En ese sentido, también se encontró una ligera diferencia entre los diferentes tipos de músico, teniendo los coreutas mayor puntaje en la dimensión de ayudar y los instrumentistas puntuando más alto en la dimensión de confortar; lo que podría deberse a las diferencias en la naturaleza de cada práctica, como la marcada jerarquías en las orquestas, la cual se encuentra ausente en los coros. Por último, se encontró un mayor nivel de conducta prosocial en las mujeres, no obstante, en el grupo de músicos ajenos a El Sistema los hombres

puntuaron más alto que las mujeres en ambas dimensiones.

En base a los resultados encontrados en la presente investigación se podría sugerir a El Sistema: reevaluar la capacitación en las áreas de trabajo social de sus formadores y realizar un reentrenamiento a los mismos con énfasis en la misión y visión de El Sistema como proyecto social, de igual forma, se recomienda rediseñar los esquemas de trabajo musical en función de las necesidades de cada grupo, de forma que se continúe con un trabajo que mantenga la excelencia musical y a su vez genere un espacio donde se promuevan la cooperación, empatía y, por ende, las conductas prosociales; por último, se sugiere diseñar y llevar a cabo protocolos de seguimiento a los distintos programas del proyecto para verificar el avance de los mismos más allá de la ejecución musical y asegurar que se desarrollen cumpliendo con las condiciones sociales del proyecto.

Del mismo modo, se recomienda a futuros investigadores: Continuar realizando investigaciones acerca de la relación entre la música y la conducta prosocial en el contexto actual de distanciamiento social; por otra parte se sugiere realizar la presente investigación en otros estados del país para poder generalizar los resultados o determinar si son aislados a la población zuliana, así como incluir en la misma el control de variables como religión, nivel de instrucción, profesión y nivel socioeconómico; asimismo se recomienda realizar un estudio de series temporales para indagar a mayor profundidad y consistencia los resultados obtenidos en la presente investigación.

Fuentes

- Auné, S. E.; Abal, F. J. y Attorresi, H. F. (2016). Diseño y Construcción de una Escala de Conducta Prosocial para Adultos. *Revista Iberoamericana de Diagnóstico y Evaluación*. 2(42) pp 15- 25. DOI: 10.21865.
- Auné, S E. y Attorresi, H. F. (2017). Dimensionalidad de un Test de Conducta Prosocial. *Revista Evaluar*. 17(1), pp. 29-37.
- Balabanian, C., Lemos, V. y Vargas Rubilar, J. (2015). Apego percibido y conducta prosocial en adolescentes. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 6(2). pp 278-294.
- Botella, A. y Montesinos, C. (2016) Fomento de la atención y la conducta prosocial mediante la enseñanza musical. *Revista de Comunicación de la SEECI*. Año XX (nº 39), pp. 127-153.
- Eisenberg, N. y Fabes, R. (1990) Empathy: Conceptualization, Measurement, and Relation to Prosocial Behavior. *Revista Motivation and Emotion*, 14.(2). DOI: 10.1007/BF00991640
- Eisenberg, N.; Lerman, R. y Roth, K. (1983) Prosocial Development: A Longitudinal Study. *Revista Developmental Psychology*.19(6) pp 846-855. DOI: 10.1037/0012-1649.19.6.846
- Hernández-Serrano, O., Espada, J. y Guillén-Riquelme, A. (2016) Relación entre conducta prosocial, resolución de problemas y consumo de drogas en adolescentes. *Revista anales de psicología*, 32(2), pp. 609-616.
- Hilbig, B.; Glöckner, A. y Zettler, I. (2014) Personality and Prosocial Behavior: Linking Basic Traits and Social Value Orientations. *Journal of Personality and Social Psychology* 107(3) DOI: 10.1037/a0036074
- Lay, J. y Hoppmann, C. (2015) Altruism and Prosocial Behavior. *Encyclopedia of Geropsychology*. Canadá. DOI 10.1007/978-981-287-080-3_69-1
- Martorell, C., González, R., Ordóñez, A. y Gómez, O. (2011). Estudio confirmatorio del cuestionario de conducta prosocial (CCP) y su relación con variables de personalidad y socialización. *Revista Iberoamericana de Diagnóstico y Evaluación* 2(32), pp. 35-52
- Oriola, S. y Gustems, J. (2015) Educación emocional y educación musical: Recursos didáctico- musicales para la consecución de competencias emocionales. *Revista Eufonía Didáctica de la Música* 64, pp. 1-5.
- Sánchez-Queija, I.; Oliva, A. y Parra, A. (2006) Empatía y conducta prosocial durante la adolescencia. *Revista de Psicología Social*. 21(3). pp. 259-271
- Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. (2018) ¿Qué es el sistema? El Sistema. <https://fundamusical.org.ve/que-es-el-sistema/>.
- Redondo-Pacheco, J. y Guevara-Melo, E. (2012) Diferencias de género en la prevalencia de la conducta prosocial y agresiva en adolescentes de dos colegios de la ciudad de Pasto – Colombia. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*. 36, pp. 173-192.
- Tur-Porcar, A., Llorca, A., Malonda, E., Samper, P. y Mestre, M.V. (2016). Empatía en la adolescencia. Relaciones con razonamiento moral prosocial, conducta prosocial y agresividad. *Revista Acción psicológica* 13(2).
- Verhagen, F.; Panigada, L. y Morales, R. (2016) El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical. *Revista Internacional De Educación Musical*. 4, pp. 35-46. DOI: 10.12967/RIEM-2016-4-p035-046

Saxofón venezolano, de la banda militar a las academias musicales

Víctor David Marín
CONVENIO UNEARTE-FUNDAMUSICAL-CMSB
Asociación para el estudio del saxofón latinoamericano (SaxVen Latinoamérica)
victordavidmarin@gmail.com

RESUMEN

El saxofón, cuerno del diablo o sintetizador del siglo XXI, como ningún otro instrumento, definió su relevancia desde el siglo XX, marcando un antes y un después en las agrupaciones a nivel internacional. Su llegada y desarrollo en Venezuela data desde mediados del siglo XIX, y guarda una magnífica historia durante la Batalla de Santa Inés (10 diciembre, 1859) expandiéndose posteriormente a través de las academias y bandas militares hasta integrarse al desarrollo de la música popular venezolana de principios del siglo XX. Su enseñanza llega a las escuelas y conservatorios de música, incluyendo a El Sistema Nacional de Coros y Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, al reconocerse en la vida musical del país, su notable desarrollo desde esa época. Esta investigación es la primera en Venezuela relacionada al instrumento, a través de la cual conoceremos datos, como las primeras obras para saxofón de América Latina realizadas por compositores venezolanos, la actuación de algunos saxofonistas destacados, sus trabajos, la evolución del repertorio y los proyectos aplicados a una nueva etapa del instrumento en el país. Este artículo se genera de la investigación realizada como Trabajo Especial de Grado para optar a la licenciatura en música de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE la cual consiste en un catálogo razonado sobre las obras para saxofón de compositores venezolanos. Para la recolección de las obras y datos sobre ellas se realizó una investigación de documental y de campo para hacer las fichas catalográficas en el formato MARC 21.

Palabras Clave: *Saxofón, Banda militar, El Sistema, Escuelas de Música, compositores venezolanos.*

The venezuelan saxophon, from the military band to music academies

Víctor David Marín
CONVENIO UNEARTE-FUNDAMUSICAL-CMSB
Asociación para el estudio del saxofón latinoamericano (SaxVen Latinoamérica)
victordavidmarin@gmail.com

ABSTRACT

The saxophone, known as the horn of the devil or the 21 st century synthesizer, like no other instrument defined its relevance since the 20st century creating a before and an after in the international musical ensembles. Its arrival and development in Venezuela start in the middle of the 19st century being present in the Santa Inés battle (December 10st 1859). Later it expanded through the Music Academies and the Military Bands before it started to appear in the Venezuelan popular music at the beginning of the 20st century. Its teaching starts in the Music Schools and Conservatories as well as in The Sistema Nacional de Coros y Orquestas Juveniles e infantiles de Venezuela as a recognition of its importance and extraordinary development since that period. This research is the first one done in Venezuela about this instrument, through which we will get to know the first pieces written for the saxophone by Venezuelan composers, the most relevant musicians, their work as well as the evolution of the repertoire and the new projects concerning a new era for this instrument in Venezuela. This article is generated from the researching carried out as Special degree work to obtain the Bachelor's degree in Music at the Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), which consists of a reasoned catalogue about works of saxophone by Venezuelan composers. For the collection of the works and data about them, a documental and field research was carried out in order to make the catalog card in MARC 21 format..

Key words: *Saxophone, Military Band, El Sistema, Music Schools, Venezuelan composers.*

Introducción

Primeros registros, las bandas militares

El ámbito musical en Venezuela se caracteriza por un caudal de diversos géneros musicales, autores, agrupaciones y hechos importantes en el contexto histórico. Hablar del saxofón y conocer los orígenes de su ejecución en el territorio venezolano, resulta una historia grata por sus inicios heroicos y desarrollo en el tiempo.

Es importante mencionar que el saxofón se desarrolló y extendió a través de las bandas militares.

Adolphe Sax, belga, inventor del saxofón, lo patenta en el año de 1846 en la ciudad de París. Aunque ya era usado por las bandas desde 1845, siendo excluido su uso un par de años por cambios de régimen en Francia, no es sino hasta el año 1853 que vuelven a las formaciones de las bandas nuevamente, a tal punto que Adolphe Sax es nombrado, fabricante de instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador. (Villafruela, 2007, p.19)

Al igual que muchos países de nuestro continente, Venezuela fue influenciada por las bandas militares europeas que llegaron a nuestro continente a mediados del siglo XIX y como podemos observar, las bandas son de suma importancia en la difusión del saxofón. La vida musical militar del país, tiene sus orígenes desde mediados del siglo XVII, donde pequeños grupos musicales interpretaban instrumentos como chirimía, clarines y tambores en los espacios públicos para celebraciones, festividades o eventos religiosos.

En Cumaná hacia 1710, se recibe una Real Cédula por la cual se ordena al Gobernador de esta ciudad que una de las plazas destinadas a chirimías se utilice para la contratación de un organista (...) La chirimía ha debido utilizarse en Venezuela desde mucho antes, al igual que pífanos, clarines (trompetas sin pistones) y tambores de diversa naturaleza en conjuntos dedicados a la música militar. Agrupaciones de esta índole –o bandas militares– tocaban en las plazas contratadas por las cofradías cuando éstas realizaban celebraciones públicas o religiosas. Estos conjuntos han debido de existir desde el siglo XVII en adelante. (Calzavara, 1987, p.162).

La vida musical militar en el país, es una práctica que se remonta desde la época de la colonia, pero para indagar los primeros registros del saxofón en Venezuela, debemos mirar hacia mediados del siglo XIX, con la llegada de la nueva tabla o formación instrumental de las bandas militares, provenientes de Europa. El prestigioso director de banda e investigador José Ignacio Pérez-Perazzo señala lo siguiente:

Anteriormente hemos hablado de una agrupación bandística más completa, que tiene sus orígenes en las bandas de infantería y la cual ha sido desarrollada con gran éxito en países como Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, URSS, España, Portugal y casi todos los países de Europa. Este tipo de agrupación constituye el modelo típico inspirado en la instrumentación fija utilizada desde fines de siglo XIX en Francia y sobre todo en Inglaterra (...) Esteción constituye el modelo típico inspirado en la instrumentación fija utilizada desde fines de siglo XIX en Francia y sobre todo en Inglaterra (...) Este modelo de instrumentación fija se traslada a los Estados Unidos y el resto de América y por supuesto se aferra a los criterios de los compositores, arreglistas y transcritores para bandas y, por ende, se convierte en instrumentación "standard" utilizada hoy en las ediciones de música para banda. (Pérez-Perazzo, 1987, pp.31-33)

Esta instrumentación fija de la cual nos habla el maestro Pérez-Perazzo, no es otra que la propuesta por el mismo Adolphe Sax, donde los saxofones tenían un papel indispensable. Esto sucedió a mediados

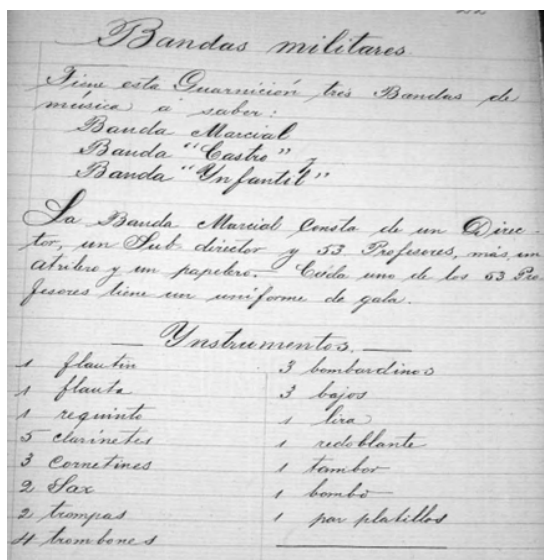


Tabla de instrumentos pertenecientes a las Bandas Militares
Fuente: (Mendoza y Viña, 2015, Banda Marcial Caracas, 150 años de tradición, p.166)

del siglo XIX, de esta manera el saxofón pudo expandirse a diferentes territorios de Venezuela. Es gracias a las bandas, que se ha de conocer las primeras agrupaciones en incorporarlo: la "Banda Convención" y "Banda 5 de Marzo" formadas en 1858.

Batalla de Santa Inés

En la Guerra Federal (1859-1863), es donde nos encontramos al saxofón en sus primeros registros en el país.

Cuando las tropas de Ezequiel Zamora se enfrentaron a las del gobierno conservador en la decisiva batalla de Santa Inés, que tuvo lugar el día 10 de diciembre de 1859, la victoria de las tropas del general Zamora obligó la retirada del ejército gubernamental. En esa huida las bandas del derrotado ejército, llamadas "Convención" y "5 de Marzo", habrían abandonado sus instrumentos: trompetas de pistones, cornos en mi bemol, clarinetes, trombones, saxofones, bombardinos, tubas y percusión. Estos instrumentos los habría recogido el sargento Domingo Castro, abuelo materno del maestro Vicente Emilio Sojo, quien, en su calidad de director de la banda de

guerra del ejército del general Zamora pudo ampliar la banda existente con los nuevos instrumentos ganados en batalla; y así, en plena batalla de Santa Inés se habría formado la agrupación que devendría en la Banda Marcial Caracas. (Milanca, 1993, pp. 126-127).

Primera grabación

Conocer las primeras grabaciones de audio resulta de mucho interés, ya que podríamos percibir las sonoridades y desarrollo de las agrupaciones en el pasar de los años.

