

Propuestas pedagógicas y estéticas de El Sistema: Un estudio de caso del SOJ

Aesthetic and pedagogical proposals of El Sistema:
A case study of SOJ

Viviana Carolina Jaramillo Alemán¹
Investigadora independiente
vcarolyna@hotmail.com

Submetido em 31/05/2020
Aprovado em 22/07/2020

Resumen

El Sistema Nacional de Coros y Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela se ha convertido en el programa orquestal direccionado a niños y jóvenes más reproducido a nivel mundial. Se realizó una aproximación a este a través del Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Jujuy (SOJ), uno de los proyectos orquestales distribuidos a nivel mundial que tiene correspondencia con el primero. A través de un estudio de caso se realiza un análisis del discurso oficial de ambos proyectos orquestales y de las prácticas del SOJ observadas, reflexionando sobre el contenido de los objetivos y las alegadas rupturas que los Sistemas proponen en el ámbito pedagógico. Sin embargo, las propuestas del ámbito estético no se muestran compatibles con las rupturas pedagógicas intentadas. El análisis muestra la estrecha relación de la pedagogía con los aspectos estéticos de los Sistemas. Finalmente se concluye que las alegadas rupturas pedagógicas se aproximan más a la retórica y no son consonantes con las prácticas. De manera más amplia, además, se interpreta la mundialización de El Sistema y sus sentidos en la construcción histórica de la orquesta sinfónica y de la educación musical.

Palabras clave: Orquesta Sinfónica, El Sistema, repertorio, pedagógica musical.

Summary

The National System of Youth and Children's Orchestras and Choirs of Venezuela has become the most reproduced worldwide orchestral program aimed at children and youth. An approach to this was made through the System of Youth and Children's Orchestras of Jujuy (SOJ), one of the orchestral projects distributed worldwide that corresponds to the first one. Through a case study, an analysis is made of the official discourse of both orchestral projects and of the SOJ practices observed, reflecting on the content of the objectives and the alleged breaks that the Systems propose in the pedagogical field. However, the proposals in the aesthetic field are not compatible with the attempted pedagogical breaks. The analysis shows the close relationship of pedagogy with the aesthetic aspects of the Systems. Finally, it is concluded that the alleged pedagogical breaks are closer to rhetoric and are not consonant with practices. Furthermore, the globalization of El Sistema and its meanings is interpreted more broadly in the historical construction of the symphony orchestra and musical education.

Keywords: Symphony Orchestra, El Sistema, repertoire, musical pedagogy.

1 Graduada en música con énfasis en investigación por la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana - UNILA. Máster e Estudios Latinoamericanos por el Programa de Posgrado Interdisciplinar en Estudios Latinoamericanos de la misma institución. Actualmente investigadora independiente. Actúa, principalmente, en el área de música y sociedad. Ha publicado sobre El Sistema desde las varias perspectivas que la institución permite en su internacionalización hacia el sur del continente americano en iniciativas argentinas de las provincias de Misiones y Jujuy.

Introducción

El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy - SOJ es un proyecto orquestal distribuido en la provincia de Jujuy – Argentina. Se fundó en el 2009 sobre la Orquesta Juvenil de Jujuy creada en el 2000 por su hasta ahora director, Sergio Jurado. Según el Proyecto de Ley de creación del SOJ, en el año 2015 el proyecto alcanzó 23 orquestas. El SOJ es uno de los tantos proyectos orquestales distribuidos a nivel mundial que tienen correspondencia con el famoso Sistema de Coros y Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, más conocido como El Sistema - siendo la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela su orquesta más representativa.

El *performance* de las orquestas sinfónicas del SOJ divide al repertorio en dos tradiciones musicales distintas, una que se aproxima a la música de concierto con las obras estandarizadas por El Sistema y otra que se aproxima a la música local de la cultura popular de la provincia de Jujuy que se relaciona con el mundo andino. Ambos repertorios en ocasiones tienen pesos equitativos pero el SOJ le puede conceder predominancia a uno o a otro. Sin embargo, el repertorio local/popular se ha tornado la marca representativa de sus orquestas. El concierto de la Orquesta Juvenil del SOJ, en el festival 'Iguazú en Concierto' del año 2013 (se recomienda al lector apreciar un concierto del SOJ)², muestra el inesperado cambio de repertorio, con esto se observan modificaciones en la disposición e interpretación de la orquesta. No se trata de un bis, ya que toma una gran porción del concierto.

