

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.  
Campus Vicálvaro  
2 y 3 de marzo de 2012

URJC • IEM • SEM-EE

II  
Congreso  
CEIMUS

educación  
e  
investigación  
musical

INNOVACIÓN, MOTIVACIÓN Y CREATIVIDAD  
EN LA ENSEÑANZA MUSICAL

**ACTAS DEL CONGRESO**



[WWW.CEIMUS.ES](http://WWW.CEIMUS.ES)

## ORGANIZADO POR:

- Sociedad para la Educación del Estado Español.
- Instituto de Educación Musical.
- Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

## DIRECCIÓN:

**Ana Álamo** (Presidenta de SEM-EE)

**Emilio Molina** (Director del IEM)

**Félix Labrador** (Profesor URJC)

## COMITÉ CIENTÍFICO:

**Álvaro Zaldívar** (Conservatorio Superior de Música de Murcia)

**Maravillas Díaz** (Universidad del País Vasco)

**Fernando Bautista** (Universidad de las Palmas de Gran Canaria)

**María Elena Riaño** (Universidad de Cantabria)

**Pedro Cañada** (Conservatorio Superior de Música de Salamanca)

**Daniel Roca** (Conservatorio Superior de Música de Canarias)

**Miren Zubeldia** (CPM Ataulfo Argenta- Santander)

**Michael Berg** (CEIP Jacinto Benavente – Madrid)

**Jaime Berrade** (Conservatorio Superior de Música de Navarra)

## ORGANIZACIÓN TÉCNICA:

Enclave Creativa Ediciones

## SOPORTE INFORMÁTICO, WEB Y AUDIOVISUALES

Enclave Creativa Ediciones

## LUGAR DE CELEBRACIÓN:

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

## EDICIÓN DE ACTAS

Ana Álamo Orellana (Presidenta de SEM-EE)

Emilio Molina Fernández (Presidente del IEM)

## MAQUETACIÓN

Esther Pérez Achón

## EDITORIAL

Enclave Creativa Ediciones S.L.

Plza. José Antonio, 5

28223 Pozuelo de Alarcón

E-mail: [enclavecreativa@enclavecreativa.com](mailto:enclavecreativa@enclavecreativa.com)

Web: [www.enclavecreativa.com](http://www.enclavecreativa.com)

I.S.B.N: 978-84-15188-568

## **SESIÓN IV: NUEVOS ENFOQUES Y RESULTADOS DENTRO DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL.**

### **PONENCIAS**

Moderadora:

**Maravillas Díaz** (Universidad País Vasco)

Ponencia:

### **LA PRÁCTICA MUSICAL COMO TAREA CIENTÍFICA: INVESTIGANDO ETNOGRÁFICAMENTE LOS PROCESOS ARTÍSTICOS**

**Álvaro Zaldívar Gracia**

Conservatorio Superior de Música de Murcia

En primer lugar debo hacer pública mi felicitación y agradecimiento a la organización de este exitoso Congreso, y de modo muy especial a mis colegas y amigos Ana Álamo, Emilio Molina y Félix Labrador. Han mostrado mucha amabilidad e interés al invitarme a participar como ponente y miembro del comité científico de esta tan relevante iniciativa músico-educativa.

Sirva como comienzo de mi exposición, entrando así ya directamente en materia, una experiencia visual tan común y corriente como la de ir paseando, igual en una ciudad que por el campo, y comprobar cómo algunas cosas parecen muy cerca de otras en un momento pero, un poco más tarde, al cambiar nuestro sitio y con ello el punto de vista, se alejan mientras que, desde este nuevo lugar de observación, se comprueban ahora mucho más cercanos otros objetos que antes veíamos claramente separados. Sucede algo muy parecido cuando andamos, imaginativamente, por entre los ámbitos disciplinarios, viendo sus campos, temas y metodologías científicas: según desde dónde los miremos, nos resultarán muy cerca unos de otros y, al cambiar de perspectiva, serán esos mismos “otros” los que se acercarán extraordinariamente a aquellos nuevos que antes parecían demasiado distantes. Algo similar, aunque no igual, hoy nos lo podríamos también explicar, desde las ciencias sociales en lugar de la geografía o la geometría, mediante la ya habitual distinción de perspectivas “emic” y “etic” (siguiendo así la sugestiva e inicial propuesta filológica de Kenneth Pike, llevada

inteligentemente al terreno de la cultura por Marvin Harris e incluso traspasada ingeniosamente a la música gracias a Jean Jacques Nattiez), es decir, la visión del implicado frente a la del extraño, que bien puede producir contradictorios efectos de proximidad o alejamiento parejos a los antes referidos conforme a la distancia de sus respectivos puntos de vista<sup>197</sup>.

## LA ORNITOLOGÍA Y LOS PÁJAROS

Tal sucede, en mi experiencia y en la de muchos colegas con quienes he compartido tareas e ilusiones en estos últimos años, con las nuevas propuestas de investigaciones artísticas –que inicialmente llamamos “creativo-performativas”<sup>198</sup> o mejor ahora<sup>199</sup> y más sencillamente investigaciones desde el arte o desde la práctica artística<sup>200</sup>–, que tenían en común el estar centradas en el conocimiento fructífero –sobre todo para los mismos artistas– producido al seguir científicamente los propios procesos de los músicos (y demás colegas de artes hermanas) mientras están creando sus obras y/o recreando las de otros (es decir, “interpretando”, no hermenéuticamente sino siendo “intérpretes” en el sentido musical del castellano, o “jugando” en la más poética orientación semántica franco-anglo-germánica). Durante muchos años, y situados en una inicial perspectiva temática, o lo que también podríamos describir como desde una visión “emic” de los musicólogos convencionales, resultaba evidente que la musicología –en un sentido moderno centrada en las fuentes musicales y en la aplicación a las mismas del método analítico y editor histórico-filológico, no la holística investigación plurimusical de la ciencia germánica del cambio al siglo XX, que incluía en su vertiente “sistemática” también la pedagogía o la acústica– se presentaba, con cierta obviedad indiscutible, como la disciplina científica más estrecha e íntimamente ligada a la práctica de la creación e interpretación musical (por centrarnos ahora en el arte sonoro, aunque en nuestra exposición plantearíamos abundantísimas coincidencias y empatías con las artes escénicas e incluso con las artes plásticas en su orientación menos objetual, más *performativa*). Sin embargo, este parentesco, que incluso se quiso hacer jerarquizado al modelo de una imaginaria estructura familiar tradicional, colocando así a la musicología en la cúspide científica del campo musical, ejerciendo allí de *paterfamilias* que dice lo que se puede

<sup>197</sup> En un divulgativo diccionario filosófico, que forma parte del *Proyecto Filosofía en Español* (<http://www.filosofia.org/filomat/df237.htm> -consultado el 15 de febrero de 2012-) se recurre a un curioso ejemplo clarificador, al señalar cómo desde la perspectiva “emic” de Cristóbal Colón, o la de los Reyes Católicos, el navegante había descubierto una nueva ruta hacia las Indias, mientras que desde nuestra actual visión “etic”, obviamente se trata del descubrimiento de América.

<sup>198</sup> Álvaro Zaldívar, “[Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior](#)”, el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y *performativa*”, en [Revista interuniversitaria de formación del profesorado](#), N° 52, 2005 (ejemplar dedicado a La educación musical y sus nuevos retos), pp. 95-122; Álvaro Zaldívar, “[El reto de la investigación creativa y performativa](#)”, en [Eufonía: Didáctica de la música](#), N° 38, 2006 (Ejemplar dedicado a: Investigar en la educación musical. De la teoría a la práctica), pp. 87-94.