Durante el largo periodo del Maestro Pedro Elías Gutiérrez (1870-1957) a cargo de la "Banda Marcial Caracas" (1911-1949), se realizaron sus primeras grabaciones con la casa "Victor Talking Machine"¹, distribuidores de los famosos discos Víctor de 10 pulgadas, también conocidos como discos de 78. Según la descripción disponible en el catálogo en línea de la *Discography of American Historical Recordings* (DAHR), la grabación fue llevada a cabo el día lunes 29 de febrero de 1913.

La conformación instrumental era la siguiente: 8 Clarinetes, 3 Saxofones, Pícolo, Flauta, 3 Cornetas primeras, 2 Cornetas segundas, Fliscorno, 3 Trombones, 3 Cornos, Genis, 2 Barítonos, 2 Tubas primeras, Tuba segunda, Percusión y Maracas, para un total de 33 músicos, más el director. (Mendoza y Viña. 2015, p238).

El saxofón en la música popular venezolana

Para mediados de los años 20 llegan a Venezuela marcadas influencias musicales de los Estados Unidos de Norteamérica, como el *Fox-trot*, la "Americana", el *Charleston*, el *One-step* y otros géneros relacionados con el jazz, que competirían en popularidad con los valeses, joropos y merengues venezolanos.

La llegada de estos géneros y la formación instrumental inspirarían lo que serían las agrupaciones urbanas más representativas

¹ Victor Talking Machine Company (Compañía Máquina Parlante Victor) fue una compañía discográfica que existió desde 1901 hasta 1930, año en que fue vendida a la RCA.

de aquella época: "los cañoneros".

Se trata de agrupaciones ad hoc que estaban más o menos conformadas por voz, clarinete o flauta, saxofón o trom-peta, trombón, mandolina, cuatro y charrasca, las cuales iban de puerta en puerta ofreciendo serenatas a cambio de algunas cuantas monedas o algún pago en especie, de preferencia etílica. Según José Peñín, el mote de "cañoneros", se debe a la explosión de petardos que anunciaban los valeses, joropos, pasodobles y merengues caraqueños que representaban su característico repertorio. De esos años 20 quedó hasta mediados del siglo el recuerdo de José Isabel García, conocido como "el Rey del Cañón", quien tenía una agrupación compuesta por guitarra pequeña rasgueada por éste, violín, clarinete, bajo y maracas. (Mendoza y Viña, 2015, p.152).

Mediando el siglo XX nos topamos con una naciente modernización de las ciudades, sobre todo de Caracas, donde las industrias del cine, radio, disco y posteriormente la de la televisión se establecieron fuertemente y con ello desarrollaron un nuevo gusto en la sociedad venezolana. La vida musical fue cautivada por numerosas agrupaciones extranjeras que trajeron su música a nuestras tierras. Todas estas nuevas sonoridades y orquestas fueron desplazando poco a poco la música folklórica tal y como se conocía hasta ese momento como el joropo, el vals venezolano y el merengue, por nombrar los más comunes, donde nos aparecen agrupaciones famosas como los Antaños del Stadium y el Cuarteto Caraquita.

Muchos fueron los procesos que llevaron al cambio a la sociedad venezolana. Bottaro (1987) comenta que en primer lugar tenemos el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la cual significó un cambio en las relaciones entre Latinoamérica y Europa. Gracias a esto, muchas agrupaciones y orquestas que animaban y hacían vida en Europa se vieron en la tarea de realizar giras a Latinoamérica y por la creciente industria venezolana era un país muy atractivo. Esto conllevó a que muchas agrupaciones visitaran regularmente el país, por ende, la población venezolana se vio cautivada por las nuevas manifestaciones artísticas y musicales.

Orquestas y coreografías "exóticas" que animaban las grandes ciudades europeas, como Don Aspiazu en Londres desde 1936, Lecuona Cuban Boys en el eje Madrid- París Frankfurt desde 1934, Xavier Cugat en el triángulo Roma-Barcelona-París desde 1938, el cantante Machín y su cuarteto Caney en Madrid desde 1934 y otras de menos renombre, que viajaban constantemente por las ciudades europeas, se veían en la obligación de presentarse en países latinoamericanos con un poder adquisitivo medianamente acorde con sus exigencias. (Bottaro, 1995, P.160).

En segundo lugar, tenemos la creciente industria petrolera que significaría un gran desarrollo económico que fue en aumento, ya que la inversión extranjera (IED) creció según Bottaro (1988), "De doscientos millones de dólares en 1943 a mil millones en 1950 y la curva ascendente es aún más pronunciada a todo lo largo de los años 50" la cual captaría la mayoría de la inversión extranjera a escala continental. Esto permitió que Venezuela empezara a consumir productos extranjeros, y en el ámbito musical, agrupaciones como las ya mencionadas visitaban el país regularmente.

En tercer lugar, tenemos el cambio sustancial que sufre el país, pasando de ser agrario a urbano, de lo campesino y tradicional a lo citadino y moderno, las ciudades se vuelven nocturnas, proliferando así los nuevos lugares para disfrutar de toda esta modernización. Bottaro (1988) comenta:

El correlato musical local no tardará en producirse, convirtiéndose la mitad del XX en la época de las grandes orquestas nacionales como la Billo's Caracas Boys del maestro "Billo" Frómeta, o las de Luis Alfonzo Larrain, Pedro Jota Belisario, Aldemaro Romero,



El jarro mocho y Llopart, de Pedro Elías Gutiérrez, Víctor Talking Machine, 1917 Fuente: (Mendoza y Viña, 2015, Banda Marcial Caracas, 150 años de tradición musical p.239)

Chucho Sanoja y Rafael Minaya, entre otros. Será el tiempo de especies bailables como el son, la rumba, la conga, el danzón, el bolero y el mambo. (P.162).

En todas estas orquestas, el saxofón sería de vital importancia, ya que en su mayoría, su conformación instrumental serían las de una big band, por ende, los saxofonistas del país tenían la música popular con las grandes orquestas del momento como una muy buena fuente de ingresos.

Entre algunos saxofonistas que podemos considerar como ejecutantes activos del repertorio popular del siglo XX, encontramos nombres como: Jorge Rivera, Frank Haslam, Orlando Ramírez, Rodolfo Reyes, Orlando Flores, Glen Tomassi, José Calabrese, Julio Andrade, Francisco Issa, Ramon Grillet, Victor Cuica, Rolando Briceño, Santiago Baquedano, Benjamin Brea, Julio Flores y Marcos Rosales, entre otros.

El saxofón en El Sistema

Corbetta (2007), expresa: “existen 3 acciones básicas que el hombre utiliza para analizar la realidad social que lo rodea: observar, preguntar y leer” (p.302).

Es importante mencionar antes de iniciar este apartado, que gran parte de la información fue adquirida a través de una investigación de campo, realizando preguntas y consultas tanto personales como en línea, ya que no existe un trabajo dedicado al estudio musicológico del saxofón, que aborde su historia, escuelas e instrumentistas.

Hablar sobre el saxofón académico si se quiere, es algo muy nuevo, aunque diferentes centros de estudios, desde finales del siglo XIX, impartían clases del instrumento, como en la Banda de la Academia Militar de Música dirigida por A. Francieri, como nos comentan Mendoza y Viña (2015), no es sino hasta el siglo XXI que esta idea tomó el rumbo de una escuela moderna.

Hacia la década de los 80, en el Conservatorio de Música Simón Bolívar el profesor “Moncho” Carranza, destacado saxofonista de la época, inicia los estudios formales del instrumento, quien llegó a formar una serie de saxofonistas como Carmen Aguiar, Francisco Isa, Marcos Rosales, William Flores y Félix Mendoza, entre otros. Por otro lado, si hemos de conocer sobre el saxofón académico en el país, se debe mencionar la importante labor del maestro

Claudio Dioguardi en el Conservatorio de Música Simón Bolívar y la de Jesús Alexander Brito en la difusión del concepto a otras Escuelas Nacionales El Sistema.

Claudio Dioguardi precursor de la nueva escuela del saxofón en Venezuela



Maestro Claudio Dioguardi.
Fuente: archivo personal de Víctor Marín

La historia del saxofón en Venezuela pudiéramos clasificarla en antes y después de este músico, filántropo, estudioso, investigador y de alma inquieta.

Claudio Dioguardi nace el 31 de julio de 1961 en la ciudad de Caracas. Hijo de inmigrantes europeos, sus padres Vincenzo Dioguardi, italiano y María Ermelinda Barbosa Machado, portuguesa, quienes se conocieron en un barco rumbo a nuestras tierras venezolanas en los años 50.

Dioguardi toma sus primeras clases de saxofón a la edad de 19 años en el año 1981 con el profesor Ramón "Moncho" Carranza(1940-2003) de manera particular.

Solo estudié unos 4 años y luego me retiraría de la música ya que me encontraba estudiando ingeniería en la Universidad Católica Andrés Bello y finalizado mis estudios, me dediqué a la vida laboral de mi carrera. No es hasta los 90 que conocí al ya difunto maestro clarinetista cubano Jorge Serrano, el cual impartía clases de clarinete y saxofón en una escuela privada en los Alto del Hatillo, comencé a estudiar saxofón con él". (C. Dioguardi. Entrevista: 10 de febrero de 2019)

Ya con una visión más clara sobre el saxofón, Dioguardi viaja al primer festival de saxofón y clarinete realizado en el New England Conservatory (Boston, USA) en el año 2002 organizado por Jonathan Colher. Fue allí donde conoce a personalidades como Kenneth Radnofky, Jean Michael Goury, Arno Bornkamp y Paquito D' Rivera, entre otros.

"En aquel festival me presento casi coetáneo de todos ellos, lo cual fue una impresión y como manejo el inglés, francés e italiano, hablé con muchos y les comenté sobre lo que está sucediendo en Venezuela y qué se está haciendo con el saxofón. Es así como el maestro Kenneth me tutela y descubro las nuevas filosofías del saxofón, los nuevos equipos, boquillas, cañas, ligaduras, conceptos, métodos y repertorio (C. Dioguardi. Entrevista: 10 de febrero de 2019)"

Luego de contactar a su antiguo profesor Ramón Carranza, se forma el cuarteto "Saxofonía" el cual funcionó desde el 2001 hasta el año 2004, con el mismo Carranza en el saxofón soprano, Claudio Dioguardi saxofón alto, León Grauer saxofón tenor y Guillermo Machado saxofón Barítono. Carranza tomó la dirección del cuarteto y los ensayos se realizaban en su casa los días martes y jueves. Posterior a esto, Dioguardi toma la decisión de correr con los gastos y trae al maestro Kenneth Radnofky² el cual se queda una semana en su casa, para trabajar con el cuarteto "Saxofonía" e impartir algunas charlas sobre el saxofón.

"Luego de traer al maestro Radnofky, conseguí que el maestro dictara una clase magistral en el Conservatorio de Música Simón Bolívar, donde existía la Escuela creada por Moncho Carranza (C. Dioguardi, Entrevista: 10 de febrero de 2019)"

Al fallecer Ramón “Moncho” Carranza, el maestro Valdemar Rodríguez, clarinetista, y miembro de El Sistema de Orquestas de Venezuela, organizó en el año 2007, un concierto en homenaje al fallecido maestro Carranza, quien fue reemplazado en el cuarteto por Marcos Rosales -otro ex alumno- y realizaron la apertura de aquel evento con el Cuarteto “Saxofonía”. Es importante acotar que muy posiblemente en ese festival fue la primera vez que un ensamble de saxofones fue organizado en el país. Es en este evento donde se le haría la propuesta a Dioguardi que demarcaría el inicio de la nueva Escuela del saxofón venezolano.

"En ese homenaje interpretamos la Suite Hellenique de P. Iturralde, luego hicimos el Cuarteto latinoamericano de Aldemaro por nombrar las que más recuerdo. La presentación del cuarteto fue todo un impacto, ya que nadie se imaginaba que en Venezuela existiera gente trabajando este tipo de repertorio. Acto siguiente al finalizar el evento, el maestro Valdemar se me acerca y pide que lo visite el día siguiente en su oficina, llegado el día de la reunión Valdemar me pide que me haga cargo de la cátedra de saxofón del Conservatorio de Música Simón Bolívar, lo cual acepté sin dudar (C. Dioguardi. Entrevista: 10 de febrero de 2019)"

Para continuar con la formación de la nueva escuela, Dioguardi se empeña en visitar nuevamente a Kenneth Radnofky y con ayuda del Sistema, creció el número de personalidades del saxofón.

"Kenneth Radnofky nuevamente visita el país, pero esta vez con la ayuda de El Sistema. En esa misma época me llegó un comunicado de que un saxofonista holandés llamado Ties Mellema daría un concierto en Caracas, le escribí a Arno Bornkamp preguntándole sobre él, luego de eso creé muy buena empatía con Ties y lo invité a trabajar conmigo y con Kenneth (C. Dioguardi. Entrevista: 10 de febrero de 2019)".

Dioguardi aprovechando sus contactos, trae al país al belga Alian Crepin, por medio de una propuesta de la embajada de Bélgica.



Cátedra de saxofón del Conservatorio de Música Simón Bolívar, junto al maestro Henk van Twillert, año 2015.
Fuente: archivo personal de Víctor Marín

² Kenneth A. Radnofsky (Pensilvania 1953) es un saxofonista clásico, solista y profesor de saxofón en Boston University, New England Conservatory y Longy Schools of Music of Bard College.

"Recibí una propuesta de la embajada de Bélgica, ya que era amigo del secretario, para que diera un concierto el día de la inauguración de la plaza Bélgica, lo cual acepté con la condición de que me costearan los pasajes del maestro Alian Crepin que era miembro de la fuerza aérea belga, lo cual concedieron. Fue entonces donde trabajamos en el Centro Cultural Chacao y se armó el primer concepto de ensamble que posteriormente trabajaríamos con Henk van Twillert, a quien conozco gracias a sus clases en el Conservatorio de Música Simón Bolívar. Este hombre se convertiría en un muy apreciado aliado para la formación de los saxofonistas venezolanos y en el padrino de la escuela de saxofón" (C. Dioguardi. Entrevista: 10 de febrero de 2019).

En el proceso de la amistad con Henk van Twillert, el ensamble "Ventos do Norte" visitan Venezuela y posteriormente el "Ensamble de saxofones Simón Bolívar" viaja a Portugal, al festival de la "Semana internacional del Saxofón Porto 2012"

"Pudimos traer al ensamble "Ventos do Norte" de Portugal del cual él era director y nuestro querido ensamble Simón Bolívar viajó a Portugal en el año 2012, donde varios de los alumnos más nuevos quedaron ilusionados por la experiencia (C. Dioguardi. Entrevista: 10 de febrero de 2019)"

Grandes fueron los aportes de este ambicioso hombre con su sueño de armar una escuela académica del saxofón, la cual vio nacer, crecer y desarrollarse. Estudiantes de Perú, Colombia y Ecuador iban a estudiar con él.