La correspondencia con El Sistema no se asienta en la extensión de estos proyectos orquestales. Aspectos del SOJ como la ejecución del proyecto en red, la autodenominación como "Sistema" y la trayectoria de Sergio Jurado, quien recibió capacitaciones por parte de El Sistema para gerenciar proyectos orquestales, fortalecen ese vínculo (ALEMÁN, 2018). Lo mismo sucede con la organización discursiva de su autorretrato. El SOJ y El Sistema muestran semejanzas narrativas cuando afirman que entre sus objetivos principales se encuentra el alcance de "excelencia" musical/académica. Además, les otorgan importancia a sus quehaceres musicales como posibilitadores de objetivos sociales³. Ambos proyectos, entonces, ostentan un ámbito estético y un ámbito social, que aparentemente tienen una importancia ecuánime.

Sin embargo, si el SOJ adopta las propuestas de El Sistema a nivel discursivo ¿Cuáles son los motivos por los que hay aspectos diferentes en su *performance*? ¿Qué sucede en la exportación de El Sistema a otras realidades? ¿En qué ámbito y con qué objeto se insieren las características particulares del repertorio?

Se sabe que El Sistema posee una aceptación mundial que, en gran parte, se debe a la construcción de un poderoso discurso (BAKER, 2018). por lo que los proyectos orquestales que se asocian pueden gozar de los beneficios que esta positiva reputación les transfiere. Dicho poderoso discurso muchas veces se asienta en el uso de lemas y

2 El siguiente link direccionará al lector al video del concierto del SOJ. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=YKIWdZo40Jl>>
Acceso en: 29 abr de 2020

3 Sobre estos objetivos se profundizará en el subtítulo del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy.

expresiones que resuenan a través de importantes interlocutores de la música, como directores de orquesta, músicos y líderes institucionales. Esta aceptación es también percibida por los inúmeros reconocimientos que El Sistema ha recibido por parte, inclusive, de instituciones de alto escrutinio crítico como Harvard University, London University's Institute of Education, New England Conservatory⁴, entre otros. (BAKER, 2018).

La narrativa y su construcción se torna entonces un aspecto necesario de análisis de las propuestas de los Sistemas. Sin embargo, pese a la popularidad de este fenómeno en el campo de la música, los estudios académicos sobre El Sistema son escasos. Aunque, en los últimos años, se proveen muestras de una descompensación entre el discurso y la práctica (ALEMÁN, 2015), se han realizado estudios que analizan problemas pedagógicos de este Sistema orquestal (DOBSON, 2016), se ha investigado sobre el impacto social de las artes que El Sistema propone (BAKER, 2016), e, incluso, se han realizado estudios socio-políticos sobre esta institución (LOGAN, 2016).

Este artículo, que se insiere en esta agenda de investigación, se propone realizar un análisis de la relación de los discursos en torno a El Sistema y al SOJ, en cuanto localizado como parte del proceso de mundialización de El Sistema, con las prácticas estéticas y pedagógicas de ambos. En función de realizar esta propuesta se recolectaron datos oficiales, estudios académicos, artículos periodísticos, fuentes documentales, entre otros. Sin embargo, para la ocasión del SOJ se ha realizado un trabajo de campo en sus instalaciones dado la carencia de documentación sobre este Sistema⁵. Se recolectaron datos a partir de la observación participante y de entrevistas al director del SOJ, Sergio Jurado, a personal administrativo del SOJ y a estudiantes. El análisis partirá de la presentación de elementos del discurso oficial de El Sistema y se mostrará un pequeño panorama de estudios académicos realizados sobre este fenómeno en los últimos años. En la secuencia, se hará un contraste con el material obtenido en el trabajo de campo y se analizarán los objetivos referentes a la excelencia musical propuestos por los Sistemas a la luz de los conceptos, sentidos y alcances de la orquesta sinfónica, repertorio y enseñanza. Finalmente, reflexionando sobre el contenido de los objetivos y las alegadas rupturas que ambos Sistemas⁶ proponen, de manera más amplia, se procura interpretar la mundialización de El Sistema y sus sentidos en la construcción histórica de la orquesta sinfónica y de la educación musical.

Narrativas en torno a El Sistema

El Sistema, se ha convertido en el programa orquestal direccionado a niños/as y jóvenes más reproducido a nivel mundial. Fundado en 1975 por José Antonio Abreu,

4 Baker resalta el apoyo de universidades, ya que al ser estas instituciones cuna del escrutinio crítico tienen mayor grado de credibilidad en su aproximación a El Sistema.