<sup>199</sup> Un reciente trabajo Fin de Máster, que tuve el honor de dirigir, presentado en la universidad de Murcia en septiembre de 2011, escrito por Norberto López Núñez con el minucioso título de *Lo performativo como término metodológico significativo en la investigación artística de los procesos de interpretación vocal o instrumental: un primer estudio a partir de los libros de la biblioteca de la universidad de La Rioja*, demuestra lo más confuso que bueno que resulta el término “performativo”, inicialmente elegido para diferenciarse de la investigación histórico-musicológica por su orientación hacia la música práctica. Basta citar que, entre los variadísimos trabajos allí recogidos que usan de este polisémico término, se encuentran hasta referencias como “La propuesta del presidente Ibarreche ¿Del etnos al demos? Hacia un nacionalismo performativo” de Carlos Coello (en *Estudios sobre la propuesta política para la convivencia del lehendakari Ibarretxe*, Gobierno Vasco, Instituto Vasco de Administración Pública, 2003, pp. 463-506).

<sup>200</sup> Álvaro Zaldívar, “Investigar desde el arte”, en *Anales*, año 1, n° 1 (2008), Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, pp. 57-64; Álvaro Zaldívar, “Investigar desde la práctica artística”, en *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, ISEACV, Valencia, 2010, pp. 124-129.

y lo que no se puede hacer, lo que ha de ser valorado y lo que no, lo que merece ser preservado o lo que es mejor olvidar, estableciendo en suma sus propias categorías y clasificaciones que se imponían a la práctica de los artistas en tanto que ellos –los *cantores*- meramente “hacían” mientras los *músicos* estudiosos “comprendían” (como en los famosos versos guidonianos: *Musicorum et cantorum magna est distantia / Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica. / Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*<sup>201</sup>).

Al musicólogo y músico Charles Rosen, pianista autor del célebre ensayo sobre el estilo clásico, le debemos una ingeniosa frase que resume irónicamente la, pese a todo lo dicho, escasa funcionalidad de la musicología para los músicos: la misma, dijo, que posee la ornitología para los pájaros<sup>202</sup>. Pero si a los pájaros parece lógico que no les interese la ornitología, los pájaros sin embargo no sólo son objetivo esencial de los ornitólogos, de la zoología en general, sino también los siguen y estudian con especial atención pintores y poetas y, no lo olvidemos, asimismo los ingenieros aeronáuticos, según prefieran unos crear imágenes y palabras mientras los ven volar libremente, o bien en su vuelo otros busquen estudiar modelos posibles de materiales ligeros y reparto de pesos, soluciones más eficaces a la resistencia del aire o alternativas de aprovechamiento máximo de la energía desde el despegue hasta el aterrizaje. Del mismo modo, los músicos, sin desmerecer cuanto por ellos ha hecho y en el futuro sin duda ha de seguir trabajando la musicología (que ejerce, en esta arriesgada pero didáctica analogía, las funciones de ornitología, como la historia general del arte, que curiosamente nunca se atrevió a llamarse “artelología” o “artísticología”<sup>203</sup>, debería ser entonces algo parecido a la zoología), pero ya entendidos como sonoros pájaros, libres surcadores del aire creador en busca de nuevos horizontes musicales, a ellos se acercan e interesan otros campos muy distintos de la musicología, pues lo que tiene de proceso mental singularmente valioso, como es el creativo, y cuanto tiene ese “volar” de experiencia personal profunda y empática, tanto individual como colectivamente, nacida al calor de la práctica artística, resulta sin duda extremadamente atractivo a otras ciencias y actividades “no musicológicas”, como luego veremos.

De modo que, desde el punto de vista de la temática general, de los contextos histórico-ideológicos, de sus privilegiados métodos analítico-filológicos y de la priorización de las fuentes musicales escritas<sup>204</sup>, resultaba y resulta obvio que la música práctica y la musicología

<sup>201</sup> “Hay una gran distancia entre los músicos (teóricos) y los cantores (prácticos). Estos dicen (hacen), aquellos comprenden de lo que está compuesta la música. Y quien hace lo que no entiende se comporta como un irracional”. Traducimos libremente a partir del famoso inicio de las *Regulae Musicae Rhythmicae*, de Guido de Arezzo, recogidas en Martín Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, St. Blasien, 1784 (ed. fac., Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1990, vol. 2, p. 25).

<sup>202</sup> Tomamos la cita, que pertenece al trabajo de Charles Rosen *The Frontiers of Meaning* (New York: Hill and Wang, 1995, p. 72), del famoso inicio del libro *Inside early music. Conversations with performers*, de Bernard D. Sherman (Oxford University Press, 1997, p. 3), en cuya *Introduction: an atmosphere of controversy*, dice textualmente: “Why do they play like that?. / That question inspired this book. Musicologists have published whole libraries of historical evidence, but few performers have put their experiences into print. Yet they have special insights to share. Charles Rosen says that “musicology is for musicians what ornithology is for the birds”. While some of my interviewees do say a good deal about musicology, the musicologists can’t tell us how it feels to fly.”

<sup>203</sup> Las palabras no son nunca del todo ingenuas. Véase a este respecto la curiosa glosa que hace Jacques Chailley, en el prólogo de su famoso *Précis de Musicologie*: “Los latinos y los anglosajones han preferido el término *musicología* al de *Musikwissenschaft*, y con ello introdujeron un matiz importante, la introducción del *logos* en la cuestión” (el original parisino –de 1958, revisado en 1984- de Presses Universitaires de France, existe hace años en traducción castellana de Santiago Martín Bermúdez: *Compendio de Musicología* -con un *Directorio bibliográfico de musicología española* realizado por Ismael Fernández de la Cuesta con la colaboración de Carlos Martínez Gil-, editado por Alianza, Madrid, 1991, Cfr. pág. 25).

<sup>204</sup> Pocos casos lo ilustran mejor que la explicación que ofrece la magnífica musicóloga española, de indiscutible prestigio internacional, Maricarmen Gómez, cuando justifica, en el primer volumen de una reciente *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, que significativamente se titula *De los orígenes hasta c. 1470*, cómo en contra de otros trabajos previos, que comenzaban en la prehistoria o al menos en la antigüedad, el trabajo que ella coordina sin embargo debe comenzar directamente en el medievo, señalando: “(...) Al igual que la historia de las artes plásticas no la constituyen los materiales ni los objetos que se utilizan para plasmar aquello que se



están tan íntima como fructíferamente interrelacionadas –y aún más lo serán en el futuro, abandonados los usos paternalistas que fijaban, desde la infalible posición del erudito, las pautas a seguir por parte de los creadores o intérpretes, hoy por fortuna se imponen modelos de trabajo multidireccionales que enriquecen mutuamente teoría y práctica, análisis documental e interpretación sonora-. Como sucede también entre la historia del arte (en su sentido general de artes plásticas) y la pintura u otras artes “prácticas”. Sin embargo, si se mira desde el punto de vista de los procesos artísticos, tanto en lo que tienen de desarrollo psicológico como de experiencia sociocultural individual o conjunta, la situación cambia. Situado el foco de interés en el propio proceso creativo -o recreador, en el sentido interpretativo- del artista, los profesionales prácticos de tanto la música, la danza o el teatro, como la pintura y las demás artes plásticas, se alejan bastante –sin perderse nunca de vista, por fortuna- de sus respectivas “historias” y se acercan mucho más a otras disciplinas interesadas precisamente en todo tipo de procesos humanos, sean éstos artísticos o no. Como sucede con las aún relativamente recientes ciencias cognitivas, o con las nuevas ciencias sociales: ambas aquí actúan, por tanto, como nuevas perspectivas que manifiestan proximidades distintas a las ya “clásicas” –en su veterana tradición académica- de las historias de los respectivos artes y sus correspondientes prácticas artísticas: historiografías fundamentalmente documentales que, como decimos, desde el interés en los procesos quedan lejos, pues no es ese “cómo se ha ido haciendo” (“making of”), esa perspectiva del arte desplegándose en su propia acción (“work in progress”), lo que tradicionalmente ha protagonizado la tarea del historiador del arte o del musicólogo, aunque evidentemente tampoco se niegue su atracción: y así hoy con frecuencia se manifiesta, si bien este creciente acercamiento de la historia a la práctica ha sido, más que desde el seguimiento riguroso de esa inefable experiencia del taller del artista, asumido mayoritariamente desde el auxilio teórico de la estética, en tanto que fundamentación filosófica mucho más próxima a la historiografía artística para el acceso a una explicable preocupación por la tarea e intenciones del artista.