Dioguardi gozó del auge y la bonanza de "El Sistema". Cabe destacar que todo eso lo realizaba sin un fin monetario, ya que él no vivía de la música, cosa que le permitió invertir su dinero y tiempo en su gran sueño: formar una escuela de saxofón en el país.

"Yo más que instrumentista, me considero un formador, un iniciador de todo el nuevo movimiento del saxofón, que tanto me apasionaba y me siento muy orgulloso del trabajo que realicé formando la cátedra venezolana, fue un trabajo que, si bien comenzó como un capricho, resultaría en el motor que me llevaría a dedicar gran parte de mi vida a este sueño que pude ver materializarse. (C. Dioguardi, comunicación personal, 10 de febrero de 2019)"

Jesús Alexander Brito



Maestro Jesús Alexander Brito.
Fuente: archivo personal de Víctor Marín

Jesús Alexander Brito nace el 23 de febrero de 1982, originario de Caicara del Orinoco estado Bolívar. Inicia su primer acercamiento con el saxofón en la banda del colegio donde cursó primaria y ya a sus 17 años llega a Caracas, donde estudia un año teoría y solfeo, luego inicia clases de saxofón con Moncho Carranza y posteriormente con Claudio Dioguardi iniciándose en el saxofón de concierto. A sus 25 años viaja a Porto,

Portugal, a realizar sus estudios superiores en saxofón performance, en la Escola Superior de Música e Artes do Espetaculo (ESMAE), donde se formó con el maestro Fernando Ramos³ y Henk van Twillert por 3 años.

³ Fernando Ramos (Portugal), es uno de los saxofonistas mas importantes de Portugal, formado en el Conservatorium van Amsterdam y se desempeña como profesor en la Escola Superior de Música e Artes do Espetaculo de Portugal un asistente al profesor.

Luego de su llegada a Caracas, comienza a impartir clases en el Conservatorio de Música Simón Bolívar y realiza viajes al Conservatorio de Música Simón Bolívar de Valencia, el Conservatorio de Música Blanca Estrella de Méscoli de San Felipe y el Conservatorio de Música Vicente Emilio Sojo de Barquisimeto, convirtiendo al saxofón en el instrumento de difusión más importante de concierto. (A. Brito. Entrevista: 09 de diciembre de 2022)

Ensamble de Saxofones Simón Bolívar y Cuarteto de saxofones Simón Bolívar

Se gestaron dos agrupaciones de gran importancia, estas fueron el “Ensamble de saxofones Simón Bolívar”, el cual contó con numerosos integrantes desde sus inicios, logrando estrenar obras originales venezolanas y también realizar un viaje a Portugal en el año 2012; participaron en la Semana Internacional del Saxofón organizado por Henk van Twillert⁴ y la “Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo”.

El ensamble contó con los siguientes integrantes, Christian Montilla (saxofón soprano), Claudio Dioguardi y José Antonio Álvarez (saxofones sopranos), Victor Marín, Daniel Alvarado e Irvin Blanco (saxofones altos), Alexander Brito y Oswaldo Graterol (saxofones tenores), Guillermo Machado y Miguel Tovar (saxofón barítono) y Héctor Hernández (saxofón bajo). Sin embargo, por el ensamble desfilaron muchos otros miembros que formaron parte de su cátedra de saxofón en algún periodo.

La segunda agrupación de gran importancia fue el “Cuarteto de saxofones Simón Bolívar” el cual contó con numerosos integrantes, entre ellos: Alexander Brito, José Lugo, Carmen Nieves, Guillermo Machado, Jay Byrnes, Claudio Dioguardi, Christian Montilla, José Antonio Alvares, Marie-Evelyne Pellizzari Sandoval, Edwin Ruiz, Miguelangel Tovar, Victor David Marín y Johnny Uzcanga, posteriormente se cambiaría el nombre por “Venezuela Sax Quartet” con sus últimos integrantes Edwin Ruíz (saxofón soprano), Victor David Marín (saxofón alto), Alexander Brito (saxofón tenor) y Miguel Ángel Tovar (saxofón barítono).



Ensamble de saxofones Simón Bolívar, foto tomada 2012, en la Asociación Cultural Humboldt de Caracas.
Fuente: <https://www.venezuelasinfonica.com/>

⁴ Henk van Twillert (Spakenburg 1959), es un saxofonista y pedagogo de los Países Bajos, el cual tiene una extensa carrera como solista y profesor, actualmente es profesor de saxofón en la Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo de Portugal.

"Venezuela Sax Quartet" junto a la Banda Marcial Caracas, realizó un concierto el 19 de marzo del año 2016 en la sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño con el director invitado Daniel Hurtado Michelangeli, donde interpretaron el *Rhythm of the Américas* de Bob Mintzer.

Otras Escuelas de saxofón dentro y fuera de El Sistema

Debemos mencionar tres importantes Escuelas de saxofón a nivel nacional. Una de ellas es la cátedra del maestro Juan Vega Ordaz (1951-2021), fundó en el año 2008 la cátedra de saxofón, actualmente se encuentra a cargo de Oswaldo Graterol (1989).

En la ciudad de Barquisimeto el maestro Vernon Soteldo (1951) era el encargado de la cátedra de saxofón en el "Conservatorio de Música Vicente Emilio Sojo". Posteriormente, dicha cátedra fue asumida por Felipe Alvarado (1966), Carla Espinoza (1990) y actualmente se encuentra a cargo por la docente Ana Cristina Castro (1991)

Por último, tenemos la escuela de saxofón del "Conservatorio de Música Blanca Estrella de Méscoli" en San Felipe, Edo. Yaracuy. Allí, el maestro Jesús Alexander Brito (1982) empieza la enseñanza de saxofón clásico y en la actualidad la profesora Ana Guedes (1975), ex estudiante del conservatorio, formada con J. A. Brito, es quien continúa con la labor de docencia.

En el siglo XX existieron escuelas de música donde se impartieron clases de saxofón formando así una generación de profesionales como el maestro colombiano Luis Ernesto Flores (1914-1980), quien fundó la cátedra de saxofón en la Academia de música del Táchira para el año de 1948.

En 1970 el clarinetista y saxofonista Oswaldo Benítez (1937-2018), impartió clases de saxofón en la "Escuela de Música Prudencio Essa" y en la "Escuela Pedro Nolasco Colón". Hacia la época de los años 90, tenemos al profesor Ramón Grillet (1960), quien inicia la cátedra de saxofón en el "Conservatorio José Reina" de Caracas en el año 1994. También es fundador de la cátedra en la "Escuela Superior de Música José Ángel Lamas" de Caracas en el año 2008.

Una figura importante del saxofón latinoamericano que formó saxofonistas en el "Conservatorio de la Orquesta Sinfónica de Aragua" fue el maestro cubano Roberto Benítez (1961)⁵. Fundó su escuela en el año 1996, en la cual continuaría con la labor de docente el aragüeño Wilfredo Angulo (1970), quien fundó el "Ensamble de saxofones Baquedano" que funcionó por unos años. Por último, tenemos al cubano Jorge Serrano (1951-2014), quien impartió clases de saxofón en la "Escuela del Alto Hatillo", iniciando en el año de 1998, y posteriormente en la "Escuela de música Jorge Serrano" (UNESCO), con quien tomaría clases Claudio Dioguardi.

Glen Humberto Tomassi (1962), es un saxofonista Caraqueño que impartió y fundó escuelas de saxofón en distintas instituciones privadas. Glen Tomassi, como mejor lo conocen, se formó en los Estados Unidos de Norteamérica con distintos saxofonistas prestigiosos como Joseph Viola, Joseph Allard, Eugene Rousseau, entre otros. Dicta clases de saxofón en la Escuela "Ars Nova" de María Eugenia Atilano entre 1985 y 1987, siendo el destacado saxofonista Pablo Gil, uno de sus estudiantes. Posteriormente funda la cátedra de saxofón en el "Colegio Emil Friedman" de Caracas en el año 1991 al 2002. Otra institución donde impartió conocimientos fue en la "Escuela de Artes del CONAC" entre los años 1994 al 2002. Para la época del año 2002 hasta el 2007 impartió clases en el "Colegio Campo Alegre", "Colegio Internacional de Caracas" desde el año 2007 al año 2017 y por último, en la "Universidad

⁵ Roberto Alonzo Benítez (Camagüey 1961), es un saxofonista cubano, nacionalizado en México, profesor de saxofón de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Experimental de las Artes” (UNEARTE), desde el año 2014 al 2017. Todos estos centros de estudio se encuentran en la capital venezolana.

Un músico de gran talento, dedicación y trayectoria internacional que formó a saxofonistas, tanto en Caracas como a nivel nacional, es Rodolfo Reyes (1957). Se inicia como flautista y posteriormente comienza sus estudios de saxofón en Boston con los maestros Joseph Viola y Joseph Allard. Se dedica al jazz y a la música popular, aunque eventualmente incursionaba, tanto en orquestas sinfónicas, como en big bands y orquestas bailables. En los años 90 dictó clases de saxofón en el Conservatorio de Música Simón Bolívar y no es, hasta el año 2009, que comenzó a impartir la cátedra de saxofón y otras materias en la “Universidad Experimental de las Artes” (UNEARTE), donde se desempeña como docente y por un tiempo, en la cátedra de saxofón de concierto. El maestro Rodolfo Reyes también se destacó como director de importantes proyectos musicales, siendo Saxomanía⁶ uno de los más ambiciosos con el que acompañó a personalidades del mundo musical como Héctor Lavoe, Oscar D’León y Arturo Sandoval.

La música de saxofón en la composición venezolana



Maestro Juan Vega Ordaz. Fuente: archivo personal de Víctor Marín

A pesar de contar con una gran historia desde mediados del siglo XIX, nuestro repertorio no llegó a ser tan extenso como sí ocurrió en países como Argentina, Chile y Brasil, como podemos verificar en el Catálogo Latinoamericano para Saxofón del Dr. Villafruela⁷.

Las bandas militares necesitaban centros de estudios donde se pudiesen dar clases de los instrumentos, como la Banda de la academia militar de música de Caracas de Arturo D. Francieri en la época de 1903, tenemos otras academias donde músicos militares se formaron tales

como la Academia de Música en Caracas que en el año 1875 estuvo a cargo de José Mármol y Muñoz (1825) que también impartía conocimiento en 1876 en la clase de música del Colegio Nacional (Guayana), otra figura importante fue Carlos Bonnet (1892-1983) que impartió clases en la Escuela de Banda de Maracay en los años 1911-1932. (Mendoza y Viña, 2015).

Para conocer las primeras obras venezolanas de saxofón es importante mencionar las Escuelas y los procesos de las escuelas militares de finales del siglo XIX, es entonces que aparece nuestra primera obra, compuesta por el músico y director Federico Villena (1835-1899), quien compone *Tema con variaciones* para saxophono en (188x) para saxofón y banda.

⁶ La orquesta Saxomanía, liderizada por el saxofonista Rodolfo Reyes, hizo su debut el 12-feb-99 con un CD con la música que hizo famoso a Hector Lavoe, pero desde el punto de vista del Latin Jazz interpretado por una big band. En otras palabras, se trata de una interesante combinación entre la salsa y el jazz, funcionó hasta el año 2022. Tomado de www.jazzcontemporaneo.com

⁷ El Catálogo Latinoamericano de Saxofón, es un proyecto del Dr. Miguel Villafruela para llevar un registro de la creación para saxofón de música docta e investigaciones latinas, se puede observar en su página web <https://www.saxofonlatino.cl/>

Es importante mencionar que Federico Villena dirigió la “Banda Marcial de Caracas” en aquella época. Otra de las primeras obras es la compuesta por el flautista Manuel Guadajajara (1870-1917), la cual lleva por nombre *Resignación para saxofón y piano* (1894). Por último, tenemos a Ramón Delgado Palacios (1867-1902) quien compuso para conjunto mixto la obra *Elegía*, hacia finales del siglo XIX.

Entre los compositores más importantes del siglo XX para saxofón en el país, tenemos al maestro Aldemaro Romero (1928-2007) y sus obras *Cuarteto latinoamericano* para cuarteto de saxofones (1976), *Preludio y Quirpa* para cuarteto de saxofones (1997), *Fuga con pajarillo* para ensamble o cuarteto de saxofones (1999), *Concierto para paquito* para saxofón y orquesta (1999), *Saxomania* para cuarteto de saxofones y orquesta sinfónica (2000), *Gurrufío en onda nueva* (2002) y *Quirpa con variaciones* (2003) ambas para saxofón y orquesta, las cuales son tocadas en diferentes países del mundo, siendo el *Cuarteto Latinoamericano* la más conocida.



Federico Villena Fuente: *El Cojo Ilustrado*, año VIII, no 184, Caracas, 15 de agosto de 1899

Repertorio venezolano para saxofón en la actualidad

La música de los últimos años para saxofón está marcada por la participación de compositores curiosos, y sobre todo por instrumentistas destacados, quienes aportan nuevas ideas. En este orden de ideas, desde el año 2014 un nutrido número de compositores se dio a la tarea de producir un nuevo repertorio con el saxofón como protagonista.

Algunos de estos compositores son Fabiola Graterol y su obra *Presión* (2014) para saxofón y piano, Diego Morales con *Incipit* (2015) para saxofón y piano, Cesar Balboa con *Destierro* (2015) para saxofón solo, Luis Pichardo con *Nocturno para cuarteto* (2017) para conjunto mixto, Ikser Mijares con *Momentum Op.22* (2020) para cuarteto de saxofones, Oscar Peña con *Libertad en cápsulas* (2020) para saxofón alto y orquesta sinfónica, Luis Sierra con *Cuarteto de Saxofones* (2020) para cuarteto de saxofones.

También nos encontramos obras como *Trictor*, (*Tríptico para Victor 2018*) para saxofón solo del compositor Andrés Eloy Rodríguez (1970)⁸, *Díptico de un encierro Op.24* para saxofón y piano (2020).

El repertorio para saxofón de compositores venezolanos catalogado hasta la fecha, contiene más de 80 obras.

⁸ Andrés Eloy Rodríguez (Caracas 1970), es un flautista, compositor, arreglista y educador, profesor de flauta y música de cámara en la Universidad Experimental de las Artes, Universidad Simón Bolívar y Conservatorio de música Simón Bolívar, además se desempeña como flautista en la Orquesta Sinfónica de Venezuela.