5 El trabajo de campo tuvo lugar en Salvador de Jujuy, donde se encuentra la sede del SOJ. Durante un período de 10 días previos a la realización de un *performance* en el Iguazú en Concierto, más el acompañamiento como espectadora en los conciertos del SOJ en el Festival (mayo del 2017).

6 Se utilizará el término 'Sistemas' para referirse a El Sistema y al SOJ.

consiguió el apoyo del Estado venezolano en 1979 para desarrollar su trabajo a nivel nacional, como sistema nacional de educación de música a niños y jóvenes del país a través de orquestas. En la actualidad, según datos oficiales⁷, alcanza 1'012 077 inscritos, posee más de 1722 orquestas y tiene presencia en más de setenta países. Esta "obra social y cultural del Estado venezolano"⁸ ha conseguido diseñar, fortalecer, impulsar y mantener internacionalmente, una retórica oficial que se sustenta en la propuesta de 'acción social por la música'⁹. Retórica que es percibida como una "narrativa poderosa y elogiosa"¹⁰ por Baker (2018), e incluso, como "un éxito sobre todo a nivel de propaganda"¹¹ por Logan (2016).

Los mencionados autores académicos son parte de la escasa bibliografía crítica sobre El Sistema que hace unos cinco años empezó a engrosar. Escasa considerando que El Sistema ha venido funcionando por 45 años y que su internacionalización se dio mayormente entre los años '90 y los 2000¹². La contribución del investigador especializado en música latinoamericana, Geoffrey Baker, a la bibliografía sobre El Sistema suman análisis de una etnografía realizada en El Sistema durante un año entre 2010 – 2011, un libro, artículos académicos, artículos de periódico y una especie de biblioteca virtual¹³ en la que se incluye bibliografía propia y de otros autores que aportan al estudio crítico de este fenómeno.

La importancia de hacer esta referencia a la bibliografía sobre El Sistema se debe a que existe mucha información reproductora de su "discurso oficial"¹⁴ (ALEMÁN, 2015) al margen de la rigurosidad científica. Dichas fuentes, denominadas como discurso apologético por Alemán (2015) y posiciones celebratorias por Wald (2016), incluyen documentales, libros, artículos de periódicos y medios digitales, entrevistas y otros, Y, proporcionan un panorama de análisis del vínculo de estas fuentes con el proyecto orquestal. Entre la producción complaciente al discurso oficial de El Sistema, se incluyen producciones académicas, aunque en menor proporción.¹⁵

Dicho discurso oficial y producciones apologéticas y/o propagandísticas que le

7 Disponible en: <<https://fundamusical.org.ve/>> Acceso en: 29 de abr. 2020

8 Disponible en: <<https://fundamusical.org.ve/que-es-el-sistema/>> Acceso en: 29 de abr. 2020

9 Uno de los mayores lemas de El Sistema que le da el nombre a uno de los programas estructurales de este: Acción Social por la Música que objetiva: "Mejorar las condiciones de vida de los niños, niñas y adolescentes del país, especialmente de los más desfavorecidos, por medio de la expansión eficiente y eficaz del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, [...]" Disponible en: <<https://fundamusical.org.ve/apoyobid/objetivos-y-financiamiento/>> Acceso en: 29 de abr. 2020

10 En el original: "A powerful and eulogistic narrative has evolved around this state-funded scheme. [El Sistema]" (BAKER, 2019, p. 1).

11 En el original: "The Sistema model of social action is a success above all at the level of propaganda." (LOGAN, 2016, p. 58).

12 Sin embargo, existen textos críticos anteriores a esta onda, como: "A propósito del sistema nacional de orquestas juveniles e infantiles, música y políticas educacionales" del musicólogo, compositor y educador Coriún Aharonián (2004), en el que se pone en tela de duda ideas difundidas por El Sistema, como por ejemplo, la que se refiere a la orquesta sinfónica como un espacio comunitario, pues el autor afirma que la orquesta sinfónica se maneja bajo jerarquías, finalmente en su texto afirma que al contrario de lo expresado por El Sistema, éste refleja un trato autoritario.