## CIENCIAS COGNITIVAS, ETNOGRAFÍA Y MÚSICA

Es por tanto, a mi pragmático entender, mucho más sensato y eficaz que forzar los ámbitos de ciencias ya desarrolladas que tienen bastante claro sus campos y temas –como es la musicología<sup>205</sup>-, acercarse a esas otras ciencias, no menos legítimas y acreditadas en la comunidad científica nacional e internacional (y lógicamente también en las distintas universidades de los más diversos lugares), a esas disciplinas que tienen en común llevar ya muchos años trabajando, neuro-psicológica o etno-socialmente, con procesos humanos (incluso en algunas investigaciones concretas ya clara y explícitamente artísticos), si se quiere trabajar científicamente con el artista mientras hace lo que mejor sabe. Y más aún si lo que se pretende es que sea el mismo artista quien investigue sobre él –para extraer de este modo, subjetivo pero no arbitrario, unos conocimientos que sólo desde esa perspectiva se pueden obtener-, cuando trabaja en lo que más y mejor conoce y practica, que es precisamente “haciendo” el arte.

---

busca, antes bien lo que se deriva de su utilización, la historia de la música no es la de los instrumentos musicales, aunque sin ellos su existencia no sería posible. / Partiendo de esta premisa y sin pretender que nuestra Historia sea en modo alguno enciclopédica, hemos decidido desplazar nuestro punto de partida a aquel momento en que el objeto artístico, la música, se nos ofrece propiamente como tal. Al tratarse de una manifestación artística que transcurre en el tiempo y que, por tanto, es inaprensible, hasta que no se encuentra la forma de reflejarla mínimamente por escrito su estudio resulta imposible” (*Historia de la Música en España e Hispanoamérica. I. De los orígenes hasta c. 1470*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2009, pág. 15).

<sup>205</sup> Véase a este respecto el valiente y crítico informe de la ya citada Maricarmen Gómez, “Algunas reflexiones sobre el caso de la musicología”, inserto en *Bases para un debate sobre investigación artística*, editado en la colección “Conocimiento Educativo” del Instituto Superior de Formación del Profesorado de la Secretaría General de Educación, MEC, Madrid, 2006, pp. 73-85.

De aquí deriva una reflexión de índole educativa que ya hemos expuesto en otros lugares<sup>206</sup> y que, por tanto, aquí sólo reiteramos abreviadamente. Estas investigaciones de los artistas a partir de sus propios trabajos, o desde el seguimiento del de otros colegas o alumnos, resultan esenciales para que la docencia superior artística –entendida como la que, sin despreciar orientaciones pedagógicas o histórico-críticas, sin embargo se dedica prioritariamente a la formación de esos mismos profesionales de la práctica artística, entendida básicamente como ejercicio de la creación y recreación interpretativa-, finalmente pueda abandonar el viejo modelo gremial de la mera imitación para adentrarse con solvencia en el eficaz “laboratorio creativo”. Y por ello, estas investigaciones centradas en obtener el mayor conocimiento desde los procesos artísticos y dirigida a mejorar los mismos, entran sin duda dentro de esa investigación “propia” de los centros de enseñanzas artísticas superiores que ya obligaba a fomentar la Ley Orgánica 9/1995, de 20 de noviembre, de la participación, la evaluación y el gobierno de los centros docentes, norma vigente hasta la entrada en vigor de la actual Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación, que aún potencia más lo dicho, en su artículo 58<sup>207</sup>. Por otro camino distinto y sin los problemas de denominación ni de marco educativo que arrastran las enseñanzas artísticas superiores no universitarias, sino desde la asumida obligación de la investigación en la vida universitaria, la Facultad de Bellas Artes de Barcelona había llegado a una propuesta relativamente parecida al abrir un debate, veinte años después de su refundación de 1978, sobre cuáles eran y deberían ser las investigaciones propias –doctorales y postdoctorales- de esos estudios artísticos<sup>208</sup> para, en última instancia, como se preguntaba el coordinador del estudio, Fernando Hernández, dilucidar “qué puede considerarse como investigación en el campo de las artes y, concretamente, si el trabajo de taller ha de considerarse o no como investigación científica”<sup>209</sup>.

Inciendo de nuevo en las disciplinas que de manera natural se interesan por los procesos, tan “propios” de la práctica artística y su docencia en ese trabajo de “taller” o de sala de ensayo, con ellos nos situamos en una perspectiva de investigación “desde” –y no “sobre”- la “propia práctica artística”, que antes dijimos que se nos ofrece hoy, fundamentalmente, en dos orientaciones claramente científicas: la de las ciencias cognitivas, en lo que podríamos denominar globalmente una psico-neuro-biología artística; y la de las ciencias sociales –y en cierto sentido derivativo, también las educativas, cuya intersección con el ejercicio creativo potencian teóricoprácticos como Sullivan<sup>210</sup>, destacándose la suerte de no haber tenido una presión equivalente a la históricoartística- en una perspectiva netamente cualitativa (aunque no excluyente de ciertos marcos cuantitativos y documentales), y en especial en su vertiente etnográfica/autoetnográfica y autobiográfica que, sin entrar en discusión con el valor indiscutible de lo empírico-experimental del paradigma científico tradicional, tampoco quiere negar u olvidar “que el conocimiento puede derivar también de la experiencia. Y una forma genuina de experiencia es la artística”<sup>211</sup>.

<sup>206</sup> Recordemos al menos en este congreso mi modesta contribución a su directo precedente: Álvaro Zaldívar, “*Adquirir, aplicar y producir* conocimientos artísticos: propuestas de mejora a partir de las competencias de los distintos ciclos de los estudios superiores musicales conforme al proceso de Bolonia”, en Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical, IEM-SEM/EE-UAM, Madrid, 2008, edición en CD.

<sup>207</sup> “5. Asimismo las Administraciones educativas fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas. 6. Los centros superiores de enseñanzas artísticas fomentarán programas de investigación en el ámbito de las disciplinas que les sean propias.” (BOE del 4 de mayo de 2006, pág. 17177)

<sup>208</sup> Fernando Hernández, coord., *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998.

<sup>209</sup> Fernando Hernández, “Problemas y dilemas en la investigación en el campo de las artes”, *Volumen en línea*. Barcelona: Publicaciones UB, 4-5, 1996

<sup>210</sup> En un estudio ya clásico del célebre artista y educador norteamericano Graeme Sullivan, *Art practice as research: inquiry in the visual arts*, New York, Teachers College, Columbia University, 2005 (2/2010).

<sup>211</sup> Fernando Hernández, “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, en *Educatio siglo XXI*, 26 (2008), pp. 85-118, la cita está en la pág. 90

Como algunos otros trabajos también sin duda meritorios, la reciente tesis doctoral de Octavio de Juan Ayala, *La interrelación música-pintura. Un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos teóricos y expresivos*<sup>212</sup>, que se leyó en 2010 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia -dirigida por Emilio Gómez Piñol, docente de historia del arte de la Universidad de Sevilla, y Javier Campos Bueno, del departamento de psicología experimental de la Universidad Complutense de Madrid-, puede ejemplificar los valores positivos pero también las fuertes limitaciones actuales de estas investigaciones de orientación que podríamos llamar psico-neuroestética: partiendo de un conocimiento convencional histórico-artístico (no siempre exento de juicios de valor, sobre todo al proponer ciertas emociones -agrado/desagrado- y categorías estéticas predeterminadas e interpretaciones concretas de las obras de arte<sup>213</sup>), se intenta explicar algún aspecto de la creación o de la percepción artística -en este caso lo segundo- con herramientas de la psicología, dotándose así de una no discutida cobertura científica a través de una concreta experimentación conductual, como lo fueron los dos experimentos realizados en la tesis citada, donde en total 358 sujetos, mayoritariamente estudiantes, relacionan estímulos pictóricos y musicales de los que deduce el doctorando su aportación sobre la fraternal relación entre música y pintura (que él llama “pictomusicadelfia”), y en la que -conforme a los escasos pero vistosos resultados cuantitativos experimentales allí recogidos- el mayor poder emocional lo asume la música.