Difusión del saxofón en la actualidad venezolana

En marzo del año 2022 se realizó el primer festival de saxofón en el país llamado “Festival de Saxofón Juan Vega”, en homenaje al maestro Vega. Dicho festival fue realizado por “SaxVen” la “Banda Sinfónica 24 de Junio”, la “Secretaría de Cultura de Carabobo”, la “Gobernación de Carabobo” y “El Sistema Valencia”, el cual contó con los artistas internacionales Irene Fernández (España) y Crispín Fernández (República Dominicana), quienes impartieron valiosos conocimientos a los participantes. También el proyecto realizó los Seminarios SaxVen 2022, en las ciudades de Valencia y Barquisimeto, para los cuales se contó con una gran cantidad de estudiantes y entusiastas del instrumento, teniendo la participación del Luthier Dilson Mejía (Colombia), Alejandro Taveras (R. Dominicana) y Roberto Benítez (Cuba), quienes interactuaron aportando valiosos conocimientos a todos los estudiantes.

El Sistema, cuna del saxofón “clásico”, cuenta con la escuela de saxofón en el Conservatorio de Música Simón Bolívar de Caracas, a cargo del profesor Wilmer Antique, en el “Conservatorio de Música Simón Bolívar de Valencia” con el profesor Oswaldo Graterol, en el “Conservatorio de música Blanca Estrella de Méscoli” de San Felipe con la profesora Ana Guedes y en el “Conservatorio Vicente Emilio Sojo” de Barquisimeto con la profesora Ana Cristina Castro. Todos, egresados de los respectivos centros de estudio continuando la labor de quienes fueron sus maestros.



Saxofonistas de la Banda Sinfónica 24 de Junio, en el seminario VoceoSax Valencia 2022, en la Casa de la Estrella. Fuente: archivo personal de Víctor Marín

Fuentes

- Bottaro, F (1995). Música Popular y Clases Sociales; el caso venezolano: Años 40. Caravelle, Toulouse: C.M.H.L.B., no 65
- Calzavara, J (1987). Historia de la música en Venezuela periodo hispánico con referencia al teatro y la danza. Caracas: Fundación Pampero
- Mendoza, G. Viña, J. (2015). Banda marcial caracas 150 años de tradición musical. Caracas: Fundación banda marcial Caracas.
- Milanca, Mario (1993), La música en El Cojo Ilustrado 1892-1915. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Colección Letras de Venezuela, 113, Serie Ensayos, 1993, tomos I y II.
- Molano, C (2014). Luis Alfonso Larrain. <https://encuentrolatinoradio.blogspot.com/2014/07/luis-alfonso-larrain-magistral.html>
- Perez-Perazzo, Jesús (1989). El maravilloso mundo de la banda. Caracas: Editorial: Cuadernos Lagoven
- Villafruela, M. (2007). El saxofón en la música docta latinoamericana. Chile: revista musical chilena.



Reseña

El foro “El Sistema, estrategias académicas en tiempos de confinamiento. Perspectivas globales”

Mayra León
CIDES

mleon@elsistema.org.ve

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros de Venezuela, mejor conocido como El Sistema, nos muestra el otro prisma de su Misión y Visión a partir de una mayor conexión con los diferentes contextos en los que existen programas inspirados en aquella fundante idea del Maestro Abreu para que los niños y niñas del mundo puedan disfrutar, crecer y formarse a partir de la música.

Es así como durante los meses septiembre 2020 y hasta julio 2021 El Sistema, fortaleciendo los lazos de unión e intercambio académico con los diferentes programas orquestales que se desarrollan en Europa, África y Asia, el Caribe, Centro América y América del Sur, realizó 4 interesantes Foros denominados: “*El Sistema, estrategias académicas en tiempos de confinamiento. Perspectivas globales*” cuyo propósito consistió en propiciar un espacio de intercambio, reflexión y unión para abordar las circunstancias contextuales suscitadas a propósito de la pandemia mundial por covid-19.

Estos Foros permitieron a todos los participantes conocer cómo fueron creados cada programa, sus estructuras académicas y las estrategias implementadas en la difícil situación de pandemia, en palabras del Director Ejecutivo Eduardo Méndez:

“...qué estamos haciendo y qué podemos aprender el uno del otro, intercambiar y fortalecer este trabajo que los hacemos con el corazón y motivación, gracias a la inspiración del Maestro Abreu y sus ideales. Nuestro trabajo hoy es seguir avanzando con ese legado tan importante”..

Como lo expresó Ronnie Morales, *Director de Gestión Orquestal y Coral*, un concepto muy importante es la programación artística; es expresión de diversos procesos en *lo social, lo académico y lo artístico*, se materializa en el ensayo y trasciende en forma de concierto. El Concierto impacta en el público y construye una nueva interacción como comunidad que, en *Pandemia*, ha extendido las posibilidades para el uso de plataformas y herramientas virtuales en una renovada agenda mediante ensambles, formato de música de cámara, festivales, concursos masterclass con maestros internacionales, entre otros.

El Encuentro. Organización virtual que traspasa las fronteras

Aunque el confinamiento planteó separación y distanciamiento físico, propició el acercamiento y la posibilidad de intercambio a través de las plataformas virtuales; unidos en un objetivo común: *continuar con la atención de niños, niñas y jóvenes incluyendo a sus familias*, y también a los profesores que conforman sus comunidades. Es así como en las distintas

latitudes donde la sonoridad de un instrumento y la versatilidad del canto coloreó de esperanza e inspiración, se profundizaba en *la acción social por la música*. Durante los intercambios, la visión compartida de todos los Modelos inspirados en El sistema y El Sistema Venezuela permitieron reflexionar sobre: (a) los objetivos sociales y formativos; (b) los ejes de formación; (c) las políticas que configuran los marcos de acción; (c) las estructuras de los programas; (d) las estrategias formativas; (e) el papel de la virtualidad; (f) las metas a mediano y largo plazo, todo ello, en los distintos contextos en que estaba ocurriendo el Confinamiento social.

Para el desarrollo de los Foros, se organizaron 4 Encuentros: I.-Foro Europa; II.-Foro Caribe y América Central; III.-Foro América del Sur; IV.-Foro África, Oceanía y Asia. En cada uno de ellos, la diversidad de las participaciones fortaleció los lazos de amistad y abrieron camino para nuevas perspectivas..

Nº	País	Programa	Persona (Participante)
1	Japón	Sistema Connect	Erika Colon
2	Filipinas	Seven Spirit Inc.	Reydon C. Encinares
3	Nueva Zelanda	Sistema Whangarei - Toi Akorangi	Sam Winterton
4	Nueva Zelanda	Arohanui Strings-Sistema Hutt Valley	Alison Eldredge
5	Papua Nueva Guinea	Queen of Paradise	Jesús Briceño Barrios
6	Túnez	Adw'art	Nadia Sehnaoui Boulifa
7		Tunisian Symphonic Orchestra	Sana Hafsa
			Mohamed Bouslama

Nº	País	Nombres y Apellidos	Programa Música
1	Europa	Marcus Marshall Matthew Cruickshank Etienne Abelin	Sistema Europa
2	Alemania	Constanza Vagnini-Holbl	C.O.N. SONANZA e. V.
3	Alemania	Franka Verhagen	Dream Orchestra Ideell Förening
4	Alemania	Andreas Knapp	Hangarmusik
5	Chipre	Nikoletta Polydorou	Sistema Cyprus
6	España	Pablo Gonzalez Martinez	Fundación Vozes
7	España	Carlos Fontán	Fundación Acción por la Música
8	Grecia	Jose Angel Salazar Elisa Sologni	El Sistema Greece
9	Italia	Elisabetta Lapaduna Maria Majno	Sistema delle Orchestre E Dei Cori Giovanili E infantile in Italia ONLUS
10	Luxemburgo	Patricia Abdelnour	El Sistema Luxemburgo
11	Noruega	Sissel Larsen	Tøyen Orchestra
12	Portugal	Juan Carlos Maggionari	Sistema Portugal
13	Reino Unido	Marcus Patteson Juan Gabriel Rojas	Sistema in Norwich
14	Reino Unido	Peter Nicholson	Sistema Scotland
15	Suecia	Ron Davis Papua Nueva Guinea	El Sistema Sweden and Dream Orchestra Jesús Briceño Barrios

Nº	País	Ciudad /Provincia - Municipalidad	Nombre del Proyecto en su país	Nombre y Apellidos
1	Chile	Santiago	FOJI (Fundación de orquestas juveniles e infantiles de Chile)	Alejandra Kantor
2	Chile	Santiago		Claudio Pavez
3	Chile	Santiago	Fundación Música para la Integración	Ana Vanessa Marvez Bustamante
4	Argentina	Chascomús, Buenos Aires	Fundación Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina (SOIJAr)	Ana Belén Pavón
5	Brasil	Salvador - Bahia	Salvador	Ricardo Castro
6	Brasil	Salvador - Bahia		Eduardo Torres
7	Brasil	Salvador - Bahia		José Henrique de Campos
8	Brasil	Salvador - Bahia		Ana Luiza Altmann
9	Brasil	Salvador - Bahia		Fernanda Tourinho
10	Brasil	Salvador - Bahia		André Felipe
11	Colombia	Bogotá	Orquesta Filarmónica de Bogotá	Antonio José Suárez Albarracín
12	Colombia	Bogotá		Angie Paola Sierra Avila
13	Bolivia	Cochabamba	Fundación Musical Bravura	Miguel Angel Salazar Hidalgo
14	Uruguay	Montevideo	Un Niño, Un Instrumento	Ariel Britos

Nº	País	Programa	Persona (Participante)
1	Costa Rica	Sistema Nacional de Educación Musical SINEM	Ramiro Ramirez
			Jocelyn Rey Corrales
			Ernesto Brenes
2	Guatemala	Sistema de Orquestas de Guatemala SOG	Rossana Paz
			María Isabel Ciudad-Real Solís
3	Honduras	Fundación Artes Educativas, Coros y Orquestas de Honduras FARECOH	Jessie Godoy
4	México	Sistema Nacional de Fomento Musical de México	Eduardo García Barrios
5	México	Orquestando Armonía	Gilberto Martínez
6	Panamá	Red de orquestas y coros infantiles y juveniles de Panamá	Maried Quintana
			Dino Nugent
7	Puerto Rico	Proyecto Musical 100 x 35	Helen González
			Mayra Urdaz
8	República Dominicana	Fundación Fiesta Clásica	Frank Ferandier-Sicard
			Corinne Bouygues

Abordando las duras circunstancias del Confinamiento

María Majno Sistema de orquesta y coro juvenil e infantil Italia ONLUS:

"Italia fue el primer país, antes de que se convirtiera en una pandemia, nos golpeó una epidemia. Nuestras escuelas ya estaban cerradas antes de que el primer caso se declarara: el 20 de febrero, el 23, todas las escuelas estaban cerradas, lo cual por supuesto, puso los frenos en todo lo que podíamos hacer para reunir a los niños...eso era muy riesgoso..."

La mayoría de los países establecieron como medidas de bioseguridad el aislamiento social y el cierre temporal de espacios sociales, entre ellos los centros educativos y culturales. A esta medida se debe considerar las circunstancias sobrevenidas como la distribución y consumo de alimentos, la atención médica y psicológica, el acceso a las medicinas, el cierre temporal de comercios, industrias y escuelas y por supuesto la atención en casa de las niñas,

niños y jóvenes mediante la educación a distancia; entre tanto, el acceso a internet y las posibilidades de conectividad constituía otros de los factores determinantes en la forma como cada país sobrellevó la pandemia mundial.

Elisa Sologni El Sistema Grecia:

"trabajamos con niños refugiados tanto dentro como fuera de los campamentos de refugiados...El tiempo de pandemia fue algo muy difícil para nosotros porque pasó muy repentinamente, y también fue muy intenso, (...) todas las clases pararon, y tuvimos que ser muy creativos para no perder la motivación de nuestros estudiantes"

Para la mayoría de los participantes, la pandemia fue extremadamente difícil, no sólo por lo repentino de las medidas implementadas por cada país, sino porque implicó la interrupción de conciertos, actividades y programas. En el Programa Chipre, por ejemplo, además de los 200 niños para entonces incluyendo inmigrantes, refugiados y acompañantes de menores refugiados, fue financieramente muy difícil en términos de recursos e ingresos, debido a que éstos dependían en mayor medida de los conciertos, haciendo difícil honrar los compromisos de pago a los profesores para que continuaran sus clases online.

Carlos Fontán. *Fundación Acción por la Música*

"El número de pedidos de apoyo social ha incrementado durante marzo y abril (2020) y apoyo psicológico. La atención ha sido por vía telefónica, tanto llamadas como mensajes por WhatsApp (...) un grupo de 30 voluntarios, estudiantes universitarios, profesionales activos y retirados, se han establecido y han ofrecido trabajo educativo para niños de los diferentes grupos musicales".

El reto del confinamiento confronta nuevas aristas en la dinámica musical de la comunidad Sistema. Circunstancias en torno a problemas no sólo tecnológicos sino el ámbito familiar cuando no se tienen los recursos, problemas logísticos como, por ejemplo: ¿dónde pueden practicar los niños en una casa pequeña sin molestar a todos? De manera que las implicaciones de un reto adicional en la gestión musical, fue integrar a las familias en esta nueva dinámica. En países como Noruega, los profesores manifestaron temor ante las posibilidades de perder a los niños porque muchos de ellos vivían en apartamentos pequeños con muchas personas y sería muy difícil ver lecciones de música en la distancia. El posterior reto se trataba de las escuelas que comenzaban a abrir otra vez enfocados en otras prioridades más que a actividades adicionales como la música.

En ése mismo sentido, las problemáticas más comunes en todos los programas inspirados en El Sistema al igual que en Venezuela, se trataba del acceso y uso de las tecnologías, una problemática común que promovió el uso de herramientas al servicio de la música.

Juan Carlos Maggionari. *Sistema Portugal*.

"...el Sistema Portugal funciona mayoritariamente en Lisboa, y alrededor de Lisboa hay 4.300 estudiantes y 25 núcleos. Creo que fue una situación traumática para todos nosotros, en julio tuvimos que cancelar todos nuestros conciertos...era una situación de desigualdad porque muchos de nuestros estudiantes no tienen una computadora o un iPad para poder tener clases..."

Carlos Fontán. *Fundación Acción por la Música, España*.

...el reto es que la mayoría de las familias con las que trabajamos, como son vulnerables, no tienen mucho acceso a la tecnología. No tienen los dispositivos, no tienen internet, y tienen algunas barreras para acceder a este entrenamiento online y a nuestra formación,

por eso es que en los últimos meses solo pudimos llegar a una tercera parte de los beneficiarios que la fundación Acción por la Música atiende actualmente.

