

PROCESOS UTILIZADOS PARA CREAR LA MÚSICA EN LA ESTUDIANTINA DE LA CIUDAD DE POSADAS

LIC. KARINA ESTHER ALONSO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Introducción

Desde el año 1.949 en la ciudad de Posadas, Misiones se lleva a cabo la fiesta mayor de los estudiantes secundarios. Estos, durante dos fines de semana en el mes de Septiembre, salen a las calles en representación de su colegio y al son de sus instrumentos musicales de percusión. La estudiantina consiste en un evento que implica la performance en vivo de grandes grupos conformados por músicos en conjuntos de entre sesenta y doscientos integrantes por un lado, y por otro bailarines integrando el cuerpo de baile que danza al ritmo de estos conjuntos musicales conocidos como bandas y scolas, compitiendo ambos en diversas categorías existentes en la fiesta. Fijamos nuestra mirada en el hacer de estas bandas y scolas. Esta demostración artística involucra los ensayos pertinentes de los participantes, quienes deben organizarse para lograr un producto musical acabado, y así conseguir el premio de la fiesta, pero ¿qué proceso realizan estos jóvenes para lograr dicha producción?

Es un gran fenómeno musical el que sucede, donde los chicos además de divertirse, crecer socialmente en interacción con el otro, compartir sentido de pertenencia a un grupo y a una institución, participan vivenciando el hecho musical. Admirablemente a pesar de contar con sesenta años de vigencia no se encuentran registros escritos sobre el tema.

Diremos entonces que este estudio investigó los procesos que realizan los jóvenes integrantes de bandas y scolas musicales, antes de la actuación que se produce durante la fiesta de los estudiantes en la ciudad.

Demostramos que en este hecho existe un proceso musical efectivo y latente capaz de integrar un marco intelectual.

Objetivos

- Explorar el proceso que realizan los jóvenes para crear la música en la estudiantina.
- Conocer como se generan las ideas rítmicas.
- Identificar la transmisión de los ritmos en el grupo.
- Registrar sus modos de organización y estrategias de trabajo.

Metodología

El enfoque del trabajo es cualitativo y siguiendo a Hernández Sampieri, exploratoria, de diseño no experimental de corte transversal, pues estudiamos el fenómeno en momentos específicos (corte temporal) del proceso, exactamente durante ocho días no consecutivos y que hacen al proceso de organización. Podríamos decir también, que el diseño se yuxtapone entre teoría fundamentada, por su contexto particular y diseño etnográfico, por pretender describir prácticas de un grupo. Creswell (2005).

Ambiente o Contexto

Los lugares donde se ha estudiado al fenómeno en diversos momentos han sido en la inmersión inicial, espacios públicos al aire libre (plaza Stella Maris, avenida costanera y polideportivo municipal) donde realizan los ensayos pertinentes y pruebas pilotos oficiales del evento los distintos grupos de bandas y scolas. En tanto para los acercamientos en profundidad al fenómeno se sumaron a estos espacios iniciales, dos recintos cerrados y oportunos al caso.

Muestra

La muestra se conformó en el caso de las entrevistas, con trece jóvenes de entre catorce y veinte años, de ambos sexos y de diferentes instituciones educativas públicas y privadas. Todos integrantes activos de las bandas de música o scolas, es decir ejecutan alguno de los instrumentos, cumple el rol de director o son integrantes de los cuerpos de baile de dichas bandas y scolas. En la inmersión inicial la muestra fue homogénea, es decir que los entrevistados no fueron preseleccionados sino que estaban en el lugar de campo y accedieron espontáneamente a colaborar. En la segunda inmersión manejamos la muestra confirmativa y de casos importantes con lo cual los participantes fueron seleccionados. Para las observaciones se tomaron de referencia los mismos lugares e iguales criterios de selección de la muestra que en la inmersión inicial de las entrevistas, ya que estas observaciones integran este momento de recolección de datos. Los registros en video se realizaron como muestra confirmativa en inmersión profunda y en dos grupos testigos de una de las scolas que participan en el evento.