A partir de este legítimo modelo de investigación académica, sin duda reflexivo y laborioso, que bien puede considerarse modélico en este tipo de orientación en la que el interés del músico práctico -el citado ya doctor es intérprete en activo, profesor de especialidad instrumental en un conservatorio- se encamina en una dirección psico-neurológica<sup>214</sup>, podemos confirmar las ventajas de la misma, comenzando por la indiscutida científicidad de su trabajo, al estar acogida bajo el paraguas protector de unos ámbitos disciplinarios que nadie se atrevería a dejar fuera de la comunidad científica. Y siguiendo por la fuerza de lo experimental como creador de “verdades” aunque, como antes se dijo, los experimentos sean a veces demasiado previsibles y poco reiterados -lo cuantitativo requiere cierta proporcionalidad entre lo registrado y la generalización de sus conclusiones- y, no lo olvidemos, se hayan llevado tales experimentaciones materialmente de manera impecable pero, al mismo tiempo, sin advertir, como sucede en muchos casos de psicología estética, los muchos prejuicios -estéticos y artísticos, emotivos y afectivos- que conlleva su planteamiento general y, sobre todo, la elección concreta de sus contenidos. Extraña mezcla de exigencia experimental y laxitud estética: pero esa laxitud, más que por una simple e injustificable pérdida de rigor, conjeturo -a partir de otros casos- que en realidad se basa en una bienintencionada generosidad típica de cuando se acerca a un marco científico potente (en este caso, el de las neurociencias) alguien o algo extraño a ese campo (el arte, la música) que tradicionalmente se había entendido como una actividad casi extravagante en su sentido más literal. Contraste que suele producir en el científico empírico-experimental una aceptación de lo artístico tan curiosa como ingenua<sup>215</sup>,

<sup>212</sup> Accesible su texto en [www.tesisenred.net/bitstream/handle/.../DeJuanAyalaOctavio.pdf?...1](http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/.../DeJuanAyalaOctavio.pdf?...1) (consulta realizada nuevamente el 15 de febrero de 2012)

<sup>213</sup> Véase, como un ejemplo de los muchos en los que se presentan más que arriesgadas analogías entre conceptos musicales y obras pictóricas, el modo extraño en que el doctorando ilustra el apartado dedicado al silencio con, entre otros, un bello dibujo de Ramón Gaya, *La Florista de la Rambla*, donde sencillamente se puede ver una figura femenina sentada y en actitud reflexiva, en su puesto de venta rodeada de cubos con flores, lo que podría más que perfectamente ser acompañada por una imaginativa música que escuchase la retratada, sobre todo si consideramos que donde está situada por el artista es un lugar tan poco propicio al silencio como esa famosa calle barcelonesa (pp. 201-202).

<sup>214</sup> Lo que puede verse en trabajos de ámbitos interaccionales, como el de Roger Chaffin y Topher Logan, “Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance”, en *Advances in Cognitive Psychology*, 2006, vol. 2, n. 2-3, pp. 113-130.

<sup>215</sup> Casi sonrojante a veces para un lector músico, pues como ejemplo de ese desequilibrio entre la parcela musical y la psicológica, basta ver en la citada tesis el anexo dedicado a glosario musical, pp. 365ss., que enumera





sostenida por una mezcla de respeto ante lo que se ignora y algo de displicencia para con lo que, en realidad, desde la ciencia más “pura” parece que no se le otorga mucha importancia real.

Del futuro no podemos todavía aprender, y quizás en ese mañana las investigaciones psico-neuro-biológicas alcancen un nivel técnico, por ahora inimaginable, que permita llegar a conclusiones concretas y fiables que nos enseñen con claridad cómo es el proceso artístico-creativo en sus diferentes fases y, en su caso, cómo potenciarlo, corregirlo o mejorarlo. Pero en este momento, lamentablemente, sus resultados son aún demasiado embrionarios (y en su correspondiente divulgación, a veces sólo vistosamente anecdóticos<sup>216</sup>). Añadamos que son investigaciones costosas, pues requieren en ocasiones complejos equipos humanos y materiales, que exigen alto grado de especialización para su desarrollo e incluso para su completa comprensión y, finalmente, por ahora sólo detectan con precisión ciertas actividades cerebrales más o menos localizables, algunas relaciones no unívocas entre factores bioquímicos y emocionales, determinados condicionantes para explicar parcialmente algunos comportamientos, etc. Todo ello tan fascinante para los futuros investigadores como todavía decepcionante para el artista que desea con esos conocimientos entender y mejorar su propia práctica. Una variación interesante en esta misma dirección se produce al mezclar la investigación psico-médica con la deportiva –no en vano, hay muchas coincidencias tanto psicológicas como fisiológicas entre la exigente preparación de un atleta y la de ciertos artistas-, como se demuestra en la ilusionante Tesis Doctoral, a partir de un Trabajo Fin de Máster dirigido por Antonio Palmer, que Francisco Daunesse está realizando en la Universidad Rey Juan Carlos y que tiene por título *Respuestas fisiológicas del pianista durante la interpretación. Respiración, corazón y emoción en el Scherzo n. 2 de Fr. Chopin*, investigación experimental en la que colabora la Escuela de Medicina Deportiva de la UCM y que patrocina Yamaha<sup>217</sup>.

Otra cosa, al menos actualmente, es lo que hoy parece que puede ofrecernos la orientación etnográfica en el estudio y difusión del conocimiento sobre la experiencia artística. No hablamos de la etnografía como tarea científica propiamente social, que también tiene en la actividad artística un importante filón de investigaciones<sup>218</sup>, sino de la utilización de herramientas etnográficas<sup>219</sup> orientadas prioritariamente al avance en el conocimiento de la

---

hasta el nombre de las siete notas musicales y explica lo que es un pentagrama, frente a la lógica ausencia de un glosario psicológico paralelo que, llevado a ese mismo nivel, hubiese resultado indignante para el lector de ese campo científico en un trabajo doctoral.

<sup>216</sup> Ejemplo especialmente famoso, entre otros trabajos más o menos parejos de expertos en neurociencias, psicología cognitiva y evolutiva (a partir de casos como el de Daniel J. Levitin y su libro *Tu cerebro y la música*, edición española en RBA, Barcelona, 2006; o de *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje* de Steven Mithen –traducido en la editorial Crítica, Barcelona, 2007-), lo que incluso algunos se han atrevido a llamar global e incipientemente “musicología cognitiva”, es el best-seller titulado *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, de Oliver Sacks (editado en español por Anagrama, Barcelona, 2009), un variadísimo cúmulo de curiosas reflexiones y casos clínicos –algunos célebres- que tienen en común lo interesante de su exposición y lo insatisfactorio de su explicación.

<sup>217</sup> Más información sobre la investigación puede encontrarse en <http://www.docenotas.com/noticia/9540/instrumentos/.html> (consultado el 29 de febrero de 2012)

<sup>218</sup> Lo que se percibe incluso en documentales más divulgativos, distribuidos en forma de películas más o menos comerciales, el dedicado al modélico “sistema” del maestro Abreu en Venezuela ante la participación de su Joven Orquesta en el festival Beethoven de Bonn, o el que se llevó a cabo con motivo de una gira por oriente de la Filarmónica de Berlín, etc. Allí lo esencial es la singular experiencia individual y colectiva registrada, y no sólo por la condición de ser músicos, que obviamente no es irrelevante, pero no se busca un mejor conocimiento de la práctica musical sino de esa realidad personal y social.