13 Para más informaciones, visite: <<https://geoffbakermusic.wordpress.com/el-sistema-the-system/el-sistema-key-resources/>>

14 La página web oficial de El Sistema se torna una de las fuentes más directas del discurso oficial.

15 Análisis más amplios sobre la apología y la crítica de El Sistema se pueden encontrar en (ALEMÁN, 2016) (BAKER, 2018).

hacen eco se apoyan en el levantamiento de lemas como el ya mencionado: “acción social por la música”, que se torna uno de los más representativos de su discurso oficial que combina los dos más amplios ámbitos que se perciben en El Sistema: estético/pedagógico y social. Otro lema relevante de este proyecto orquestal es: “tocar y luchar”¹⁶ y también combina dichos aspectos, pero suele ser utilizado al referirse a los alcances cuantitativos de El Sistema.

Sin embargo, además es posible encontrar expresiones sin el ahondamiento necesario de sus usos, procesos, metodologías, evaluaciones y/o resultados. Haciendo una revisión de la página oficial de El Sistema¹⁷, de los libros de Borzacchini (2004, 2010)¹⁸ y de otras fuentes apologéticas fácilmente se las vislumbra. Sobre el carácter de acción social se reúnen frases como: “reducción de la pobreza”¹⁹, “rescate de la niñez y juventud venezolana” (MÉNDEZ, 2016, p. 47) y “recuperación de los grupos más vulnerables del país” (BORZACCHINI, 2011, p.112, traducción nuestra); otras sobre la transmisión valores supuestamente intrínsecos al aprendizaje de música orquestal como: “desarrollo de una cultura de paz” (PNUD, 2015, p. 14), “transmitir no sólo conocimientos musicales [...], sino también un conjunto de valores de solidaridad, tolerancia y respeto” (PNUD, 2015, p. 19); y otras referentes al valor de ‘innovación’ de El Sistema, como afirma Félix Petit cuando trata sobre la excelencia musical en el libro de Borzacchini: “Lo que funciona aquí es el método para aprender el instrumento, que es cien por ciento innovador, ya que rompe con los parámetros de conservatorio ortodoxo tradicional, y además de eso, descubrimos cómo aprender el instrumento tocando y haciendo música.” (PETIT apud BORZACCHINI, 2011, p. 153, traducción nuestra)²⁰; además, se lo ha calificado como: “el milagro musical venezolano” o “un proyecto orquestal revolucionario” (RATTLE, 2004)²¹.

La referencia de revolucionario tuvo impacto cuando el director de orquesta inglés, Simon Rattle se refirió a El Sistema con este calificativo. José Antonio Abreu pasó a ecoar su uso y sus voceros también le dieron resonancia. Este término, al igual que expresiones de cambio, transformación e innovación no tienen un único direccionamiento. Generalmente es usado para connotar el carácter nacionalista del proyecto orquestal en el sentido de una ‘democratización del arte’ y el encuentro de los ámbitos

16 El director Alberto Arvelo usa este lema en el documental sobre El Sistema: “Tocar y luchar fenómeno de las orquestas en Venezuela” Disponible en: <<https://youtu.be/olGUXapsl-I>> Acceso en: 20 may de 2017.

17 Disponible en: <<https://fundamusical.org.ve/>> Acceso en: 10 may. de 2020

18 Se considera a los trabajos de la comunicadora Chéfi Borzacchini, dos productos editoriales amplios sobre El Sistema, dentro del discurso apologético ya que su contenido se entrega a la propaganda de este proyecto orquestal. Sus trabajos son editados por Bancaribe, uno de los colaboradores aliados de El Sistema, por lo que no es difícil entender su condescendencia.

19 Disponible en: <<https://fundamusical.org.ve/que-es-el-sistema/>> Acceso en: 29 de abr. 2020.

20 En el original: What works the miracle here is the method for learning the instrument, which is one hundred percent innovative as it breaks with the parameters of the traditional, orthodox conservatory, and besides that, we made the discovery of how to learn the instrument by playing and making music. (PETIT apud BORZACCHINI, 2011, p. 153).