Procedimiento

El trabajo de recolección de datos se realizó primeramente con dos observaciones de campo los días 26 de Junio de 2008 y 5 de Julio de 2008, ambas durante el momentos de ensayo de una scola y una banda de música. La duración de las mismas fue de dos horas treinta minutos y una hora treinta minutos respectivamente. En un segundo momento se efectuaron once entrevistas, de las cuales seis de ellas fueron durante las pruebas pilotos del evento, sobre la avenida Costanera de la ciudad de Posadas el día 03 del mes de Septiembre de 2008. Dos más se concretaron en el lugar de ensayo de uno de los grupos de scola el día 08 de Septiembre de 2008. Tres de las entrevistas se realizaron el día 26 de Septiembre de 2008 en la concentración de los colegios antes del desfile oficial. En tanto las dos entrevistas de inmersión profunda se realizaron los días 23 y 26 de Septiembre de 2009. Por último se agregaron dos filmaciones tomadas en el momento de ensayo de la scola de una de las escuelas participantes. Ambos registros se hicieron el día 15 de Agosto de 2009, con una duración de dos minutos nueve segundos y un minuto veintiséis segundos respectivamente. Esto con el permiso de las autoridades de A.P.E.S., de los asesores y representantes mayores de edad de los colegios participantes.

Instrumentos

En relación a los instrumentos y técnicas para la recolección de datos, se procedió una vez obtenidos a transcribirlos en formato en el caso de las observaciones, al igual que las filmaciones, que posteriormente se codificaron y rotularon como evidencia documental del fenómeno y se relevaron datos que aparecieron espontáneamente. Las entrevistas semi-estructuradas y abiertas, duraron entre un minuto veinte segundos a cuatro minutos treinta segundos las iniciales y las profundas entre diez a veinticinco minutos. Todas fueron grabadas en audio, codificadas según fecha realizada y analizadas. Logramos así una triangulación de datos con las observaciones de campo, las filmaciones de los momentos de ensayo, y las entrevistas.

Marco teórico

Ya que nuestro objetivo es explorar el proceso en esta producción artística, iniciaremos por decir que entendemos por proceso a un conjunto de acciones que se realizan para lograr un fin; Como dice De Menezes Bastos (citado en Madoery 2000: 3) el camino transitado desde el “antes” hasta el *presente del acto* conforman lo que denominamos *procedimientos de producción musical*. Estos procedimientos incluyen cuatro momentos: la creación, el arreglo, el ensayo y la grabación o presentación en público, y bien sabemos que cuando hablamos de procesos damos por sentado que un hecho no surge mágicamente, sino

que demanda varios pasos hasta su concreción. Además esta actividad se realiza fuera del ámbito escolar y causa un impacto en la sociedad posadeña. Para ordenar el discurso hablaremos de la estudiantina considerando: sus procedimientos de producción, como proceso no formal y desde una mirada social.

1. La estudiantina y sus procedimientos de producción musical

En este trabajo abordamos al procedimiento de producción musical desde un plano *operacional primario* (Madoery 2000) es decir desde las acciones que realizan los jóvenes para arribar al producto final, y no desde los *procedimientos estratégicos* que son aquellos que dan cuenta de los aspectos estructurales e internos de la música. Para lo cual tendremos en cuenta lo dicho por Madoery, en su trabajo “Los procedimientos de producción musical en Música Popular” al explicar las diferencias entre ambos procedimientos:

“Llamamos procedimientos operativos a los modos y formas que posibilitan llevar a cabo el proceso. Se relacionan con lo operacional y lo contextual de dicho proceso. A modo de ejemplo: Como se procede en los ensayos para la realización de una obra, etc. Y llamamos procedimientos estratégicos a aquellos que construyen la obra musical en sus aspectos estructurales. En este caso podríamos citar a procedimientos de composición como el uso de la reiteratividad, de la simetría o asimetría, etc”. (Madoery 2000: 2)