Ana Marvárez Bustamante Programa Música para la integración de Chile:

"esta modalidad virtual si bien pareciera que flexibiliza en términos horarios...dinámicas de clases ...al mismo tiempo satura a los alumnos, satura a nuestros colegas trabajadores porque evidentemente están los niños en etapa escolar recibiendo clases todo el día a través de un computador y luego si le incluimos nuestra actividad extracurricular musical, se vuelve bien pesada la clase porque los niños vienen agotados de todo el día de trabajo..."

Hablar de educación virtual para el Instituto de formación Artística Bolivia representó un gran reto debido a las limitaciones de acceso a internet y las precariedades de la banda ancha, relata Waldo Papú y para otros programas como Colombia, Papúa, Argentina, Venezuela, entre otros, la dificultad para lograr los encuentros sincrónicos generó el diseño de programas de capacitaciones para el manejo de herramientas básicas y el desarrollo de materiales complementarios dirigido a formadores y padres, entre los cuales se desarrollaron cursos de adaptaciones musicales, pistas de audio, formularios, guías, presentaciones, bueno un montón de materiales.

Joselyn Rey. El Sistema Nacional de Fundación Musical: Costa Rica

"...todas nuestras escuelas están localizadas en sectores de riesgo social y este programa orquestal está dentro de una fundación que atiende niños, niñas y jóvenes de muy escasos recursos...hemos tenido grandes limitantes con el tema de la tecnología, de los recursos, ...los profesores han tenido que ir a grabar a sus estudiantes a las casas porque a veces el estudiante no tiene internet o no tiene un celular para grabarse"

Por su parte, Andrés David Ascanio, director académico musical de El Sistema en Venezuela destacó que

"para el Maestro Abreu siempre fue importante mirar la trayectoria futura, un pensamiento de vanguardia que le permitió encarar la magnitud del reto por delante".

En consonancia con la visión del Maestro Abreu, la inserción en un mundo global implica el reconocimiento y aplicación de estrategias participativas, innovadoras e inclusivas para el desarrollo humano. En Venezuela la cuarentena, ha traído como consecuencia una de las mayores dificultades y reto con respecto a la práctica colectiva de la música, esencia de El Sistema. Para ello, se han diseñado nuevas perspectivas académicas en el marco de estrictas medidas de seguridad, a fin de acercar las distancias impuestas por el confinamiento con el millón de niños y jóvenes que pertenecen a los programas formativos.

Ante las dificultades y retos: las ideas. La creatividad y el análisis de las circunstancias han permitido a los directores y profesores de los Programas inspirados en El Sistema, así como a El Sistema Venezuela, plantear una serie de alternativas de solución para la atención de los niños, niñas y jóvenes. Conscientes de la importancia de la música como herramienta de inclusión social y en el firme compromiso de la misión de cada Programa, la pandemia se constituyó en un espacio de oportunidad para demostrar cómo la música trasciende las limitaciones contextuales.

El Reto, Creatividad y Estrategias Formativas en Virtualidad

La mayoría de los Programas inspirados en EL Sistema, confrontaron factores en la gestión del conocimiento y de operatividad en el que la planificación y ejecución de las propuestas formativas, artísticas y de recursos, dinamizaron las relaciones interinstitucionales en diferentes niveles de participación geopolítica.

Para cada programa fue muy importante identificar las dimensiones y esferas donde se presentaban los desafíos: geográfico, familiar, recursos financieros, tecnológicos, formativos, estudiantes y profesores. Por ello, sus dinámicas se caracterizaron por las determinaciones en el que cada una de estas dimensiones se vincularon e influyeron mutuamente. De tal manera que, las respuestas a toda esta situación sobrevenida en tiempos de confinamiento, dependieron de estas dimensiones y sus diferentes interrelaciones. Por último, las evaluaciones de las alternativas que emergieron, señalaron las rutas futuras ante la posible reincorporación luego de pandemia.

Cada una de estas circunstancias permitieron el desarrollo de organizaciones inteligentes en una gestión que formula un modelo de sociedad posible que el Maestro Abreu soñó, aquella que se compromete con su misión, alcance y proyección.

María Majno Sistema delle Orchestre E Dei Cori Giovanili E infantile in Italia ONLUS:

"También involucramos a los niños y las familias en actividades alternativas... reflexionar... fue un ejercicio muy importante." ... todos en la crisis desarrollaron su propio método y su propia estrategia.....desarrollo de nuevas alianzas, incluyendo las académicas, las cuales hemos cultivado por algunos años con universidades... también hay otra iniciativa significativa en el nombre del maestro Abreu por parte de algunos miembros del Coro Simón Bolívar, quienes se han mudado a Italia y nos aliaremos con ellos"

En España cerca de 350 familias fueron contactadas vía telefónica con el fin de conocer sobre su situación afectiva, tecnológica, saber si disponían de dispositivos móvil para las actividades semanales e incluirlos en los nuevos canales de comunicación u otra necesidad posible de resolver.

Elisa Sologni El Sistema Greece:

"Además, trabajamos muy duro con la motivación de nuestros profesores, así que estuvimos también en constante comunicación con ellos, intentando asistirlos lo más posible, y el programa de Jóvenes Líderes también, el cual es un programa para motivar el liderazgo por parte de estudiantes avanzados y hacerlos participar en las decisiones de nuestros programas"

Programas como la *Dreams Orquesta* en Suecia, nos relata la maestra Franka Verhagen, se enfocó en los diferentes tipos de obstáculos de sus integrantes derivados de la inmigración: aprender un nuevo idioma, vivir solos en un país extraño, convivir con diferentes personas de diferentes nacionalidades, religiones, ideologías, por lo que el problema social es, por supuesto, muy importante.

El Sistema Luxemburgo, de acuerdo con Patrica Abdelnour, estuvo trabajando en el proceso de crear una plataforma en línea, especialmente para continuar comunicando y trabajando con lo beneficiarios más vulnerables, en este caso, los niños y jóvenes refugiados, especial-

mente los que llegaron recientemente al tiempo de pandemia. Es por ello que el trabajo consistió en trabajar de manera muy cercana a los trabajadores sociales en los salones de refugiados, y los trabajadores sociales a su vez ayudaron con el problema de la conectividad.

Para el Programa Música 100 por 35 Costa Rica, y su supervisora académica profesora Mayra Urdaz, las respuestas ante los retos de la virtualidad, implicó la realización de un diagnóstico mediante encuestas para conocer la disponibilidad de equipos tecnológicos por parte de los estudiantes. Se consideró revisar cuáles plataformas y recursos eran más accesibles para la dinámica formativa. De esta forma fueron seleccionadas plataformas como Zoom, Google Classroom para talleres, entrenamiento docente en programas de uso de tecnologías, producción y edición de videos, entre otros.

La mayoría de los Modelos inspirados en El Sistema, se plantearon las posibilidades de encontrar financiamiento para poder adquirir equipos mediante patrocinantes, y además favoreció el estudio y montaje de repertorio de cámara, orquestas de viento, grabaciones que se transmitieron mediante canales sociales. En esa misma línea, el análisis y la reflexión constante rindieron sus frutos: campamentos musicales, programas de entrenamiento pedagógico para jóvenes músicos futuros formadores, también capacitación de profesores y líderes, desarrollo de metodologías, elaboración de material de apoyo didáctico, guías, manuales, entre otros.

Modelos como Sistema Portugal y el programa en Escocia trabajaron arduamente para obtener los dispositivos que necesitaban, para proveer WiFi, banda ancha, desarrollar alianzas con otras organizaciones, compartir prácticas, enfoques y continuar trabajando de maneja ligeramente distinta en áreas de desventaja económica.

En Luxemburgo, al igual que Suiza, la cuarentena no fue tan estricta como en otros países, así que las actividades continuaron

medianamente y como en muchos programas, el reto siguió siendo la conectividad y las personas que están en una posición más vulnerable, quienes tienen el peor momento, ya sea porque no tienen los dispositivos, porque no tienen data, o viven en los foyeres donde viven los refugiados, entonces la conectividad es peor que en casa, a partir de agosto 2020, las instituciones culturales ofrecieron conciertos al aire libre evidenciándose la aceptación y alegría de las personas por estar fuera de casa escuchando música.

Por su parte, la Fundación Sistema de Orquestas Sinfónicas Infantiles y Juveniles de Argentina en el 2020 celebró sus 15 años, este aniversario celebra la primera misión de profesores venezolanos llevada por el Maestro Abreu en febrero de 2005 y en ese marco, realizó el primer simposio SOIJAr, que fue un espacio nacional para la reflexión y el intercambio sobre el rol de las orquestas y coros como instrumentos de educación ciudadana promoción humana y transformación de las comunidades.

La Prof. Marihet Quintana, coordinadora de la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá, relató cómo el tiempo de pandemia, fue una oportunidad para familiarizarse con el vocabulario y herramientas tecnológicas, capacitar a los profesores y estudiantes, realizar talleres de edición de videos, surgiendo muchas ideas creativas articulando programas como el de Educación Especial y Orquestal.

Por su parte, la Maestra María Isabel Ciudad Real Solís, Presidenta del Sistemas de Orquestas y la profesora Karla Serón de Guatemala, describieron el uso de las distintas plataformas Google, Zoom, WhatsApp, para conservar el vínculo con sus estudiantes y profesores, aplicando herramientas para realizar videos colaborativos, clases en línea, logrando activar la academia de música en forma virtual mediante alianzas con una orquesta en México y otra en Chile con el que se realizó el concierto navideño.

De la Fundación Artes Educativas Coros y Orquestas de Honduras, el profesor Cristóbal

IPineda, presidente de la Fundación y la directora de Proyecto Yessie Godoy, en Honduras, nos relatan las ideas de conexión y alianzas que permitieron actividades en línea y la edición de videos para las clases de instrumentos. Como parte de las alianzas estratégicas, la OEA patrocinó la adquisición de equipo audiovisual, tabletas y la compra de paquete corporativo de aplicaciones y programas por un año para los niños.

La metodología de trabajo del equipo docentes se fortaleció ampliando las posibilidades de atención por WhatsApp, aunque algunas aplicaciones no funcionaron del todo bien por temas de señal, feedback, los más favorecidos fueron los estudiantes de clase vulnerable, quienes se vincularon mediante distintos proyectos de videos, del mismo modo a través de la orquesta de Washington conocieron nuevas personas, por ejemplo de Canadá y Colombia.

Joselyn Rey, del Sistema Nacional de Fundación Musical de Costa Rica describe las grandes limitaciones con el tema de la tecnología y de recursos, por lo que algunos profesores se movilizaban a las casas de sus estudiantes para grabar las clases y participar en orquestas virtuales. Así mismo, mediante complejos protocolos de bioseguridad las actividades musicales se desarrollaron mediante la modalidad virtual y la presencial, algunas escuelas comenzaron clases a mediados de año, así que los jóvenes de percusión fueron los primeros en tener sus clases presenciales, ya que fueron los estudiantes más afectados a consecuencia de la imposibilidad de estos instrumentos en casa.

Este periodo denominado *enlazando notas para construir experiencias de aprendizaje* con más de 20 escuelas y más de 3 mil alumnos, la atención por Zoom, Facebook live, y cobertura especial de prensa se evidenció la importancia de la formación de docentes y los niños, de contar los dispositivos electrónicos y mejorar los servicios de internet.

De acuerdo con el Sistema Nacional de Fomento Musical y su profesora Lourdes Morelos, coordinadora académica de la Unidad de agrupaciones musicales comunitarias, la disposición de las plataformas permitió la realización de videos y conciertos virtuales. A pesar de las vicisitudes relacionadas con las condiciones contextuales de servicios básicos en las zonas de alta marginación y rurales, entre ellas la energía eléctrica y el internet, el paquete educativo, consistió en un recurso didáctico que se dejaba en la tiendita del pueblo para realizar el trabajo de la semana.

Desde el Sistema Europa en la voz de su presidente Marcus Marshall, conocimos cómo utilizaron la plataforma llamada *Musical* para la asignación de actividades de ejecución instrumental. La plataforma provee otras posibilidades como colocar música, leer scores, ver videos del tutor e interactuar con él, grabar y enviar en formato de video, de esta forma se mantuvieron conectados con los niños durante el periodo de confinamiento y sus padres, ayudando bastante con la práctica en el hogar, un tema focal del programa, desarrollando un enfoque híbrido.

Por su parte, el primer enfoque del Sistema Grecia, fue crear una plataforma a través de Wix, la cual es gratuita, para colgar videos según niveles e instrumentos. Los videos se subían semanalmente por cada clase a YouTube, y luego se compartieron en esta plataforma, de esta manera, los niños pudieron acceder y ver los videos de forma asincrónica durante la semana. Eventualmente cuando la pandemia continuó siendo estricta, las sesiones en vivo se realizaron a través de Zoom, encuentros de estudiantes en los cuales, el profesor tuvo la posibilidad de verificar la manera en la que trabajaban con los videos que se estaban subiendo. Continuaron también a través de diferentes plataformas como Google Classroom o videos de YouTube, para favorecer este contexto de aprendizaje y trabajar en su pensamiento crítico.

música de nuevo”

Nikoletta Polydourou, Directora Ejecutiva Sistema Chipre.

“Entonces, luego, pudimos... después de tres meses, pudimos comenzar un juego con un grupo pequeño, sin ensayos de orquesta, y durante la pandemia comenzamos un reto de Instagram que fue muy bueno para motivar a los estudiantes además de tener clases regulares todos los días”.

Por su parte, en la Fundación Acción por la Música en España, el *WhatsApp E-learning* resultó una excelente estrategia para monitorear el lenguaje musical de 80 estudiantes y de los estudiantes avanzados. La creación de una biblioteca con contenido educativo fue uno de los planes estratégicos de este programa a fin de favorecer la interacción fluida entre profesores y niños y el entrenamiento digital que incluyó a las familias pertenecientes a este programa.

Eric Sjöström, director de El Sistema Sweden, nos relata que cada año en Gotemburgo, se realiza un gran campamento musical llamado *Side by side*, en tiempos de pandemia fue totalmente digital. Del mismo modo, se realizaron mucho coaching y discusiones online durante la primavera, así como conferencias con una gran participación tanto de Suecia como de otros países.

En la *Dreams Orchestra* creada en el 2016 por Ron Álvarez, los grupos pequeños se reunían en línea y tocaban entre ellos para ver su progreso, y estuvieron muy felices de poder reunirse de nuevo a partir del 1 de mayo en adelante porque muchos de ellos no tenían las herramientas tecnológicas y los teléfonos inteligentes continuar con las clases tan intensivamente como lo hacían regularmente en la orquesta.

Así que durante el año se desarrolló el programa de entrenamiento de profesores, basado en la experiencia y el trabajo práctico realizado en los programas de entrenamiento en El Sistema Venezuela, consistiendo en actividades holísticas donde no solamente se trabaja con la técnica y los aspectos musicales, sino también con el desarrollo social y emocional.