<sup>219</sup> Como acertadamente señalan Honorio Velaso y Ángel Díaz de Rada en su modélico trabajo *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, pág. 126: “La etnografía no consiste sólo en hacer entrevistas, observaciones o análisis de contenidos, sino en realizar éstas y otras operaciones (“cualitativas” y “cuantitativas”) con la intención de ofrecer interpretaciones de la cultura (cf. Wolcott, 1993b). En este sentido no es posible describir la etnografía ofreciendo un conjunto de técnicas, tarea que por otra parte nunca podría cumplirse exhaustivamente...”.

práctica artística. Y tanto etnográficas como, especialmente, autoetnográficas –una aún más complicada vuelta de tuerca, pero ya también felizmente asumida hasta en la universidad española<sup>220</sup>-, pues en la tarea del artista hay muchos conocimientos que sólo él puede conocer siendo –consciente, críticamente- a la vez investigador e investigado, y de ese modo, como dice Carolyn Ellis<sup>221</sup>, la autoetnografía se convierte en una investigación que es relato, historia y método, que conecta la autobiografía y lo personal con lo cultural y lo social. Por tanto, nada de meras confesiones, ni simples y autocomplacientes evocaciones personales (nada hay más lesivo para la vanidad del artista que un buen registro de su proceso, donde habrá aciertos pero también, y muchos, errores o defectos), pues en esta investigación, para que lo sea de verdad, debe haber registro minucioso, relato exigente, reflexión permanente y relación crítica con las teorías en la que se enmarca, o elaboración de categorías que refrendar o distanciarse. Comparada con la opción por las ciencias cognitivas antes comentada, esta que podríamos denominar investigación artística etnográfica resulta, pese a todo, más sencilla formalmente –no requiere esa cara complejidad material propia de los escáneres cerebrales o de los análisis bioquímicos, etc., ni esa costosa alta exigencia formativa, terminológica y procedimental, propia de los profesionales de las neurociencias-, y sin embargo sus resultados, sin ser evidencias indiscutibles ni mucho menos fundamentar leyes generales que anticipen futuros comportamientos, ofrecen en la sencillez exigente (en el fondo, mucho más dura que el frío experimento convencional) de la experiencia artística bien registrada, críticamente estudiada y eficazmente compartida, una comprobada mucho mayor aplicabilidad inmediata a otros artistas más o menos próximos.

A manera de ejemplo de este tipo de maridaje entre la investigación artística, musical en concreto, con la etnográfica, podemos presentar una tarea académica aún más reciente que la antes citada del campo psicológico-musical, el trabajo final del correspondiente Máster en música de la Universidad Politécnica de Valencia, presentado en septiembre de 2011 por Carles Magraner, violagambista y director del grupo de música antigua *Capella de Ministrers*, que lleva el título de *Niveles de coherencia musical entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: autoetnografía artística del proceso de montaje y primeros conciertos de mi versión de las ensaladas de Mateo Flecha (La Justa y La Viuda) y de Bartolomé Cárceres (La Trulla y La Negrina)*, y que actualmente está en proceso de edición pública por el sello valenciano *Licanus* en formato digital. Un minucioso registro, entre lo etnográfico y autoetnográfico, del proceso de documentación (que incluye largas entrevistas con expertos como la musicóloga Maricarmen Gómez y el literato Josep Lluís Sirera), de los ensayos en diversos lugares y de las primeras presentaciones públicas de un programa de concierto que ahora, con la forma y dimensiones de una tesis doctoral ya en curso –y que, como el trabajo fin de máster anterior, nuevamente tengo el placer de dirigir-, concluirá próximamente con otros recitales públicos añadidos y la correspondiente grabación discográfica. Y especialmente, se ocupará, como exigente tarea doctoral, de cotejar el “método interpretativo”, allí analizado y desarrollado, con otros trabajos concertísticos y discográficos anteriores del mismo artista, desde el análisis de variada documentación y el aporte autobiográfico, para comprobar

<sup>220</sup>

Como se manifiesta en tesis doctorales como la presentada, en el departamento de antropología social de la universidad de Granada, por María Espinosa, “Mi banda, mi hogar”: resignificando la infancia a partir de los niños y niñas de la calle de la Ciudad de México, tesis dirigida por Carmen Gregorio que incluye un primer capítulo dedicado a “la autoetnografía como proceso metodológico e investigación” (Ed. de la Universidad, Granada, 2010, pp. 6-88). O la defendida el 15 de diciembre de 2010 en el departamento de psicología social de la Universidad Autónoma de Barcelona, escrita por Elizabeth Aguirre y dirigida por Adriana Gil, con el título *Un recorrido autoetnográfico de las construcciones sociales de la sequía hacia otras construcciones posibles*, y en la que el carácter aún pionero de estos trabajos se manifiesta cuando se comprueba que el debate metodológico de la tesis –centrado en el método científico, la autoetnografía y el lugar de la psicología social- ocupa dos centenares de páginas, de forma que humorísticamente la cuarta parte del trabajo se inicia en la página 241 y se titula “Por fin aparece la sequía.. en mi tesis”.

<sup>221</sup>

Ellis, Carolyn, *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek, AltaMira Press, 2004.

fidedignamente esa “coherencia musical” que en el inicial trabajo fin de máster era más un horizonte que una conclusión.

Incide esta investigación en una propuesta valiente que la misma universidad Politécnica de Valencia había llevado a la cima de la carrera académica al otorgar el doctorado a un trabajo pionero, dirigido por el Dr. Héctor Julio Pérez López y presentado en abril de 2008 en el departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, realizado por el compositor, profesor e intérprete Sixto Manuel Herrero Rodes, tesis titulada *Ácuelo: del estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica*, y que obtuvo un merecido sobresaliente cum laude ante tribunal presidido por el citado Dr. Fernando Hernández, prestigioso catedrático de la universidad de Barcelona y adelantado en nuestro país de la investigación artística más exigente y novedosa<sup>222</sup>. En este trabajo doctoral se ofrecía por vez primera en la universidad española la posibilidad efectiva de situar una creación musical propia no como mera ilustración o anexo, sino en el centro mismo de la propuesta investigadora, acompañando y explicando su creación desde el estudio crítico flamencológico del repertorio y el minucioso análisis musical compositivo de la obra (no desde un proceso autoetnográfico, como en el trabajo posterior de Magraner). Una tesis que ya tenía como parcial pero estimulante precedente a otro trabajo felizmente culminado, el doctorado obtenido en la facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, en febrero de 2005, por Timothy Baird Layden con sus *Aportaciones teóricas y prácticas sobre sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*<sup>223</sup>, dirigido por Doménec Corbella, donde tras un estudio inicial psicomédico e histórico-artístico de la sinestesia, especialmente en la pintura moderna, avanza hasta llegar a un catálogo de obras personales que, desde el autoanálisis y la autobiografía, relaciona sinestésicamente con experiencias, paisajes, lecturas y, sobre todo, audiciones musicales –algunas de las cuales ofrece en CD como anexo-.