Sabiendo entonces que, hablamos en concordancia a los procedimientos operacionales que realizan los jóvenes, diremos que en el proceso de generación ideas musicales al parecer las acciones primeras se relacionan con 1.a) la elección o decisión de quienes serán los directores de cada grupo participante. Al hablar de directores hacemos referencia a los propios jóvenes, y no a personas mayores o adultos, ya que al ser un hecho que se forja dentro de los ámbitos escolares podría pensarse que esta función atañería al director de la escuela. Por otra parte decimos elección o decisión, puesto que suponemos esto sucede de diversas maneras, dependiendo de la cultura vigente en cada institución escolar. Cuando mencionamos cultura apuntamos al sentido amplio del concepto, es decir a las pautas de conductas, costumbre, actitudes y tipo de organización que se encuentra en práctica en la escuela. Como diría Coll (2001:27) *“la mediación de los patrones culturales dominante”*. Estas primeras acciones pareciera que implican ciertas exigencias, ya que es de suponer que en estos mecanismos de elección o decisión de las personas que guiarán al grupo, entran en juego cuestiones como la capacidad del manejo de grupo y la escucha musical, el liderazgo innato de cada uno de los postulantes, la creatividad y la habilidad para reproducir con el instrumento sus ‘ideas musicales’, como bien lo expresa un participante del hecho: ... *“vemos quien tiene carácter, responsabilidad, pero sobre todo talento para sacar los ritmos, es decir tocar lo que escucha”*. Entonces podríamos pensar que este primer paso es decisivo para la producción musical, más allá de ser un hecho grupal aparente donde lo único que se busca es un director.

1.b) En relación al nacimiento de las ideas musicales propiamente dichas y sus modos de transmisión o generalización, como segunda acción, nos apoyamos en los comentarios de Guy Reibel cuando en diálogo con François Delalande habla de la idea como punto de partida, aquello que se da de manera espontánea, naturalmente y que se convertirá luego en algo más preciso en su construcción: *motivo*.

“al comienzo, sobre todo en grupos de aficionados, la idea-tema es algo que brota, más bien, de la ejecución. La idea-motivo ya es algo construido con elementos, me animaría a decir como se la encuentra en la escritura musical” (Reibel 2001:150)

Este punto de partida del cual hablamos si bien podría surgir de la ejecución no necesariamente sería parte de lo que se conoce como el momento del ensayo, y lo estimamos previo al mismo. Consideraremos en este trabajo como momento de ensayo, al tiempo en el cual los jóvenes que integran las distintas bandas se reúnen, formando grandes grupos sin otra finalidad que ajustar y/o ensamblar las partes de este todo artístico desde nuestro mirar. Podríamos además aquí decir que suponemos que tanto el momento del arreglo como el de

creación en este fenómeno estudiantina, se vincula estrechamente con la improvisación y la imitación en torno a la ejecución. Sobre los instrumentos se realizan las creaciones, se prueba en la búsqueda constante de aquello que "suena", la idea... "*quien se prolonga por la ejecución*" como diría Reibel (2001). Y que esto mismo sucede con el modo de traspaso de los ritmos por los creadores, al grupo. Cuando hablamos de improvisación, entendemos que es una acción que implica seriedad y puesta en marcha de mecanismos intelectuales, y no tan sólo al pensamiento del término como sencillez e impremeditación o descuido. Como sostiene Romero Mesa (2007:2) "*implica raciocinio, concentración, manejo del estilo en el cual se va a improvisar. Y eleva los niveles de escucha musical*". Dejando claro que, la audición también es parte de esta segunda acción en este proceso de generación de ideas. Al decir de uno de los actores del fenómeno: "...*sacamos los ritmos escuchando, después vamos variando con diferentes golpes, por ahí más rápido o lento. Hacerle las variaciones...*" Horacio (2008). Es, al parecer un momento singular y exclusivo de algunos jóvenes más precisamente de los directores, sin otro punto de partida que la música que es escuchada y repetida sin utilización de modos de registros formales como ser la partitura como asevera Juan (2008) ,otro de los actores: "...*Escuchamos nomás. No sabemos leer música, en banda sacamos los ritmos escuchando el heavy metal, música pesada, sacamos de oído y vamos probando...*"