En el Programa Múnich se organizaron las actividades en una clase larga a la semana por dos cortas, una sobre la técnica y la otra sobre lo musical, la música de orquesta. Los niños aprendieron alrededor de cinco piezas musicales nuevas, una parte estuvo combinada también con tarea para mantener a los niños interesados en la música.

Para el Programa en Bravura, significó reinventar el trabajo, para ello diferenciaron tres grupos: (a) los niños, y estudiantes que tienen acceso a internet con wifi en casa, entonces con ellos hemos llevado un trabajo muy, muy fluido; (b) después otros niños que tienen acceso a internet gracias a WhatsApp, que ya era mucho más limitado, pero hemos podido llevar mucho avance con ellos, (c) una gran parte de los niños, pues son de muy escasos recursos y con una situación muy difícil que directamente no tenían ningún acceso a internet. Entonces realizaron gestiones necesarias para hacerles llegar material impreso pero principalmente con este grupo estuvieron centrados en la ayuda humanitaria durante todo el 2020, que consistía principalmente con el suministro de víveres, implementos de bioseguridad y proyectos para conseguir presupuesto para estas familias para el 2021.

La preocupación por los niños en Bolivia que han permanecido muy encerrados durante este tiempo, parte de las necesidades económicas, pero sobre todo por las necesidades sociales, afectivas y psicológicas, por las cuales hacer el proyecto 100% virtual desde su nacimiento fue una respuesta a estas problemáticas. Este proyecto trató de iniciar con clases de música para los niños, un poco de teoría musical y también canto.

Del mismo modo, el profesor Álvaro Yana: director académico del Instituto de Formación Artística Bellas Artes, nos cuenta que la estructuración de las clases virtuales integró el trabajo con el docente y el estudiante mediante una planificación de un modelo desarrollado a través de videos con los estudiantes. A pesar de todas las complicaciones, los estudiantes que participan en la Orquesta Filarmónica de Bolivia, en la sinfónica de Santa Cruz trabajan con los niños que inician y los de escasos recursos que van a las clases desde lugares periféricos de la ciudad de Santa Cruz y también con los estudiantes del centro, haciendo un puente entre jóvenes y niños de la ciudad como también de los barrios periféricos. Entre otras actividades se realizaron 15 conferencias magistrales con diferentes amigos de la música tanto nacional como internacional, ciclo de talleres para estudiantes y docentes. Esto permite a todos concientizar la igualdad y el interés por un mundo mejor y de unión, desde esa perspectiva se aproximan a un modelo parecido a lo que es El Sistema.

Para el Programa en Ecuador, nos cuenta Patricio Aizagan, que los profesores realizan un proceso constante de evaluación y reflexión a fin de para plantear una mejor calidad de clases virtuales, los mejores mecanismos y metodología más adecuada para las actividades con los niños más pequeños sobre todo por las imposibilidades que arroja la presencialidad de atender dificultades técnicas en el instrumento como por ejemplo la posición del instrumento o agarre del arco.

"hemos realizado algunos videos que hemos subido a YouTube y a nuestras redes sociales, conciertos de música de cámara, estamos recibiendo también todos los días sábados conciertos realizados por el Sistema de Venezuela, Eduardo Méndez gentilmente me envía y nosotros los subimos a nuestros sitios virtuales"

En el Sistema Orquestas Juveniles e Infantiles de Argentina: SOIJAr, las maestras María Valeria Atela fundadora y directora y Emilia Inclán, explicaron las 5 acciones del eje educativo en el marco del aislamiento social obligatorio, las cuales permitieron profundizar en la modalidad virtual implementado desde años anteriores por la extensión del país, en las dos ofertas universitarias para este sitio electivo. Se inauguró el laboratorio SOIJAr para músicos en el tercer milenio como un espacio abierto para reflexionar, repensar, recrear e innovar las prácticas y el rol social como músicos ante los desafíos que deparan e intercedan en estos tiempos.

Así mismo, *la partitura* como instrumento y ámbito de desarrollo metodológico, fue el medio estratégico para garantizar la inclusión, integración y participación activa de los niños desde el primer día, se desarrolla a través de la *estrategia multinivel* en la metodología orquesta-escuela, entendiendo siempre que la capacitación es el mejor instrumento para construir autonomía y capacidad de resiliencia en tan complejos momentos como lo fue la pandemia.

En este contexto también creció la participación virtual de la red SOIJAr donde participan activamente más de 250 profesores y multiplicadores del Sistema compartiendo iniciativas, inquietudes, consultas e intercambios sobre el trabajo en contexto del aislamiento social obligatorio. A lo largo de esos meses se mantuvieron con regularidad ensayos y conciertos virtuales en las tres dimensiones de la metodología: *personalizada*, que comprende las clases hasta tres participantes, la dimensión grupal o familiar, que comprende los talleres de fila y por último la dimensión comunitaria, que comprende las prácticas de conjunto.

Dentro de la dinámica de trabajo con los ensayos se desarrollaron estrategias vinculantes como *el concierto* y *la exposición* que representaron para muchos niños y jóvenes alta participación en una sala virtual, otros aspectos que acompañó esta metodología.

En el programa en Colombia con la Filarmónica de Bogotá, se abarcaron todos los procesos en forma virtual, todos los procesos que por su naturaleza son colectivos, se transfiguraron hacia la atención prácticamente niño por niño. Para ello, se elaboraron guías pedagógicas para el trabajo en casa, muchos videos tutoriales que pudieron consultados en cualquier momento porque con las condiciones de conectividad y los tiempos no solamente de los niños si no de sus familiares, ya que no siempre fue tan sencillo lograr los encuentros sincrónicos. Cuando fue posible se realizaron encuentros sincrónicos por plataformas de videoconferencias o por llamadas. Del mismo modo se desarrollaron materiales complementarios como adaptaciones musicales, pistas de audio, formularios, guías, presentaciones y adquisición de herramientas de edición de audios, de videos, de manejo de plataformas para profesores y de esta forma garantizar la atención en un 100% en los centros filarmónicos.

A propósito de las complicaciones con los niños más pequeños, de las dificultades por la distancia geográfica o la conectividad en Costa Rica, Venezuela, Honduras, Republica Dominicana y la mayoría de los programas, los estudiantes fortalecen sus competencias digitales aprendiendo el uso de aplicaciones para grabación y edición, aplicaciones para uso de metrónomo, afinador los videos.

Joselyn Rey de SINEM. Costa Rica

"... si algo bueno que ha dejado la pandemia, es que todos nos hemos superamos en virtualidad, ahora hacemos cosas que nunca imaginábamos..."

Las plataformas más utilizadas para mantener la comunicación y atención de los estudiantes fueron el *WhatsApp E-learning, Google Classroom, Zoom, Google Meet*, canales de YouTube a partir de las cuales se realizaron diversidad de actividades, masterclass, clases individuales y grupales y concursos como el realizado en la República Dominicana...Festival de Solistas....grabación...Concurso de Jóvenes Compositores en Venezuela, participaciones en agrupaciones virtuales de cámara, grabaciones con las orquestas, conversatorios, seminarios, entre otros.

Las actividades en el Programa Puerto Rico, *Música 100 por 35*, incluyeron secciones de clases en forma individual 3 veces por semana, lapsos de 20 minutos de atención individual y el seminario todos juntos. En las plataformas virtuales a los estudiantes les gusta verse, escucharse ejecutar junto al maestro utilizando pequeñas pistas o demos en el proceso de grabación, y la realimentación al estudiante permitió valorar el desempeño y el progreso de todos los participantes. Se han fortalecido las herramientas mediante la capacitación de programas de edición y videos, conciertos virtuales como el concierto de navidad, integrando estudiantes que migraron a los Estados Unidos permitiéndoles continuar con sus clases.

Un aspecto de especial mención es las posibilidades que la virtualidad generó de conocer a los padres de los estudiantes de acuerdo con lo mencionado por *todos los Programas inspirados en El Sistema*, quienes se integran en el aprendizaje bajo un enfoque de supervisión, apoyo o como un estudiante más de la clase.

A partir del uso de las tecnologías ha sido posible comprender esas sensaciones de conjunto, las impresiones y apreciaciones de todos los equipos académicos y comunidad de los Programas, propiciando talleres para docentes, realizando foros de profesores en los que comparten sus estrategias como por ejemplo la construcción de instrumentos de percusión, evidenciando una vez más que la tecnología resultó ser de muchos beneficios.

Para el Programa Sistema Nacional de Fomento Musical, Lourdes Natalia Morelos González, México, las herramientas tecnológicas fue objeto de capacitación docente, incluyó fotografía, videos, audición de audio, herramientas didácticas para el trabajo virtual, abordaje para niños con trastorno de Neuroaprendizaje, edición de partitura, producción y logística gestión comunitaria, especialización instrumental, la relación docente-comunidad como patrimonio cultural intangible, talleres para Padres.

Como línea estratégica, el programa organizó un equipo enfocado a la capacitación de padres orientado a

la atención de niños en el marco de los trastornos de neurodesarrollo. El plan académico consistió en clases online, videos y materiales para el neurodesarrollo (psicomotricidad, matemática, español, artes plásticas, expresión corporal, música) y estrategias de intervención psicoeducativa, de forma que los padres pudieran aplicar estas estrategias con sus hijos en casa.

Para el Programa Orquestando Armonía de México, relata Gilberto Martínez (director ejecutivo), la capacitación básica en el área digital, como programas de edición para los profesores, resultó de gran importancia, así mismo dos proyectos se generaron: Radio Orquestando Armonía plataforma digital en la que 3 profesores prepararon los temas que fueron transmitidos los días lunes miércoles y viernes, entre ellos grabaciones con maestros y alumnos, abordando variedad de tópicos como instrumentos, entrevistas con maestros compositores y con psicológicos como parte de la atención de los niños y jóvenes. La profesora de Coro condujo el programa y fue muy significativo para mantener la integración y la comunicación con todos los integrantes de Orquestando Armonía, los padres y todos los miembros de la comunidad. Otro proyecto fue Orquestando TV, que consistió en un programa interactivo sobre temas regionales, teniendo participación activa todos los profesores del programa y de las diferentes ciudades de México, hablando de las tradiciones, ejecutan instrumentos tradicionales, cantan, se abordan temas culinarios y gastronómicos, entre otros.

Lo aprendido y las nuevas perspectivas a partir del confinamiento

Sin duda, el confinamiento ha sido una dura prueba para la humanidad, pero ha sido también una gran oportunidad para un giro interpretativo, develando otro rasgo de las mediaciones interculturales; los procesos de reflexión y acompañamiento en el aislamiento a favor de nuevas transfiguraciones sociales.

En este plano, reflexionar *qué tan importante es la música*, fue para todos un ejercicio muy importante, en medio de la crisis, los profesores desarrollaron su propio método y su propia estrategia, aprendiendo unos de los otros en lugar de que cada viento soplara por su lado.

Mantener lo aprendido del otro y estar conectados, significó minimizar la distancia y por momento hasta olvidarla. El sentido de comunidad fue lo más importante en el marco del aprendizaje musical:

Andrea Knapp (Berlín)

“...pero apenas recientemente pudimos reunirnos con nuestros niños en los campamentos de refugiados, o en los cuartos donde tocamos, y por supuesto, ahora tenemos dos o tres veces más distancia que antes, pero no importa, es el placer de estar juntos y de compartir la música y el resultado es maravilloso porque ahora que podemos reunirnos de nuevo, hay más niños que antes porque solo quieren ver a sus amigos”

El uso de las tecnologías de la información y la comunicación y sus herramientas educativas, permitió reconocer las posibilidades de diversos aprendizajes docentes y estudiantes, e implementar la modalidad mixta para continuar usándolas luego de la pandemia.

La educación a distancia, propició comprender cómo usar la tecnología para mejorar la motivación de los estudiantes, y desarrollar prácticas divertidas, juegos, ensayos seccionales por conferencia de Zoom, resultó muy importante para mantener a los estudiantes motivados y reafirmar la presencialidad del programa.

Sin embargo, en diversas investigaciones realizadas por los programas, los resultados arrojaron que el público en general, prefieren ir a un concierto en vez de *ver conciertos en digital*, por lo que siendo una necesidad, los conciertos digitales no podrán reemplazar el concierto en vivo y el escenario.

Munich (Contanza)

"para nuestra sorpresa hemos visto que han sido más efectivas y satisfactorias y respetadas gracias a nuestros súper profesores, de quienes estamos muy orgullosos, la mayoría son de El Sistema, son venezolanos que vinieron a Múnich en momentos diferentes"

Para todos los programas, las clases en línea fueron más efectivas y satisfactorias de lo esperado, por lo que en el futuro, estas herramientas se combinarán en sesiones en línea y presenciales en forma simultánea, al tiempo, la creación de una comunidad virtual supone estrategias de liderazgo en la gestión del conocimiento para la promoción, de manera novedosa y amplia, de los nuevos enfoques formativos en el uso de las herramientas digitales y los entornos virtuales, adaptados a cada realidad.

Estos entornos virtuales se constituyen espacios de pertenencia y significación emocional, afectiva y de formación técnico-musical para el alumno y sus familias, generados a través de procesos creativos y estrategias sostenidas, modelando aprendizajes significativos como respuesta a la sensibilidad humana, musical, y criterios de calidad, visibilizando la filosofía de El Sistema.

Para la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá, de acuerdo con el estudio sobre la experiencia de lo virtual, comenta su Director Dino Nuget: "los estudiantes están muy felices de recibir las clases online. Poderse conectar ver a sus amigos, hacer música juntos ha sido muy positivo, recopilar esta información y esos testimonios, los padres más involucrados con los niños...esto es lo que hacen cuando van al módulo, felices de seguir adelante con los programas 100% virtual utilizando diferentes plataformas...Zoom, Google Meet, Jitsi Meet".

Para todos los Programas, el acercamiento con el mundo de los estudiantes mediado por una pantalla estimuló que muchos jóvenes de diferentes latitudes se conocieran como por ejemplo en el proyecto musical de orquesta virtual Iberorquesta implementado por el Programa Costa Rica quienes en un proceso de integración participaron jóvenes de la Metropolitan Youth Symphony también de manera virtual.

Para el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, estos Foros representó la unión entre los pueblos, hermandados a través de la música. El poder de la música enaltece nuestra convicción de seguir adelante en el proceso de transformación de nuestros niños, jóvenes y comunidades enteras.