Valientes iniciativas universitarias (en eso también han de competir las más altas instituciones educativas españolas e internacionales) a las que más recientemente se ha unido la Universidad Rey Juan Carlos, que gentilmente nos acoge en estas intensas jornadas, con la oferta de un Máster dedicado a la Creación e Interpretación musical (en fructífero acuerdo de colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), donde ha dado generosa cabida a las nuevas investigaciones sobre los procesos artísticos, y algunos de cuyos primeros frutos ya se pueden compartir gracias a una meritoria edición, coordinada por Vicente Calvo Fernández y Félix Labrador Arroyo, significativamente titulada *In\_des\_ar. Investigar desde el Arte*<sup>224</sup>, donde figura el resumen, titulado “Un acercamiento al trabajo con videoblog”, del trabajo fin de máster –que tuve el placer de dirigir- realizado por Pablo Romero Luis, *El Videoblog como herramienta para la creación de datos autoetnográficos del proceso de interpretación musical*, que ya había gozado de una previa publicación<sup>225</sup>, además de una memorable aportación del profesor Antonio Palmer, compañero en el claustro del citado Máster, que expone algunas interesantes reflexiones nacidas al calor de la experiencia docente en la que “hemos tenido que cambiar completamente nuestros puntos de vista al abordar un

<sup>222</sup> Uno de sus últimos trabajos es el coordinado por él y por Montserrat Rifá, *Investigación autobiográfica y cambio social*, Ediciones Octaedro, Barcelona, 2011.

<sup>223</sup> Trabajo completo accesible en (consulta última efectuada el 15 de febrero de 2012):

<http://www.tdx.cat/handle/10803/1261?jsessionid=9B2208D91C075D83F179646CA28DEFFC.tdx1>

<sup>224</sup> Ed. Dykinson, Madrid, 2011.

<sup>225</sup> “El Videolog y la grabación audiovisual comentada en off como herramientas para la investigación performativa”, en *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, ISEACV, Valencia, 2010, pp. 130-132.

acercamiento a la música no teórico ni musicológico (investigación *sobre*), sino práctico, *desde* la interpretación o la creación, es decir, *desde* la propia música.”<sup>226</sup>

Aunque hasta aquí hemos presentado la orientación etnográfica de la investigación de los procesos artísticos –musicales muy en particular pero no en exclusiva- como una opción distinta, en algunos aspectos incluso quizás aparentemente enfrentada, a la derivada de la psicología y las neurociencias, la investigación científica es mucho más libre y valiente que los esquemas que intentan simplificarla –aunque sea, como es el caso, con la mejor de las intenciones-, y por ello debemos, al menos, señalar que ambas perspectivas pueden perfectamente entrar en fructíferas intersecciones, en ricas trans e interdisciplinaridades<sup>227</sup>, como bien lo demuestra, por ejemplo, un reciente trabajo de “etnografía cognitiva” que se encuentra ya en la bibliografía española, dentro del comparativamente mucho menos abundante repertorio de la investigación dancística –campo que posee, sin embargo, magníficos ejemplos de modernidad de los que la música bien debería aprender<sup>228</sup>-, como es el caso del artículo de Dafne Muntanyola titulado *Danza y cognición: el proceso de creación coreográfica*<sup>229</sup>, que sintetiza y difunde un proyecto de investigación interdisciplinaria nacido en el departamento de ciencia cognitiva de la Universidad de California en San Diego. Interdisciplinariedad que es, en realidad, un imperativo de la propia exigencia científica, pues no en vano no se trata tanto de multiplicar los expertos o los ámbitos de saber implicados como de, en la práctica incluso individual, aumentar el número y calidad de las fuentes y sus metodologías correspondientes que nos ofrecen, en suma, la información necesaria para saber cada vez más y mejor. Sería algo mucho más negativo que un simple tranquilizador conservadurismo, que el conocimiento musical –y no sólo el propiamente musicológico- se negase a recibir, junto a lo que otras fuentes –notacionales, documentales, organológicas, iconográficas, etc.- ya le ofrecen, los aún inimaginables saberes que puede obtener a partir de un registro riguroso del proceso de compositores e intérpretes. Como si los astrónomos no quisieran saber lo que se esconde en la cara oculta de la luna...

### ¿HASTA DÓNDE ES DEMASIADO LEJOS?

No disponemos aún de suficientes trabajos en esta orientación artístico-autoetnográfica y por ello todavía es temprano para establecer protocolos seguros –que ya existen en la investigación musicológica o en la didáctica musical<sup>230</sup>- para esta nueva línea investigadora que avanza a una tal velocidad que podríamos decir, sin faltar a la verdad, que una tesis doctoral de hace unos pocos años queda metodológicamente ya muy por debajo de un actual trabajo de fin de máster. Por otro lado, es perfectamente entendible que una orientación tan obligada como

<sup>226</sup> “EPEF, ¿un nuevo paradigma?”, en *In\_des\_ar. Investigar desde el Arte*, Vicente Calvo y Félix Labrador, eds., Editorial Dykinson, Madrid, 2011, pp. 181-205.

<sup>227</sup> A los felices frutos de la interdisciplinariedad se dedica el último y premiado ensayo del físico y catedrático de Historia de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid, José Manuel Sánchez Ron, *La nueva ilustración: ciencia, tecnología y humanidades en un mundo interdisciplinar*, Ed. Nobel, Oviedo, 2011.

<sup>228</sup> Véase a este respecto el variado abanico de este campo en el libro, *La investigación en danza en España. 2010*, Eds. Mahali, Valencia, 2010, realizado a partir de un congreso de la Asociación Española de Investigadores de Danza D+I, celebrado en la universidad de Murcia.

<sup>229</sup> En Javier Noya et al., coord., *Musyca. Música, sociedad y creatividad artística*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, pp. 99-114.

<sup>230</sup> Como puede comprobarse en libros como el tan útil y completo coordinado por Maravillas Díaz, *Introducción a la investigación en educación musical*, Enclave Creativa, Madrid, 2006; o el de Carmen Rodríguez Suso, *Prontuario de musicología. Música, sonido, sociedad*, Ed. Clivis, Barcelona, 2002, cuyo capítulo 7, pp. 199ss., se dedica a “cómo trabajan los musicólogos”. Ambos trabajos musicales siguen la estela de otros ámbitos disciplinarios más veteranos que cuentan hace tiempo con parecidos modelos, como demuestra el tan claro esquema que se vislumbra tras el libro de Gonzalo Borrás, *Cómo y qué investigar en historia del arte*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2001.

claramente subjetivista como la autoetnografía, más aún que la observación participante del etnógrafo, sea difícilmente aceptada por una mayoría de la comunidad científica que todavía sigue en un paradigma objetivista, empírico-experimental o histórico-documental, que T. S. Kuhn ya veía en crisis de hegemonía hace más de medio siglo. En todo caso, debemos reconocer que la aceptación general ha de ser merecida y, como dijimos, hasta que no haya suficientes trabajos valiosos y bien difundidos será difícil convencer con justicia a nadie, salvo a los más interesados y abiertos partidarios. Pero a nuestro entender la solución de seguir investigando etnográficamente los procesos artísticos, y en concreto los musicales, y con ello aprovechar sus herramientas, aprender de sus aciertos y errores, y en suma disfrutar de la protección, no mayoritaria pero sí ya real y efectiva, de la porción de investigadores acreditados que aceptan e incluso promocionan tales orientaciones, es mucho mejor que mantener estas investigaciones en un singular gueto, como sucede con ciertos doctorados “artísticos”, diferenciados de los “propriadamente científicos”, en los que la reflexión y la crítica expuesta en sus correspondientes textos escritos es únicamente “un parcial cumplimiento” que ha de completarse, más allá de las palabras y los razonamientos, con “inefables” recitales prácticos<sup>231</sup>. Sobre este debate se centraba la difundida aportación de Henk Borgdorff<sup>232</sup> que plantea si “aquellas investigaciones en las que la creación de arte está entremezclada con el proceso de investigación son realmente investigaciones académicas serias y si merecen, por ejemplo, el grado de doctorado”<sup>233</sup>. Caso aceptado en sociedades académicas competitivas y modernas, como la norteamericana y la de algunos países del norte de Europa, que distinguen entre “verdaderas” investigaciones musicales que merecen un doctorado plenamente científico –el clásico Ph.D.- y virtuosas actividades artísticas con exigentes estudios complementarios que obtienen un especial Doctorado en artes que, en España, no se puede homologar al no existir en nuestro país nada más que un único tipo de doctorado, exclusivamente científico, como reitera el reciente Real Decreto 1027/2011 de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior<sup>234</sup>. Eso no significa que ese