Es evidente pues suponer que luego de pasar por estas experiencias que van desde la decisión de los directivos de las bandas, la escucha y su posterior reproducción en y con sus instrumentos, las variaciones que realizan sobre estos a las ideas –motivos para luego masificarlas particularmente al grupo, nos remite a la concepción de "construcción musical" como bien lo expone Reibel (2001:149) "...*tienen ganas de dominar el resultado, de poder reproducirlo, de poder elaborarlo, es decir, de construir la música. Eso a lo que generalmente se le da el muy solemne título de "composición"...*"

No ahondamos aquí en detalles de los recursos que utilizan para realizar las 'variaciones' a los ritmos seleccionados, pues recordamos que nos interesa el proceso operacional. 1.c) Observamos en función de variables que describan su manera de organización grupal y transmisión de las creaciones rítmicas obtenidas en el momento de los ensayos. Esta producción musical se realiza basada en la ejecución como dijimos, pero la ejecución de ¿qué? Claro queda suponer que de instrumentos musicales pero ¿cuáles? por ahora, nombraremos a aquellos que son tradicionalmente parte como cajitas, zurdos, redoblantes, *chanchas* aludiendo a tanques de aceites de 200 litros modificados y que son las estrellas o juguetes imprescindibles para participar en esta especie de juego. Mayormente son percutidos con baquetas o mazos y en el caso de ser elaborados o contruidos por los mismos jóvenes pasan a llamarse varas y mangueras respectivamente. Entonces esto objetos que para algunos son simples instrumentos de percusión que sólo hacen ritmo, para los participantes de este fenómeno parecieran ser una prolongación de su propio cuerpo, ya que cuando juegan no solo logran expresarse si no que sienten ellos mismos una transformación interior dada por el contacto con el producto sonoro logrado con este "su instrumento":

"...pero no es asombroso: lo modelaron con sus manos, lo decoraron. Es una obra. En realidad el objeto solo tiene valor si está asociado a una vivencia." (Delalande 2001:90).

En suma, las acciones hasta aquí mencionadas intuimos se relacionan continuamente e interactúan en este procedimiento de generación de ideas: la presentación en público es en este fenómeno el *'show de scolas'*, el cual no parece ser posible si antes no se llevan a cabo los *ensayos* en los que a su vez se reproducen los *arreglos* y modificaciones de los mismos, y que están basados en esa aparente primer acción que mencionábamos: la creación de los ritmos hecha por los directores del grupo.

2. La estudiantina como proceso no formal

El fenómeno de la estudiantina se sitúa en un contexto que podríamos considerar no formal, aludiendo a la concepción de que no se produce dentro de los ámbitos convencionales de aprendizaje como ser la escuela. Los jóvenes se reúnen en espacios abiertos, plazas y por gusto propio, donde al parecer la premisa principal es compartir un momento con sus pares y divertirse. Al decir de Delalande (2001) como un juego de niños que se congregan en torno al hecho musical. Pero este juego, a pesar de ser espontáneo en su aproximación es reglado en su participación. Como ya dijimos la *idea brota*, es decir se genera, nace pero también debe mantenerse, se produce entonces, una especie de transmisión por acciones que no se encuentran totalmente institucionalizadas, ya que no se dan en el ámbito escolar, pero sí organizada de alguna forma, puesto que es necesario incorporar los ritmos, ejecutarlos para poder ser parte del grupo en este juego.

Las posturas sobre el tema del aprendizaje no formal, informal y formal están evolucionando: la educación no-formal no se limita a lugares o tiempos de programación específicos, como en la educación formal. La educación no formal puede proveerse de una forma muy flexible que debe ser difundida en el futuro. La UNESCO promociona la integración de la educación no-formal con la formal. Shigeru Aoyagi (2003) Jefe de la sección de Alfabetización y Educación no formal de la UNESCO en entrevista con Miraflores Gómez para la revista "Educación y Futuro" dice al respecto: "*Pensamos que la educación no formal tiene un potencial enorme en los sistemas de aprendizaje o sistemas educativos del futuro para desarrollar una enseñanza centrada en el discente y hecha a su medida.*"