Como parte de los principios de El Sistema Venezuela, cualquier circunstancia constituye ámbitos de posibilidades, por lo que en tiempos de pandemia, hacer conciertos de cuartetos, y explorar la música de cámara estuvo orientada a la resolución de problemas técnicos, en el plano del trabajo individual y luego en el plano de la interacción con el otro mediante el ensamble. Del mismo modo, fue importante el liderazgo que emergió de los directores de orquestas, directores corales, talleristas o del músico, en este proceso de clases virtuales, ensayos y conciertos. Otro principio sumamente importante fue la flexibilidad; el ensayo y el

concierto se definen también en la *flexibilidad*, implicó el reconocimiento de la programación como un plan que se adapta, en el entendido de la imposibilidad de limitar la expresión artística.

Como relata Morales:

El maestro Abreu decía que el repertorio es uno de los ejes motivadores más importante para el niño, el joven y para los adultos, es sabido la importancia que tiene la selección de un repertorio....para nosotros el concierto no es el fin..."

En Venezuela el confinamiento más fuerte duró aproximadamente entre ocho y nueve meses. Desde el mes de marzo comenzó un importante trabajo desde la virtualidad, en el que se diseñó la Sala Virtual por nuestro canal de Youtube en el que se transmitieron una serie de conciertos de las orquestas Simón Bolívar, Juan José Landaeta, el Coro Nacional Simón Bolívar, y grandes directores Nacionales e Internacionales.

En abril comenzaron las actividades académicas en diferentes plataformas virtuales, *Zoom, Google meet, Jitsi meet, Whatsapp, Telegram, entre otros.*

Estuvimos experimentando cual funcionaba mejor, como saben aquí en Venezuela no tenemos la mejor conexión de internet, tenemos una conexión regular no tan rápida, tal vez por esto, esta plataforma no trabaja en todas las regiones, en algunas funciona bien y en otras no. Es por esto que creamos estas aulas/clases virtuales donde enseñamos a través de Whatsapp y Telegram.

La modalidad mixta: sincrónica y asincrónica se incorporó como parte de la dinámica de El Sistema. Al tiempo, con la Hilti Foundation se planificó un importante cronograma de clases al más alto nivel instrumental. Profesores de grandes orquestas como la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de los Ángeles, La Radio France, Marinsky, entre otros, enseñaron mediante Zoom a niños y jóvenes de nivel básico, medio y avanzado.

Del mismo modo se realizó el festival de solistas inmenso permitiendo la participación de muchos de los jóvenes, talleres y en los conciertos, en los conciertos además fluye con jóvenes directores, también con directores experimentados, mediante un liderazgo musical y eso ha el criterio de la excelencia, que es un criterio vital para todos desde el más pequeño, ese criterio de excelencia y de calidad debe permear en todos los niveles y es parte de un principio fundamental.

Por su parte, Andrés David Ascanio, director de académico musical, destacó que los doce programas académicos mantuvieron altos estándares de excelencia. *"Podemos destacar el acento en el núcleo familiar con la figura del monitor en casa. Allí, el hermano mayor no solo atiende a los suyos sino que busca a los niños de su comunidad, del mismo modo que sucede en el núcleo día a día".*

Del mismo modo, se acentuó el enfoque de pequeños formatos y grupos de cámara para el trabajo orquestal óptimo, proyectó la atención de grupos reducidos junto al uso de todas las opciones digitales adaptadas a las posibilidades y recursos de cada niño y sus profesores. El carácter formativo arropó a alumnos y profesores, desarrollando cursos de E-learning y diferentes herramientas tecnológicas.

La combinación de la formación virtual y semipresencial para las orquestas y la Coral Nacional Simón Bolívar, se desarrolló de la mano de maestros internacionales a través del Conservatorio Itinerante Inocente Carreño, con apoyo de Hilti Foundation, Unesco, PNUD y otros.

Se realizaron 180 clases virtuales para todos los programas académicos, incluyendo clases de ópera, en un certero y exitoso intento por mantener el carácter vivencial de las clases presenciales en las aulas virtuales, los niños y jóvenes tuvieron la experiencia de recitales virtuales para sus familiares y amigos con los medios a disposición, para luego hacer el montaje correspondiente a la plataforma de Youtube.

"Todo esto ha significado un gran reto que el Maestro Abreu nos enseñó a superar como fue desde el inicio. Con él aprendimos que con trabajo y fe es posible seguir adelante".

Eduardo Méndez, director ejecutivo, agradeció a todos los participantes de los Foros por compartir sus experiencias y construir espacios socioformativos globales. Al mismo tiempo señaló, que El Sistema es un programa artístico y educativo que se muestra en concierto. Es por ello que, como parte de las oportunidades de las nuevas tecnologías, el canal de YouTube, ofrece la riqueza del archivo musical con 45 años de historia. La diversidad de programas de concierto incluye presentaciones recientes con espectáculos memorables, incluso dirigidos por el Maestro Abreu. Así mismo, la participación en un importante evento para conmemorar el 75º aniversario de las Naciones Unidas, la ONU y El Sistema se unieron en el concurso "Componiendo tu futuro", concurso de composición en el género sinfónico y sinfónico-corral. Se llevó a cabo el estreno el mismo día del aniversario para ser mostrado en redes su grabación". Anunció como parte de las novedades de El Sistema, la primera revista de investigación SisTema, del Centro de Investigación y Documentación y la Cátedra del Pensamiento del Maestro José Antonio Abreu, cuya misión formativa busca la secuenciación y organización de los saberes históricos, filosóficos y científicos del pensamiento del Maestro.

Finalmente como parte de los frutos de estos Foros, se inició una interesante ruta hacia el I Congreso Mundial de El Sistema para este año 2021.



MISCELÁNEAS

El ruido, el sonido, y la escucha en el arte: analogías entre el proceso creador del músico y el poeta

Selene Lucía Salgado Martínez
Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Escuela Nacional de Fagot,
Conservatorio de Música Simón Bolívar
bowmanykestrel@gmail.com

La creación artística entendida como un proceso, implica la concepción de que para crear, el artista emprende un conjunto de pasos, como procedimientos para llegar a la obra de arte. Se habla de proceso y no método, pues no se hace referencia a un conjunto de reglas y pasos ordenados como vía estructurada y fija. Al contrario, ante las características subjetivas del arte como creación humana, se entiende que el camino del artista es cambiante y único.

Ahora bien, la creación artística es consecuencia de un procedimiento en el que dialogan, además de habilidades y conocimientos, elementos psicológicos, emocionales y físicos, y esto, sin duda, ocurre en cada individuo.

El producto de cada proceso es especial por su particularidad, y puede expresarse por diferentes medios sensoriales. Dicho esto, ¿es posible encontrar caminos comunes de creación entre diferentes artes? ¿Puede el artista, en tanto ser humano, coincidir con otro en el proceso de creación de una obra, sin entender por eso que el resultado es el mismo? En efecto, a lo largo de la historia las artes se han relacionado y encontrado en conceptos y elaboraciones, teniendo inclusive como resultado nuevas formas de arte, como el cine o la ópera. La ópera, como ejemplo, nos retrotrae a una de las uniones primarias entre artes desde la antigua Grecia: la música y la poesía.

Hablando de esta relación en particular, se logra encontrar en la obra poética y ensayística de Hanni Ossott (1946-2002), una producción que relaciona la creación poética con elementos constitutivos de la música. Ossott fue una gran poetisa y ensayista Venezolana nacida en Caracas, publicó once poemarios, además de sus ensayos y traducciones, y es reconocida también por haber sido profesora en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela durante más de veinte años.

Ossott revela concepciones musicales en su hacer como poeta, al introducir en su poética el ritmo, el ruido, la sonoridad, y la escucha. Estos temas no sólo se manifiestan en sus versos, también son componentes de lo que ella considera el proceso creativo del poeta. Un proceso que parte de su propia elaboración de conceptos fundamentales, entre ellos, el del *alma*, al que relaciona directamente con lo *sonoro*, por su carácter informe.

De acuerdo con los postulados románticos, esos que aluden a un mundo ideal en el que el hombre era un todo con la naturaleza, también expresado por Albert Béguin en su ensayo *El alma romántica y el sueño* (1981) como “un tiempo lejanísimo en el que la creatura, en sí misma más armoniosa y menos dividida, encajaba sin dificultad en la armonía de la naturaleza”¹, el ser humano sufre una inevitable separación de ésta totalidad. Una totalidad a la que el hombre, durante toda su vida, sueña con volver, para estar efectivamente completo.

¹ Béguin, A. (1981) *El alma romántica y el sueño*. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. Fondo de Cultura Económica. Madrid. Pp. 478-479.

"Aquello que el hombre ha perdido está allí todavía, sofocado pero vivo. Será necesario un largo esfuerzo, un descenso a los infiernos interiores, si la creatura, dispersa por obra de la separación, poco segura de poseer todavía un centro, quiere encontrar de nuevo su integridad".

Albert Béguin. *El Alma y el Sueño*

Hanni Ossott pareciera estar en íntima identificación con el mito romántico, y a partir de su elaboración con la imagen del cuerpo, desarrolla parte de su trabajo artístico e intelectual alrededor del concepto de lo absoluto de la existencia y su carácter imposible en el plano material.

Ante esta existencia absoluta, Ossott señala que el cuerpo está herido desde el momento que se hace cuerpo: al atenerse a las formas, la cultura, al lenguaje, los conceptos, a las líneas definitorias, a las figuras, el humano es en sí un cuerpo disgregado, separado de la unidad originaria del alma.

Con esto, pensemos en el cuerpo como una construcción para contener fuerzas y vacíos inexplicables. Así, el cuerpo podría asemejarse a una cáscara con grietas, producidas desde adentro por las mencionadas fuerzas, rajaduras que dejan entrever un hueco profundo en la superficie.

Según Hanni, por este hueco ebulle un grito. *"¿Qué grita desde el cuerpo?"* –pregunta Hanni Ossott- *"¿Tiene el cuerpo una voz anticipada a toda habla?"*². Es justo en este punto –y en muchos otros de su poesía- que surge y se desarrolla uno de los principales caminos de pensamiento en su producción: detrás del cuerpo y su herida, detrás del habla como aquella marca resultado de la rasgadura entre la esencia de las cosas y sus significantes, en el fondo de la figura, y en lo profundo del alma, hay algo que suena.

Esta sonoridad, traducida como energía del universo, rugir del mar, crepitar de una hoguera o palpar del alma, pareciera ser una voz áfona en el plano de la realidad, al estar apartada de la escucha formal hasta un nivel casi imperceptible. Pero la sonoridad de aquello sigue allí, inmersa en lo cotidiano, dentro del lenguaje-casa y el cuerpo-cáscara, dictando los pasos y los impulsos.

De acuerdo a Ossott es tarea del artista, específicamente del poeta, escuchar aquellas fuerzas pulsionales para luego emprender el proceso de la elaboración artística.

Sin embargo no sólo el artista puede lidiar con este extraño rumor, y su escucha no siempre resulta en la creación artística. Cada ser humano puede encontrar a lo largo de su vida vestigios de lo profundo y, sin saber necesariamente que se ha encontrado con esto, lo acalla, construye una fortaleza alrededor, puede incluso rodearlo con la férrea intención de aprehenderlo por completo –una empresa que, cabe acotar, podría llevarlo hasta los límites de su precipicio, de la locura-.

¿Qué diferencia entonces el proceso de escucha de un artista con los encuentros fortuitos que alguien pudiese tener con aquellos "sonidos"? Hanni Ossott ha podido elegir otros significantes para el proceso iniciático de la creación poética, sin embargo escogió y resaltó el sentido de la escucha como conexión entre la interioridad y la elaboración del artificio.

Siguiendo con el mito romántico expuesto por Béguin: "El alma reconoce las más preciosas de esas melodías en el canto salvaje que sirve como de sordo acompañamiento a nuestra existencia y que a veces, gracias a ciertos estados excepcionales, cubre con su extraña voz las palabras inteligibles y falaces por las cuales creemos expresarnos"

² Ossott, H. (2005) *Cómo leer la poesía*. Bid & co Editores. Caracas, Venezuela

El encuentro con aquello que esconde el vendaje de la herida no ocurre en el plano superficial de la existencia, requiere de un viaje a las profundidades abismales del ser. Para este viaje Ossott trazó una ruta de descenso y retorno a la superficie, o dicho de otro modo: una guía para el anochecer y el amanecer.

Ossott nos plantea primeramente una realidad diurna, enmarcada en la palabra y la forma, en las estructuras necesarias para ser un yo, para vivir en el molde del cuerpo y no morir como individuo en la nada que puede significar lo absoluto o el infinito. En lo diurno las formas y la palabra recubren algo informe, el núcleo de todas las cosas, corazón del ser contenido en el cuerpo.

El palpitir de este corazón es inaudible ante aquellos marcos de contención y definición, que bien podríamos llamar *melodías diurnas*; acercarse siquiera a la escucha del palpitir puede resultar en la concepción de este como un ruido, algo incomprensible y desagradable que escapa del entendimiento. Como el oído que una vez acostumbrado al repertorio canónico de la música académica occidental, rechaza la música étnica del Caribe y la condena de extraña e incomprensible.

Según la Real Academia Española el ruido es definido como un "sonido inarticulado", que se relaciona con el alboroto, la interferencia y lo perturbador. Se debe entender por lo tanto que todo sonido que no se encuentre articulado por formas establecidas y preceptos culturales, es en definitiva un *ruido*.

Para Ossott, entonces, hay un ruido de fondo, en el interior de las cosas y de los seres vivos. Esta suerte de palpitir está allí a la espera de ser escuchado, pero para esto es necesaria la disposición a renunciar a lo corpóreo, a las "*formas ruidosas*"³ y ensordecedoras de lo diurno, pues las *melodías diurnas*, entendidas como resultado de las estructuras significantes, son en realidad *el verdadero ruido que tapa el sonido esencial*.

Un sonido que una vez aceptado, puede entenderse, no como el ruido de fondo, sino como una melodía esencial que esclarece, que clama, que revela lo vedado por el ser humano y las formas. Una melodía también con propiedad perturbadora e inquietante, como en efecto es el encuentro con la incertidumbre de lo que no tiene definición.

Esta dualidad es propia de La Noche expuesta en la producción poética y ensayística de Hanni Ossott. La Noche es en sí una dualidad natural, insostenible en lo diurno: es llama en arder puro y al mismo tiempo es mar, es silencio profundo y ruido. La Noche se plantea como un espacio de oscuridad y revelación, de fuerzas y reverberaciones, de reposo y de pasión. Experimentarla es entrar "*en contacto con el fondo último de las cosas*".⁴

Este espacio informe y absoluto es también intemperie, pues alejarse de lo sólido para adentrarse en el Ser es en cierta forma una manera de quedar a la deriva de lo desconocido.

"A la intemperie está el viento, quizá la noche, lo solo y las raras y abismales sensaciones, esas que nos están permitidas solo si sabemos escuchar su tentación, solo si no rehuimos su peligro".