<sup>231</sup> Así se puede comprobar en infinidad de trabajos, pero al menos dejemos aquí constancia de la reciente tesis de Iina-Karita Hakalahti, *Maestro Francisco Correa de Arauxo's Facultad Orgánica (1626) as a source of performance practice*, Helsinki University Press, 2008: “A dissertation presented to the DocMus department of the Sibelius Academy in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music”. En su brevísima introducción queda clara la extraña relación de ese riguroso estudio histórico de fuentes con la práctica real interpretativa de la investigadora, que parece no puede explicarse por escrito sino sólo “entre líneas” (pág. 9), y directamente en la mera audición de sus ejecuciones. Otro ejemplo es la tesis de Luk Vaes, *Extended piano techiches. In theory, history and performance practice*, presentada en el año 2009 en el programa DocArtes del Orpheus Institute y la Universidad de Leiden, trabajo escrito que debe completarse con una “demonstration of the research and its findings in the form of three piano recitals”. Como muestra del alejamiento de lo propiadamente científico de este tipo de trabajos que otorgan el peso de la demostración de la tarea en lo “inefable” del recital, no deja de ser más significativo que curioso que esta parte escrita, en parcial cumplimiento de los requisitos del grado de doctor en artes, un trabajo impresionante que sobrepasa las mil páginas, llenas de ejemplos musicales, tenga una Introducción (pp. 1-3) en la que el estado de la cuestión sume dos páginas, y la metodología ocupe, no completa, la tercera y última.

<sup>232</sup> Graduado en teoría musical y en filosofía y sociología -por el Real Conservatorio de La Haya y la universidad de Leiden-, y entonces ya prestigioso profesor, cofundador del programa DocArtes y responsable de investigación de la Escuela de Artes de Ámsterdam –también hoy profesor visitante de la “Faculty of Fine, Applied and Performing Arts” de la Universidad de Gothenburg, un modelo realmente interesante de centro artístico superior: [http://www.gu.se/english/about\\_the\\_university/facts--figures/](http://www.gu.se/english/about_the_university/facts--figures/) -, tuve el honor de invitarle, en abril de 2006, a un Seminario que yo coordinaba sobre el doctorado artístico europeo desarrollado dentro del área de investigación musical, “Cátedra Salvador Seguí Pérez”, del *Curso de Música Antigua de Benidorm*, con la colaboración de la UPV, y del que daba cuenta en el antes citado artículo de *Eufonía*, 38 (2006), “El reto de la investigación creativa y performativa”, pp. 87-94, y esp. pág. 93.

<sup>233</sup> Henk Borgdorff, “El debate sobre la investigación en las artes”, en *Cairon. Revista de Estudios de Danza.*, nº 13, *Práctica e Investigación*, 2010, pp. 25-46, y esp. pág. 41 (se trata de un número especial encargo del Institut del Teatre de la DPB y del CENAH de la Universidad de Alcalá).

<sup>234</sup> “Artículo 7. *Nivel de Máster*. 1. El nivel de Máster se constituye en el nivel 3 del MECES, en el que se incluyen aquellas cualificaciones que tienen como finalidad la adquisición por el estudiante de una formación avanzada, de carácter especializado o multidisciplinar, orientada a la especialización académica o profesional, o bien a promover la iniciación en tareas investigadoras.” (...) “Artículo 8. *Nivel de Doctor*. 1. El nivel de Doctor se constituye en el nivel 4 del MECES, en el que se incluyen aquellas cualificaciones que tienen como finalidad la

*doctorado científico*, entendiendo así esta expresión como una redundancia retórica (algo así como cuando se habla de un café-café), no pueda ofrecer todo tipo de perspectivas, trabajar con las más diversas fuentes y ejercitar las más distintas metodologías, más o menos novedosas e incluso arriesgadas, todo ello dentro de la más oficial academia, como podemos ver, por ejemplo, en las recientes propuestas del Dr. Marín Viadel.

Ricardo Marín Viadel, *profartista* –como se le titula en la publicación que luego comentamos-, pintor y catedrático de educación artística en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, es un nombre esencial en el actual debate sobre la investigación artística, coordinador de un notable volumen de trabajos sobre el asunto<sup>235</sup>, y en esa su doble condición de docente e investigador y de artista práctico nos ofrece en una reciente entrevista, hecha pública por la revista *967arte*, una serie de breves pero clarísimas reflexiones sobre una investigación artística que no sólo se acerca a la propia práctica, sino que se integra en la misma de una manera tan plena que, en su caso concreto, convierte la pintura en investigación. En este sentido, a la pregunta sobre el peso que tiene o debería tener la imagen en la investigación en bellas artes, responde el Dr. Marín Viadel:

*Las imágenes visuales deberían tener la máxima importancia en las investigaciones en Bellas Artes, pero desgraciadamente no es así. Yo sostengo que una investigación (una indagación sistemática que amplía el campo de conocimiento social) en pintura, dibujo, escultura, fotografía, vídeo, diseño, etc., necesariamente tiene que ser una pintura o un dibujo o una escultura, etc. Otra cosa, relacionada pero diferente, son las investigaciones sobre las Bellas Artes, es decir las interpretaciones y contextualizaciones de pinturas, dibujos, fotografías, etc. En este caso sí se usan habitualmente palabras. Pero con las palabras no se puede hacer avanzar la pintura. Una innovación o un descubrimiento en pintura únicamente se pueden hacer con nuevos cuadros.*

Y en el mismo artículo, escrito por María Jesús Abad<sup>236</sup>, explicando una investigación del mismo profesor, junto con la pintora y directora del departamento de dibujo de la universidad de Granada, Asunción Jódar, tarea ideada y desarrollada entre los años 2005 y 2009, con el trabajo de campo vivido en diversas estancias en Edfú, Egipto, el mismo Ricardo Marín señala como las tres ideas claves de la misma:

a) por un lado vincular los procesos de creación artística contemporánea con las obras del patrimonio y, de forma más concreta y específica, afirmar que dibujar del natural el patrimonio es volver a reconocerlo, a valorarlo y a integrarlo en la dinámica de la cultura contemporánea.

b) por otro, el interés específico por la representación de las figuras humanas, sus identidades colectivas e individuales, y concretamente por estas figuras de sacerdotes (pero en el Egipto faraónico los grupos sacerdotales eran los profesionales

---

formación avanzada del estudiante en las técnicas de investigación.” (BOE del 3 de agosto de 2011, pp. 87915-87916)

<sup>235</sup> *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*, Universidades de Sevilla y Granada, Granada, 2005. Allí figura un texto suyo especialmente ilustrativo sobre su postura en el tema, “La ‘investigación educativa basada en las artes visuales’ o ‘arteinvestigación educativa’”, pp. 223-274. Otro artículo suyo, más reciente, centrado en algunas de las principales aportaciones y problemas de la actual investigación en educación artística es: Ricardo Marín Viadel, “La investigación en educación artística”, en *Educatio Siglo XXI*, vol. 29, nº 1, 2011, pp. 211-230.