21 En: DOCUMENTAL TOCAR Y Luchar FENÓMENO DE LAS ORQUESTAS EN VENEZUELA. Disponible en: <<https://youtu.be/olGUXapsl-I>> Acceso en: 20 may de 2017.

social y estético de El Sistema, como es posible observar en la manifestación de Abreu: “Y lo importante aquí es que, si las otras formas de arte adoptaran el mismo esquema, entonces, sin duda, el arte se convertiría en un elemento fundamental, Medios estratégicos, únicos y revolucionarios para transformar todo el país.²² (ABREU apud BORZACCHINI, 2011, p.60). Sin embargo, estas nociones de innovación y transformación también tienen un sentido más amplio que abarca todos los ámbitos de El Sistema, como es posible notar en la siguiente afirmación de Eduardo Méndez, director ejecutivo de Fundamusical Bolívar²³, en entrevista cuando trata sobre la internacionalización del proyecto orquestal:

Algunos países de Latinoamérica y Europa fueron los primeros testigos de esta **transformación musical**. Nuestras orquestas y coros son admirados en los países que visitan por su ímpetu y por su fuerza, y porque representan un **cambio contundente en la manera de abordar la música**. [...] actualmente existen experiencias inspiradas en El Sistema en más de 54 países del mundo, quienes han comenzado a sembrar la semilla de **nuestro modelo pedagógico, social y musical**. (MENDEZ apud ROMERO, 2016, p. 49, grifo nuestro)

Aunque, es posible visualizar que El Sistema propone de forma más clara una ruptura pedagógica, el siguiente subtítulo del libro de Borzacchini muestra este sentido: “La mayor revolución social y educacional de Venezuela” (BORZACCHINI, 2011, p. 106); y en el siguiente pasaje de su libro: “[...] en su propuesta verdaderamente revolucionaria, que, si tiene éxito, tiraría por la ventana todo lo impuesto, hasta ahora, en los conservatorios y orquestas del país, en sus conciertos, y en sus escenarios.²⁴” (BORZACCHINI, 2011, p. 50)

Baker (2018), en un artículo que trata sobre el fortalecimiento de la retórica de inclusión y transformación social a través de la música popularizada por El Sistema, desmenuza el proceso mediante el cual dicha idea y expresiones antes mencionadas se fueron cimentando y fortaleciendo cada vez más, construyendo lo que él llama de “mito global” de El Sistema, pues es manejado por medios nacionales e internacionales, participantes de El Sistema, público consumidor, la academia, entre otros. El autor (2018) hace un panorama histórico de este proyecto orquestal y organiza la construcción del “mito” en cuatro fases.

1. Creación del mito: Los medios de comunicación tienen un gran peso en esta fase, especialmente en la época del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez en la que el fundador de El Sistema, José Antonio Abreu tenía los cargos de ministro de cultura y presidente del Consejo Nacional de Cultura, pues tenía una poderosa posición con respecto a la prensa (1989-1994). Baker (2018) hace un paneo de esta época y expone la importancia de la figura de Abreu que, entonces, logró tornar favorables las opiniones de los periodistas críticos de su trabajo. Además, fue en este período que Baker (2018)

22 En el original: “And what’s important here is that, if the other art forms were to adopt the same scheme, then, undoubtedly, art would become a fundamental, strategic, unique and revolutionary means of transforming the entire country.” (ABREU apud BORZACCHINI, 2011, p.60).

23 Órgano rector de El Sistema.

24 En el original: “[...] in his truly revolutionary proposal, which, if successful, would throw out the window everything imposed, thus far, in the country’s conservatories and orchestras, at its concerts, and on its stages. (BORZACCHINI, 2011, p.50).

localiza una transformación en el discurso que anteriormente, no incluía la acción social:

El “giro social” discursivo de El Sistema a mediados de la década de 1990 fue una respuesta táctica a los desarrollos económicos y políticos en Venezuela y parte de una estrategia para buscar nuevas fuentes de financiamiento. (BAKER, 2018, p. 167, traducción nuestra)

De esta forma, El Sistema manejaría el mismo lenguaje que la ideología política a implementar por el entonces nuevo presidente Hugo Chávez (BAKER, 2016). Así, se dio una priorización de lo social sobre lo musical. Sin embargo, en el análisis de los reportes del BID²⁵ de 1997 (BAKER; FREGA, 2016)²⁶ se determina que las evidencias prácticas de la acción social son cuestionables en varios niveles. A modo de ejemplo, a través de fuentes documentales y entrevistas anónimas a participantes y exparticipantes de El Sistema realizados por Baker en entre 2010 y 2011 se conoció que la mayor parte de presupuesto de El Sistema es destinado a sus orquestas centrales, como lo es la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar de Venezuela, mientras que orquestas de provincias son postergadas (BAKER, 2016).