Entendemos que el proceso no formal encierra acciones que no se encuentran del todo institucionalizadas pero sí organizada de alguna forma, en este caso en particular por un grupo de jóvenes, y más allá de la obtención de un título académico. Podríamos suponer pues, que se realiza un aprendizaje en esta actividad más no nos interesa detendremos en la discusión del aprendizaje propiamente, por lo cual seguiremos hablando de proceso no formal. No obstante, la estudiantina si bien se desarrolla como actividad no formal continúa vigente y asociada a los ámbitos informales: ella ocurre hace más de cincuenta años y sabemos que se genera en las escuelas, pero es pensada en las afuera de las instituciones escolares, es espontánea en su participación, vivencial y significativa para los jóvenes y fuera de los lugares permitidos por los adultos. Asencio (citado en Gorostidi 2007:2) dice al respecto:

"La mayor parte de las personas relacionamos los aprendizajes significativos de nuestra vida con situaciones alejadas de lo que tradicionalmente se ha venido asociando con una actividad de estudio formal. El aprendizaje informal en contexto y en presencia de un modelo ha sido, y nos atreveríamos a decir que sigue siendo, el método de aprendizaje por excelencia durante toda la historia de la humanidad". Asencio (2003)

Diremos además que dentro del proceso que se lleva a cabo en la estudiantina, existen acciones al parecer vinculadas, pero no hay escritos, fórmulas o currícula alguna que regule esta práctica en el grupo. Sin embargo los participantes al parecer incorporan conocimientos específicos del objeto sonoro y experiencias sociales y culturales significativas que configuran al grupo, como sostiene Coll (2001: 28) cuando alude a la relación entre cultura, educación y aprendizaje: "*los grupos sociales ayudan a sus miembros a asimilar la experiencias culturalmente organizada y a convertirse, a su vez, en miembros activos y agentes de creación cultural.*" Recordemos sino lo que decíamos en relación a la experiencia de la ejecución de los instrumentos, hecho con el cual se produce cierto aprendizaje a través de los mismos, como diría Saitta (1997) al hablar de la importancia de los instrumentos de percusión:

"...prometen convertirse en herramientas de aprendizajes". A lo que agrega: "*... ellos permiten un replanteo de la música misma..., incorporando aspectos acústicos no habituales, criterios de composición más universales y, por lo tanto, ligados a otras culturas...*" (Saitta 1997:23).

3. La estudiantina como fenómeno social

Para clarificar el ¿Qué es la estudiantina? Haremos nuestro un fragmento del texto, de un artículo que figura en la página de la Asociación Posadeña de Estudiantes Secundarios (A.P.E.S.) en internet a manera de reseña histórica:

“Todo empezó hacia 1949. Los festejos del día del Estudiantes eran acoplados con los de fin de curso y lo único que se hacía por entonces era ir de serenata a las casas de los profesores. Solo que ese año las cosas iban a cambiar ya que no solo se iba a festejar el día del Estudiante sino también el fin de la sangrienta Segunda Guerra Mundial. Es de esta manera que en septiembre, y para el día de la Primavera y el Estudiante, un pequeño grupo de alumnos de diversos colegios, salieron a las calles con vestimentas e instrumentos e hicieron que por una noche la dormida Posadas de mitad de siglo, escuchara los primeros atisbos de lo que con el tiempo sería la Estudiantina” APES (2001)

Cada año entre los meses de Junio y Octubre la sociedad posadeña y puntualmente las escuelas secundarias, se ven invadidas por un hecho masivo que atrae la atención del estudiantado: la estudiantina posadeña, que se integra al paisaje y vivencias reales de los adolescentes entre trece y dieciocho años. Esto al parecer forma parte de un ritual en la ciudad y según Alvarez (2000) tiene tres momentos que son: la organización del desfile, la puesta en escena o el desfile propiamente dicho y la espera de los resultados que pondrá en poder al ganador de la fiesta.