<sup>236</sup> Quien resume la propuesta del Dr. Marín Viadel diciendo al final de su entrevista: “El postulado que mantiene Ricardo Marín en cuanto a la autonomía de la imagen es para la educación visual un modelo revolucionario. Algunos investigadores argumentan que presenta un problema espinoso, ya que, se entiende como investigación un modelo común a todas las ciencias basado en un tipo de estructura científica y desarrollado por escrito mientras que lo que propone Ricardo Marín Viadel es el desarrollo de un lenguaje científico basado en el hacer propio de bellas artes y con su propio lenguaje: imágenes visuales.”

del conocimiento, no solo religioso sino también científico, histórico, filológico, etc.) que describen un rito procesional que tenía lugar hace más de dos mil años, pero que es perfectamente identificable con las procesiones religiosas y desfiles institucionales actuales.

c) y metodológicamente, es una investigación cuyos procesos y resultados son básicamente imágenes visuales (en este sentido son una investigación basada en las imágenes visuales semejante a las que se producen en sociología visual o en etnografía visual); y además estas imágenes visuales, en este caso concreto dibujos, tienen un claro componente artístico y estético, por lo que esta investigación se sitúa en la esfera de las Investigaciones basadas en las Artes ("Arts based Research" en inglés).<sup>237</sup>

Mucho menos lejos de esta sugestiva propuesta desde las bellas artes (que si se llevase directamente a la música podría estrechar mucho más de lo hoy imaginable los lazos entre compositores y musicólogos, convirtiendo casi directamente en investigación la elaboración de una partitura contemporánea que, por ejemplo, "recrease" una obra del antiguo patrimonio sonoro, como hicieron a su manera Pedrell o Falla en su momento, o ha hecho recientemente Xavier Benguerel con el *Llibre Vermell*<sup>238</sup>), la investigación de los procesos creativos e interpretativos musicales, a partir de herramientas autoetnográficas, que protagoniza nuestra modesta ponencia, se acomoda con mucha mayor facilidad en el actual marco general de lo científico. Pero el pragmatismo de nuestra propuesta no es un acto de cobardía ni una patente de corso: no quiere pagar elevado peaje a cambio de su mínima consideración científica, sino aprovechar un nuevo camino abierto que se muestra eficaz ya incluso en sus primeros pasos. Pero sin aprovecharse de la excesiva generosidad de la comunidad científica, vistiendo de exigente tarea investigadora lo que sólo ocultase un curioso autorretrato del artista, sino buscando de verdad –la subjetividad no es necesariamente mentirosa, y normalmente es más crítica que el presunto estudio objetivo del erudito admirador- la valiosa información que sólo el mismo artista puede darse y darnos en el "durante" de su propia tarea.

Tengamos en cuenta que predecir el futuro es una de las expectativas principales –no siempre cumplidas a plena satisfacción- de un modelo de ciencia clásica cuantitativa que, a partir del experimento reiterado, elabora leyes de obligado cumplimiento que así anticipan futuros comportamientos, pero que tal don no lo es tanto de las ciencias más humanamente cualitativas que, desde la experiencia, no describe tan fiablemente la realidad como intenta ofrecer algunas explicaciones legítimas pero no necesariamente universalizables. Por ello, en la recta final de nuestra intervención, no podemos asegurar pero sí ilusionadamente esperar que dentro de un tiempo razonable, ya se verá cuánto, estas nuevas investigaciones musicales autoetnográficas se hayan generalizado hasta el punto de no requerir más defensa ni atención que las demás tareas científicas en su casi infinito número de temáticas y procedimientos. Para entonces, quizás tengamos en las bibliotecas de nuestros centros superiores artísticos, junto a los ya existentes estantes dedicados por eruditos y expertos a los grandes creadores y a sus obras, estilos y técnicas, unos cuantos anaqueles también llenos en los que se acumule el saber de la experiencia de esos mismos artistas cuando creaban o recreaban esas aportaciones elegidas ya por la historia como esenciales en el patrimonio cultural de la humanidad. Así lo soñaba la actriz Alejandra C. Ramos Riera en la defensa de su pionero trabajo de fin de máster titulado *Cómo actuar en (el) silencio. Interpretando el silencio, la pausa y la escucha en El amante de Harold Pinter*, defendido el 29 de septiembre de 2011, en la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad de Murcia, dentro del Máster en artes escénicas liderado por el experto teatral Dr. Cesar Oliva, cuando señalaba, recordando su interpretación de Sarah, esposa de Richard,

<sup>237</sup> Puede leerse la entrevista completa en esta interesante revista albaceteña de arte online: [http://www.967arte.es/index.php?option=com\\_content&view=article&id=321:profartista-ricardo-marin-vjadel-&catid=54:entrevistas&Itemid=310](http://www.967arte.es/index.php?option=com_content&view=article&id=321:profartista-ricardo-marin-vjadel-&catid=54:entrevistas&Itemid=310) (última consulta, 20 de febrero de 2012)

<sup>238</sup> Gran obra que interpola la recreación de la notación del viejo libro de peregrinos montserratinos del final del medievo, con la reelaboración contemporánea para solistas, coro y orquesta, puede escucharse en la grabación, en dos CDs, de la Sinfónica de Barcelona con Salvador Brotons de director (Colección Autor, SA00896, 2003)

en la obra estudiada: “Si varios actores documentásemos rigurosamente algunos de nuestros procesos de creación con transparencia y comunicabilidad, podría desarrollarse una especie de ‘cuadernos de actor’ que se podrían incluso publicar, y servirían de referencias para futuras interpretaciones, proyectos o estudios interdisciplinarios. Me imagino un apartado como estos en un ala de una biblioteca. Se podría visitar y encontraríamos documentados la creación de personajes como Julieta, Calígula, Melibea, Antígona, Richard o Sarah...”<sup>239</sup>.

También nosotros como músicos podemos soñar con futuros estantes de fonobiblioteca, llenos de textos y grabaciones audiovisuales –lo importante no es el soporte, una vez ya superado el tan viejo como lógico monopolio de letras y números en la paleoescritura del saber, sino la idoneidad del mismo para registrar y transmitir un conocimiento valioso-, que dejen una constancia minuciosa, explicativa y formativa de tantas memorables creaciones e interpretaciones, gracias a las que los nuevos compositores e intérpretes no tengan que comenzar siempre de cero, como si nadie hubiese tenido antes parecidas experiencias de las que aprender y a partir de las cuales avanzar. Eso sería de verdad una herencia artística científica, pues frente al necio que comienza siempre de cero, o al artesano que reproduce generación tras generación el mismo objeto, en el paradigma del investigador, como escribió Newton, queda claro que “si he logrado ver más lejos ha sido porque he subido a hombros de gigantes”<sup>240</sup>, es decir, porque hemos podido aprender y avanzar a partir de cuantos nos han precedido. Pero asomado así fáusticamente a un soñado horizonte mejor, ya no puedo ni quiero ocupar más tiempo del disponible, de modo que concluyo mi intervención reiterando mi gratitud<sup>241</sup> a quienes me invitaron a participar, ampliando la misma a cuantos hoy amablemente me han escuchado (extendida a los que en el futuro quizás la lean) y añadiendo unas muy sinceras y especiales gracias a cuantos no les guste mucho, o nada, y han de criticar duramente cuanto en esta línea de investigación –no sólo hoy- he defendido y expuesto: son precisamente los que no piensan como uno mismo, los que –sin llegar a la descalificación ni al ataque *in personam*- se enfrentan valientemente a las propuestas que cada cual presenta, quienes más hacen para mejorarla. Sin amigos y colaboradores muchas veces no seguiríamos adelante, pero sin críticos antagonistas, e incluso sin esos tan atentos y constantes enemigos – si son dignos, eso sí-, es seguro que no avanzaríamos tanto. Muchas gracias a todos.

---

<sup>239</sup> Agradezco a Alejandra Ramos la generosa cesión de una copia escrita de su intervención en la defensa.

<sup>240</sup> Con esta frase célebre newtoniana, Stephen Hawking titula y prologa un espléndido libro que recopila grandes aportaciones de la historia de la ciencia, incluyendo la parte más “musical” del decisivo *Harmonices Mundi* de Kepler, editada en España como: *A hombros de gigantes. Grandes obras de la Física y la Astronomía*, Ed. Crítica, Barcelona, 2003.

<sup>241</sup> Añado así el ser bien agradecido a los siete beneficios ya expuestos en: Álvaro Zaldívar, “Epílogo: Apuntes para un *heptálogo del investigador*”, en *In\_des\_ar. Investigar desde el Arte*, Vicente Calvo y Félix Labrador, eds., Editorial Dykinson, Madrid, 2011, pp. 257-261.