2. Diseminando el mito: “El debut de la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar de Venezuela en los “Proms” de Londres en 2007. [...] fue el catalizador principal para la aparición de El Sistema como un fenómeno global” (BAKER, 2018, p. 169, traducción nuestra). Con este evento se suscitó el interés de los medios internacionales que se dejaron cautivar por la apariencia y por la propaganda, cayendo en el error de no corroborar el discurso con la práctica, aun cuando tenían la oportunidad de visitar Venezuela²⁷ (BAKER, 2018). A esta altura de la diseminación del ‘mito’, El Sistema ya contaba con el apoyo de figuras públicas y de peso del mundo de la música clásica, de instituciones de educación musical y de educación superior reconocidas mundialmente y de medios de comunicación nacionales e internacionales. Con el fortalecimiento de la narrativa de El Sistema, Baker (2018) nota un sentido de conveniencia en algunos locutores; por ejemplo, en la industria de la música clásica que, con propuestas como la de El Sistema, vio una oportunidad de volver a llenar salas de conciertos y atraer nuevas audiencias en un momento en el que la música clásica se estaba ultrapasando; bien lo expresa Sue Knussen (2013), en los años ‘80 y ‘90, estrategias para renovar a la orquesta sinfónica se intensificaron en las orquestas profesionales de US y UK, en estos años la mayoría de orquestas de estos países fundaron departamentos de educación con el avistamiento de futuras nuevas audiencias.

3. Consolidando el mito: Baker (2018) nota una gran dificultad en la creación de un contra discurso de El Sistema. Y, probablemente sea por el peso de las manifestacio-

25 Banco Interamericano de Desarrollo, principal financiador de El Sistema después del Estado venezolano.

26 Los reportes del BID contenían cuatro evaluaciones externas sobre las gestiones de El Sistema. Este fue mantenido en sigilo para Baker hasta el 2016. Sin embargo, el reporte no es de dominio público. Es parte del acervo personal de Ana Lucía Frega, educadora musical que también fue consultora del BID para evaluar una solicitud de crédito de El Sistema en el año 1996 (BAKER; FREGA, 2016).

27 Sin embargo, el investigador (2018) los excusa en cierto grado, ya que considera que El Sistema posee “una operación de relaciones públicas bien preparada y bien financiada [,] más característica de una corporación multinacional que un programa de educación musical.” (BAKER, 2018, p. 169, traducción nuestra).

nes de apoyo al proyecto orquestal que el BID haya insistido en confirmar el “impacto positivo de El Sistema” (BAKER, 2018), pese a toda la evidencia de la vaguedad de esta proposición. Sus informes no han detallado el proceso y/o resultados de la inclusión social, de la trasmisión de valores supuestamente intrínsecos al aprendizaje de música orquestal, ni del valor ‘innovador’ del método educativo. Estos estudios, se han limitado a difundir datos cuantitativos referente a la cantidad de participantes organizados por el nivel socioeconómico; sin embargo, los datos no están dilucidados²⁸ (ALEMÁN, 2018). La importancia de los reportes del BID se debe a que estos servirían como respaldo para que el banco se torne el principal financiador de El Sistema, a través de la realización de un préstamo en dos fases de 8 y 150 millones de dólares, los cuales se tornaron decisivos en la consolidación de El Sistema (BAKER; FREGA, 2016). Así mismo, el respaldo del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD, otra institución internacional, favorece al fortalecimiento del discurso propagado por El Sistema mediante investigaciones favorecedoras. El PNUD contribuye en la gestión de El Sistema por más de 18 años y, entre abril y agosto del 2015, realizó una investigación en las diferentes reparticiones de El Sistema en Venezuela. Sin embargo, el estudio se realizó en conjunto con delegados de El Sistema. Como resultado se elaboró el “Cuaderno de Desarrollo Humano” denominado: “Prácticas Ejemplares en Inclusión Social y Cultura de Paz del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela” (PNUD, 2015). Su propio título anuncia una elogiosa defensa.

4. Finalmente, persistencia del mito: En esta fase, los medios de comunicación también juegan un papel importante, así como la cada vez más dilatada apología, pues a pesar del surgimiento de la crítica académica y de las evidencias de que El Sistema no practica su discurso, principal y preocupantemente, en lo referente a la direccionalidad de sus recursos a los más pobres, los medios de comunicación han contrariado dichas evidencias en el intento de encubrirlas (BAKER, 2018). Se ha velado, incluso, la posición política de sus principales representantes que, después de la muerte de Hugo Chávez en el año 2013 y la crisis económica – política por la que atraviesa Venezuela desde ese mismo año se mantuvieron neutrales. Neutralidad que ha sido fuertemente criticada por varios sectores sociales.