“Esta fiesta local se desarrolla de menor a mayor sin solución de continuidad; nosotros notamos tres momentos clave: a) el momento de los preparativos de la fiesta; b) la realización del desfile estudiantil, que es el acto más fuerte del ritual; y c) el momento de post-estudiantina, cuando se terminaron los desfiles y solo resta esperar los dictámenes para saber que comparsa ganó”. Alvarez (2000:3)

Así también refiere al momento en que se establece la fiesta, al mejor estilo de línea de largada hacia la meta que en este caso sería lograr el primer puesto: *“La fiesta se instituye en la ceremonia de entrega de las llaves de la ciudad. Lo que hace las veces de una “bisagra” entre el “caos” de los ensayos nocturnos en la calle y el ordenado desfile estudiantil...”* (Alvarez 2000:1) Históricamente en el año 1948 este evento encuentra su punto de partida, pero es en 1968 cuando inicia su evolución hacia lo que hoy conocemos, incluyéndose por primera vez acompañamiento en vivo de pequeños conjuntos instrumentales. La idea inicial fue animar el paso de las carrozas en sus desfiles, como lo comenta una nota periodística disponible en internet, en entrevista a una de sus ideólogas:

“En las vacaciones de verano del 67-68 María Inés Sagües de Dei Castelli fue a Corrientes y vivió el carnaval muy de cerca. Como tenía conocidos en la comparsa Copacabana y se enamoró de esa fiesta alegre y colorida, organizó en Posadas un desfile con los trajes de la comparsa correntina, y ella lució algunos. Fue entonces cuando pensó “qué hermoso sería poder darle un poco de alegría a las carrozas. Pero nunca se me ocurrió que íbamos a llegar a la fastuosidad actual. Tres chicos del colegio Roque González eran los encargados de acompañar a esas “atrevidas” señoritas, ejecutando algunos instrumentos para poner ritmo al baile.” Ellos eran toda nuestra música”, aseveró. Sagües (2008, entrevista)

En el año 1981 se produce otra gran evolución en el fenómeno, uno de los cuatro colegios iniciadores incorpora el ritmo de samba al juego, por lo cual desde 1982 dividen la competencia en dos categorías: banda de música y scola do samba. Así lo recuerda Aníbal Barrios (31), que dirigió y consiguió el primer puesto para la por entonces Comercio N° 1 Libertador General San Martín desde 1981 hasta 1984.

“Nosotros estábamos indecisos acerca de participar o no en la Estudiantina. En ese entonces había pocas bandas de música: la del Nacional, la de la Normal y la nuestra. Nos animamos y decidimos armar un repertorio de ritmos brasileños para tratar de ganar, porque la potencia en banda de música era la Normal, que venía ganando por nueve años consecutivos. Ellos siempre metían una novedad, una trompeta, una flauta”. Entonces con la Comercio decidimos incorporar un organito y tocar temas brasileños y populares. Ese año ganamos y fuimos “bien vistos por la sociedad”. Barrios (2008, entrevista)

Cabe aquí aclarar que este hecho tiene dos grandes atracciones. Por un lado se encuentran los cuerpos de bailes que son integrados por participantes del sexo femenino en su

mayoría, y por el otro las bandas de música compuestas mayormente por jóvenes del sexo masculino, el cual es de nuestro interés en este estudio.

Al concluir la fiesta, lo que Alvarez denomina 'momento de post-estudiantina' tanto los participantes, los colegios representados y agentes del gobierno en turno cobran prestigio y poder. Estos estarán en las consideraciones de los medios formales como radios, televisión y periódicos e informales entendiendo a aquí que hablamos de las opiniones de familiares y observadores del evento, para ser evaluados. En este juego llamado Estudiantina además del material creativo se hace presente el material monetario y de valores simbólicos como la reputación, poder etc. Cuanto mayor es el poder adquisitivo de los jóvenes que participan, se cree que los trajes alusivos serán más suntuosos y los instrumentos musicales serán nuevos y de mejor calidad. Bourdieu (1990) sostiene que el juego se define puntualizando aquello que forma su propósito. Coincidimos entonces en admitir que es un ritual siguiendo lo dicho por Alvarez en su investigación sobre el tema:

“La estudiantina como ritual es una fiesta que consagra a los grupos sociales dominantes de la sociedad posadeña, representados en las instituciones tradicionales, poderosas, grandes. Instituye, en un plano simbólico y práctico, las diferencias separando los sectores sociales por su poder de gasto económico en la fiesta”. Alvarez (2000:9)

Para terminar esta mirada desde lo social, consideramos relevante mencionar que la estudiantina ha sido pensada, como semillero o lugar influyente y de experiencia por los músicos profesionales de la ciudad. Así lo expresa Delgado (2005: 59) cuando haciendo referencia a la relación música y ciudad en Posadas dice: “...advertimos los sitios emergentes de los nuevos músicos de la ciudad de Posadas. Observamos la incidencia de la Estudiantina... en los noventa”. Por lo tanto podríamos sostener que este fenómeno es parte de la historia de la ciudad de Posadas.