Meditaciones. Cómo leer la poesía (2005)

Así como en la noche la oscuridad permite vislumbrar cosas desapercibidas ante el brillo enegrecedor del sol, así en la intemperie está el silencio, y sólo desde el silencio puede disponerse a la escucha, de una música primitiva quizá, dionisiaca, extraña y familiar, que se cuela por las rendijas del individuo.

Como la imagen de la gran esfera solar descendiendo con lentitud crepuscular en la aguas del mar profundo, así el poeta de acuerdo a Ossott debe anochecerse, descender hasta sumergirse en su propio mar.

Para hablar en términos físicos, como si estos paradójicamente nos ayudaran a

³ Ossott, H. (1987) Imágenes, voces y visiones. Ensayos sobre el habla poética. Edit. El Libro Menor. Caracas

⁴ Ídem

respaldar la poética de la nocturnidad, cabe señalar la importancia de la rigidez y la densidad del medio por el cual viaja el sonido: la velocidad de las ondas sonoras es directamente proporcional a la rigidez -o módulo volumétrico- del medio por el que se propagan. El agua posee mayor rigidez que el aire y por lo tanto el sonido viaja más rápido en el medio acuático que en el exterior. Tan solo un repique de las pinzas de un cangrejo dentro del agua, resuena en el cuerpo sumergido como golpe de bombo. Visto así ¿no es acaso comprensible que tras el sumergimiento, lo que proceda sea una densidad tal que las pinzas entrechocadas, inaudibles fuera del agua, ahora retumben en la conciencia del sumergido?

¿Pero qué son en realidad esas pinzas entrechocando? ¿Qué es lo que escucha el que padece la noche? ¿Escucha cangrejos? ¿Grillos nocturnos? ¿Un grito seco contenido en el cuerpo? ¿El vacío ensordecedor? ¿O todas estas imágenes no son más que palabras para enmarcar lo no discursivo, lo no traducible que abre diques en el cuerpo?

Si aquella melodía esencial antecede a cualquier tipo de refinamiento formal, si lo que antecede al canto, a la articulación, es el chillido ¿no es acaso esta música un encuentro con la animalidad intraducible del sujeto?

Hanni Ossott escucha ríos que susurran, luces, cánticos de muertos, estrellas, pulsaciones rítmicas que develan imágenes. Y a esas imágenes que le llegan con ritmo propio, debe darles una palabra.

*Al contacto de mí eléctrico se yergue el poema y la estatua
muere el monstruo
crece la ciudad los lugares
y se pone a andar el habla
que sabe de sombras y hace luz
Lanzo a la articulación
promuevo gramáticas
Hago al verbo en pausa
Paz al novio que deserta de mí.
Por él mi magistral sacrificio.
Desconocido amor:
Nocturnidad haciéndose cuerpo en la luz*

*Fragmento del poema "Grana, Sacrificial ciudad, rojo clavel de Ariadna". Hasta que llegue el día
y huyan las sombras (1983)*

Hay algo que se vuelve un hecho: la existencia de vibraciones sonoras que conforman el corazón de las cosas, tan inasibles como definitorias en el ser. El sonido se vuelve analogía del núcleo de la tierra: así como el núcleo magmático es recubierto con capas, así la vibración esencial es rodeada por la cáscara de lo simbólico y de la cultura. Los muros de la casa se levantan para cubrir lo incomprensible, para contener las fuerzas de vida y muerte, tal vez para rodear el vacío del ser y su cicatriz.

Entonces surgen las preguntas ¿Puede el arte nacer sin entrar en contacto con lo salvaje? ¿Puede la poesía fluir sin adentrarse en las aguas de lo no discursivo? ¿Puede haber música sin lidiar con el coqueteo peligroso de la voz de la sirena?

Para Ossott, La Noche es imprescindible en la creación poética. El abismo es trascendental, así como el necesario ascenso, porque si bien anochecerse implica un abandonarse del cuerpo, ese compromiso a la entrega de lo etéreo debe ir acompañado, a su vez, de un cálculo para el retorno a la forma, a la casa. Sólo así puede quedar constancia, en efecto, del proceso creativo, convertido en artificio real.

Ante este proceso de creación artística, es posible pensar en la música como un arte que lidia directamente con *la escucha, los ruidos de fondo, las melodías diurnas*. Quizá se pudiera hallar en el músico una cierta sensibilidad para la captación de cosas que no se pueden tocar.

¿Pudiera ser acaso la música como elaboración, el resultado del sumergimiento de compositores y músicos ejecutantes en esta gran Noche intrínseca? El músico que debe “conectarse consigo mismo” para transmitir lo que desea al momento de tocar y luego trasladar eso a un plano técnico fundamental para la ejecución final. Así también los grandes compositores en la historia de la música ¿Escuchaban quizá sus propias interioridades, quizá un sonido esencial, voz de musa, grito natural, vibraciones, antes de convertir el pensamiento en estructura, métrica, balance? He allí el sumergimiento y la salida.

Así como la música es materia informe moldeada por la técnica, como un cúmulo de ruidos animales trasmutados en sonidos melódicos, sobre una base rítmica inherente al pulso del cuerpo, enmarcada en el tiempo y en la frecuencia del propio sonido; así, la poesía es palabra extraída del grito del cuerpo y de la tierra, ella persigue lo sacro, la esencia, el magma.

La poesía, al igual que la música, busca la armonía, el encuentro de sonidos nocturnos en acuerdo con las formas del día. Danza de dioses: entre Dionisio y Apolo, pero también entre Eros y Tánatos.

El poeta y el músico se esfuerzan por traducir, por tanto, la melodía esencial, aunque no estén conformes con el pálido reflejo que resulta de esa traducción; aunque sepan que su palabra, su lienzo, su partitura están incompletos -rotos-, aun así emprenden el camino de regreso a la superficie del mar, y formalmente, crean. Junto a la subida del sol, intentan mostrar un resquicio de lo abismal, y aunque se les haga imposible derrumbar los muros de la casa –pues lo siguiente sería la pérdida absoluta de la razón- buscan abrir puertas, correr persianas, para que al menos un rayo de la noche salga a la luz. Y se escuche.

Fuentes

- Béguin, A. (1981) *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. Pp. 478-479.
- Ossott, H. (1987) *Imágenes, voces y visiones. Ensayos sobre el habla poética*. Edit. El Libro Menor. Caracas
- Ossott, H. (2005) *Cómo leer la poesía*. Bid & co Editores. Caracas, Venezuela
- Ossott, H. (1983) *Hasta que el día llegue y huyan las sombras*. Fundarte. Caracas

Autores

Xiomara Quilarque

xquilarque@elsistema.org.ve

Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela

Venezuela

Socióloga egresada de la Universidad Central de Venezuela en el 2012, Licenciada en Educación Musical UNEARTE (2013). Ese mismo año realizó un Diplomado en Gerencia y Planificación Social en la U.C.V. y el curso de locución en la misma universidad certificándose como locutora N° 53-778 en el (2018). Licenciada en Educación Integral UCSAR (2021). Actualmente es tesista de la especialización en Educación para el Uso Creativo de la T.V. en la Universidad Central de Venezuela en donde obtuvo la maestría en Gestión y Políticas Culturales en el 2018 con la investigación que genera el artículo que hace parte de la revista SisTema N° 2.

Desde el 2007 ha ejercido en FUNDAMUSICAL "SIMÓN BOLÍVAR" la labor de Instructor de Lenguaje Musical y desde el 2019 como Jefe de Inspección – PNIS.

Su experiencia en FUNDAMUSICAL "Simón Bolívar" ha transcurrido en la Orquesta Infantil "Ambrosio Plaza, en la Orquesta Juvenil "Ambrosio Plaza" y en la Orquesta Sinfónica de la Juventud "Francisco de Miranda".

Participó en el IV Congreso Nacional de Sociología (2007) y en el VI (2009) en el II Congreso Nacional de Psicología (2010), y en el II Encuentro de Gestores Culturales (2012). Seminarios sobre Diversidad y Política Culturales así como Cultura, Políticas Públicas y Diversidad ambos en el 2012 además del Seminario de Gestión y Políticas Culturales en el 2013 también el Seminario de Gestión Cultural y Economía Cultural en el 2015 y Seminario Virtual – Estilística Educativa en Oaxaca, México (2018). El Papel de las guarderías en el desarrollo infantil y Tomando las riendas de tu embarazo ambos en el 2020 en el Instituto Mexicano del S.S.

Realizó Formación Académica – Musical en el Centro Académico Montalbán en el 2010, Capacitación Docente PNIS en el 2015, Dirección Orquestal – PNIS en el 2016, Cátedra de Dirección Orquestal (2017 – 2018) así como en el I Taller de Formación Gerencial (2019) de Fundamusical "Simón Bolívar" y Encuentro de Líderes – El Sistema (2022).

Su labor docente es reconocida por Fundamusical "Simón Bolívar".

Karla Parra

karlaparram31@gmail.com

Universidad Rafael Urdaneta

Psicóloga egresada de la Universidad Rafael Urdaneta, 2021. El artículo de investigación presentado en la revista SisTema N° 2 es derivado del Trabajo Especial de Grado, conjuntamente con la psicóloga Laura Navarro el cual obtuvo mención publicación.

Durante cuatro períodos académicos en la Universidad Rafael Urdaneta estuvo en el cuadro de honor.

Continuó sus estudios en el área de la psicología a través de su participación en los cursos organizados por el Centro de Formación Profesional "ALDIVEN C.A." sobre Informe psicológico (2021), Técnicas psicoterapéuticas (2021), Orientación de parejas funcionales (2021), Técnicas psicológicas para la identificación, detección y modificación de la conducta disruptiva en niños (2021), Técnicas psicoterapéuticas para el abordaje de pacientes que padecen alguna enfermedad crónica (2021), Estrategias psicoterapéuticas para el abordaje de niños y mujeres víctimas de abuso físico, psicológico o sexual (2021) y Terapia de parejas (2021).

Actualmente ejerce la psicología en el Hogar Clínica San Rafael, en el Centro de Unidades Médicas Claret y a través del ejercicio de consultas independientes.

Ha desarrollado paralelamente su profesión de psicóloga con sus actividades musicales como directora desde 2021 del Ensemble de Metales y Percusión Universidad Rafael Urdaneta.

Laura Navarro

laurainavarroc@gmail.com

Universidad Rafael Urdaneta

Psicóloga egresada Cum Laude de la Universidad Rafael Urdaneta. El artículo de investigación presentado en la revista SisTema N° 2 es derivado del Trabajo Especial de Grado, conjuntamente con la psicóloga Karla Parra, el cual obtuvo mención publicación.

Continúa su formación académica en la misma universidad en la especialización Metodología de la Investigación I.

Actualmente ejerce como profesora en la Escuela de Psicología de la Universidad Rafael Urdaneta.

Como investigadora entre los años 2018 y 2020 realizó la revisión documental, análisis histórico y filosófico de la teoría del pensamiento crítico de Peter Facione. También realizó los ensayos académicos ¿Qué me hace venezolano? y cambios en nuestro modo de ser para cambiar mi país; donde analiza conceptos de la psicología social para ser aplicados a la realidad nacional. También realizó el ensayo filosófico "El lenguaje como dilema" basado en la revisión documental de diversos autores sobre el lenguaje.

Cursó sus estudios musicales en el Conservatorio de Música José Luis Paz. En el 2021 recibe el título de teórico musical y solista I otorgado por el Conservatorio de Música Simón Bolívar. Violinista, estudiante de dirección coral es miembro fundador y directora asistente del Coro de Voces Claras del Zulia y contralto líder de fila hasta el 2021 del Coro Sinfónico Juvenil del Zulia.

Víctor Marín

victordavidmarin@gmail.com

Convenio UNEARTE-FUNDAMUSICAL-CMSB

Oriundo de Montalbán Edo. Carabobo Venezuela. Saxofonista, investigador, presidente de SaxVen Latinoamérica y líder del proyecto Escuela venezolana de Saxofón "EVES".

Formado en el Conservatorio de música Simón Bolívar en Saxofón clásico y egresado de la Universidad Experimental de las Artes de Caracas en Saxofón solista sinfónico. Ha recibido tutoría de Saxofón con maestros de Francia, Netherland, Portugal, España, Italia, Polonia, Suiza, USA, Colombia y Cuba.

Ex principal de saxofón de la Banda Sinfónica Simón Bolívar y saxofonista de sesión de las principales orquestas profesionales del Sistema de Orquestas, entre ellas Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Actuó como solista con la Banda Sinfónica 24 de junio, la Banda Sinfónica Juvenil Simón Bolívar, la Banda Marcial Caracas, el Ensamble de Saxofones Simón Bolívar, Ensamble de saxofones de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Ensamble de saxofones del Conservatorio Nacional de música de México y Orquesta Sinfónica de Bogotá.

Ha participado en prestigiosos festivales en Francia, Bélgica, Suiza, Holanda, España, Portugal, España, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela.

Es miembro investigador del proyecto Saxofón Latino del Dr. Miguel Villafruela desde el año 2019 y en su vida pedagógica, ha impartido clases y conferencias en Colombia, Uruguay, Ecuador, Bolivia, Perú, México y Venezuela. Entre sus proyectos se encuentra el Festival Internacional de saxofón Villa de Leyva Colombia, Festival de saxofón Juan Vega Valencia Venezuela, metodología VOCEO, SaxVen Quartet, Catalogo venezolano de saxofón, producciones de música venezolana para saxofón, por nombrar algunos.

**Gerente**

Mayra León

Coordinación de Publicaciones

Amelia Salazar

Coordinación de Investigación

Yisenia Pérez

Coordinación de Documentación

Hugo Quintana

Asistentes de Investigación

María Álvarez

Gloria Aragón

Chiquinquirá Benítez

Evis Carrasco

Marco Martínez

Douglas Rodríguez

Diseñador Gráfico

Omer Barrios

CIDES

[www.http://elsistema.org.ve/contacto/](http://elsistema.org.ve/contacto/)

Contáctenos: cides@elsistema.org.ve



**Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de
Venezuela**

Maestro José Antonio Abreu†
Director Fundador

Eduardo Méndez
Director Ejecutivo

Consejo Académico

Frank Di Polo
Ulises Ascanio
Gregory Carreño
Rubén Cova
Lourdes Sánchez

Gustavo Dudamel
Director Musical

Herich Sojo
Director General

Dirección Sectorial de Formación Académica

Jesús Morín
Director

Mayra León
Conservatorio de Música Simón Bolívar
Directora

Miembros de la Sociedad Civil “Juan José Landaeta”

Frank Di Polo
David Ascanio
Fernando Guerrero

REVISTA SISTEMA



EL SISTEMA
MÚSICA PARA TODOS



CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN
DE EL SISTEMA



DC2020000051