Resultados

Fueron analizadas trece entrevistas, dos observaciones y dos videos tomados en campo. Se identificaron tres grandes unidades: *a)* momento de creación de los ritmos *b)* estrategias de transmisión de los ritmos *c)* sistemas de organización (Figura 1). Así también en el análisis y considerando la triangulación de datos y fuentes se encontraron ciertos patrones como ser: escucha, ejecución, imitación, repetición, jerarquías, reglas y sanciones.

Se evidencia en este fenómeno “estudiantina”, entorno al proceso de producción musical y artística desde una mirada holística, tres momentos esenciales: organización, creación y un momento de ‘juego reglado’. Al analizar las respuestas y observaciones, pudimos comprobar que estas categorías se dan casi simultáneamente y sin más mentor que sus mismos compañeros, donde el aprendizaje se desarrolla fuera de los contextos formales, como la escuela. Pero a pesar de ello tiene una intención, de hecho lo hemos observado y confirmado, más prima la idea de diversión y entretenimiento, al mejor preparativo de una fiesta.



Figura 1.

Conclusión y Discusión

Constatamos que el grado de conocimientos de estos jóvenes de diversas instituciones escolares públicas y privadas, no es el que se podría comparar a un grupo de músicos expertos, pero cuando muestran sus logros podemos apreciar, a conjuntos de entre cien y doscientos estudiantes organizados y por sobre todo haciendo música.

En relación a la organización general compiten en dos rubros: banda y scola. Respondiendo entonces a nuestras preguntas iniciales diremos:

¿Quiénes y cómo crean los ritmos iniciales que generan el resultado artístico del grupo? (Figura 2)

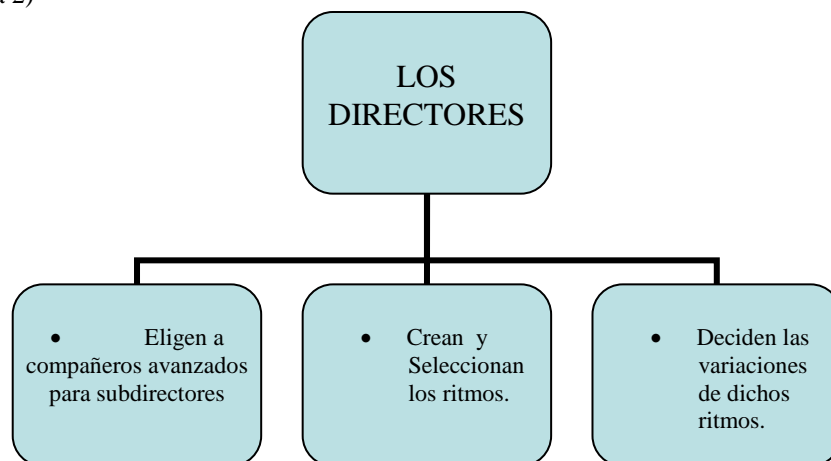


Figura 2.

- Cada grupo de banda y scola cuenta con más de un líder o director. Más figuran uno o dos en los escritos formales presentados en A.P.E.S.
- Los directores deben contar con cualidades que van unidas de alguna manera a la antigüedad como ser: capacidad de escucha, organización, ejecución.
- Estos directores son nombrados por tres formas de elección. Primando la elección por Herencia.
- Las 'ideas' son creadas por los directores, siendo esta tarea exclusiva de ellos.

- Se basan para la creación de los ritmos en dos fuentes: los géneros rock, heavy metal y jazz, o bien toman como base la estructura de la samba brasileña.

¿Cómo masifican estos ritmos?

- AUDICIÓN
- IMITACIÓN
- EJECUCIÓN
- REPETICIÓN

- Los ritmos creados por los ‘directores’ se socializa en los ensayos.

- No se utilizan partituras ni registros escritos para generalizar la ‘idea’ creada. Esta es aprehendida en la práctica constante sobre el instrumento.

¿Cómo se organizan y qué estrategias utilizan en esta práctica? (Figura 3)

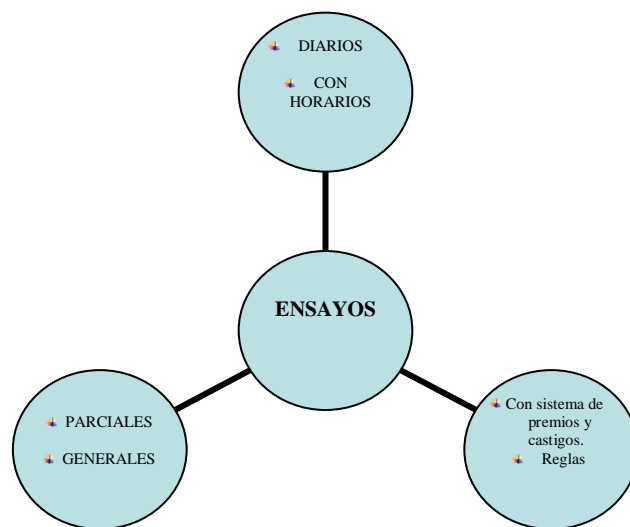


Figura 3.

- Las directivas dadas por los líderes en el momento del ensayo no es discutido por nadie y es tomado como ley a cumplir por el grupo de integrantes de las bandas y scolas.

Observamos que con estos procesos operacionales no institucionalizados o instituidos por la educación formal, se alcanza un logro de considerable nivel musical. Y se concluye que esta demostración presentada por jóvenes, es una real producción artística de alta performance e implica procesos que con este estudio han sido formulados.

Dejamos abierta la discusión sobre la incorporación de estos procesos operativos en la educación formal, para producir música de otro modo. Además de la posibilidad de ahondar en el proceso de composición dentro de este hecho musical real: “La Estudiantina”.

Bibliografía

- Delalande. F. (2001). “*La música es un juego de niños*”, Buenos Aires, Ricordi.
- Delgado. N. (2005). “*Comunicación, Música, Ciudad. Trilogía de sonidos y sentidos de la ciudad de Posadas*”. Informe final de investigación. Universidad Nacional de Misiones.
- Hernández Sampieri, R (2008). “*Metodología de la Investigación*”. México, McGraw-Hill Interamericana.
- Madoery, D. (2000) “*Los procedimientos de producción musical en Música Popular*”. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 7: 142: 76-93.

Romero Mesa, L. (2007) “*Taller de entrenamiento auditivo creativo*”. Universidad pedagógica y tecnológica de Colombia. Publicado en cartilla de resúmenes de las II jornadas internacionales de educación auditiva.

Saitta, C. (1997). “*Trampolines musicales*”, Bs. As. Novedades Educativas.

Alvarez, N. (2000) Estudiantina todos a la calle! Fiesta y ritual en la ciudad de Posadas. En <http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Nestor.Alvarez.html> . (Página consultada el 30-07-2008).

A.P.E.S (2008) Asociación Posadeña de estudiantes secundarios sitio oficial. En <http://www.apesposadas.com.ar/multimedia.php> (Página consultada el 01-08-2008).

Asencio, M. (2003) “el marco teórico del aprendizaje informal”. Universidad autónoma de Madrid. Publicado en: <http://www.adi.uam.es/~asencio/>. (Página consultada el 13-09-2008).

Madoery, D. (2001) “*Los puntos de partida en la composición y el arreglo*”. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Bogotá. Observado en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Madoery.pdf>

Miraflores Gómez, E. (2003). Revista Educación y Futuro en entrevista a Shigeru Aoyagi En <http://www.cesdonbosco.com/revista/revistas/revista%20futuro/Ef10/Experiencias/6entrevista.pdf.url> (página consultada el 02-08-08).

Taringa (2008) Estudiantina Posadas. En <http://www.taringa.net/posts/info/896725/Estudiantina-Posadas-Misiones.html> (Página consultada el 02-08-08).