En el anterior panorama, la consolidación de este discurso va tomando peso con la conformación de la apología a la que se le suman influyentes figuras, lo que permite entender su rápida y amplia aceptación a nivel mundial. No obstante, el discurso de El Sistema se muestra problemático en su tendencia a reproducir nociones comúnmente admitidas en el campo de la música pero que no han sido necesariamente verificadas metodológicamente. Se tornan aún más peligrosas las propuestas de innovación/trans-formación/revolución de El Sistema, ya que van más allá de lemas y expresiones, y en el caso de la pedagogía, por ejemplo, proponen una ruptura clara de la educación tradicional conservatorial.

28 Los reportes del BID son problemáticos. Baker (2016; 2018) manifiesta que en el año 1996 se realizaron dos evaluaciones externas que no reflejaban análisis críticos de El Sistema, por lo que se realizaron en 1997 nuevamente dos evaluaciones externas que sí mostraron problemas graves en el funcionamiento del proyecto orquestal. Sin embargo, el BID decidió publicar las primeras y seguir adelante con el préstamo a El Sistema.

Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy

En su expansión mundial, la propuesta de El Sistema fue acogida por Argentina, tanto desde iniciativas privadas como desde iniciativas del gobierno nacional y de gobiernos provinciales. Sin embargo, apenas dos proyectos orquestales formalizaron las relaciones con El Sistema: El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina, conocido como SOIJAr y el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy, conocido como SOJ²⁹. Tanto, el SOIJAr como el SOJ existían como proyectos orquestales antes de su transformación en Sistemas³⁰. El SOIJAr se presenta como El Sistema 'nacional/oficial' de Argentina, mientras que del SOJ, como fue mencionado en la introducción de este escrito, aunque no se encontró evidencia documental de una relación oficial con El Sistema, posee aspectos que confirman este vínculo. Sin embargo, cuando se trata del ámbito de inclusión social El Sistema y el SOJ no presentan consonancia.

Mientras El Sistema propone: "[...] una metodología segura para salvar y rescatar a millones de niños, niñas y jóvenes en todo el mundo. Salvarlos y rescatarlos de las perversidades del ocio, las drogas, la apatía, la criminalidad, entre otros males de nuestras sociedades contemporáneas." (ABREU apud PNUD, 2015, p.8), el SOJ no muestra ninguna evidencia de objetivar inclusión social. Inclusive, el ámbito social del SOJ resulta incierto. En entrevista, Jurado manifiesta: "el objetivo principal del proyecto orquestal es la excelencia académica y también queremos que los chicos se diviertan, generar buenas personas, inculcar valores a los chicos."³¹ En esta manifestación se vislumbra una matización de que podría existir algún interés social, pero no del tipo de inclusión. La secretaria del SOJ desde hacía aproximadamente 5 años, Fabiana Isabel Flores, ratificó que el SOJ no persigue objetivos sociales. Sin embargo, cuando el SOJ es presentado en televisión, en festivales y en algunos conciertos, esta característica viene a tono. En el año 2015, por ejemplo, Sergio Jurado participó en el concurso televisivo "Abanderados de la Argentina Solidaria" representando al proyecto social del SOJ, el cual fue presentado en la página web de Abanderados, como un proyecto con el objetivo de: "brindar una educación artístico-musical de excelencia, y ser un espacio de contención e inclusión social de niños, adolescentes y jóvenes."³² Ya en el proyecto de Ley para la creación del SOJ se manifiesta que este se insiere en el "contexto global de una política de participación, integración, prevención y capacitación." Y uno de sus objetivos es: "Desarrollar acciones tendientes a fortalecer el Sistema, como instrumento para la promoción de valores tales como el arraigo, la contención social, la integración, el crecimiento espiritual".

29 Los mismos llegaron a ser un sólo Sistema de Orquestas. Sin embargo, existió una separación que los dejó independientes. Según Sergio Jurado (2017), director del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy, "existieron diferencias de intereses" entre los representantes de los proyectos orquestales, lo que imposibilitó también la inclusión de las redes de orquestas que existen en las veinticuatro provincias argentinas.

30 La Orquesta – Escuela de Chascomús fundada en 1998 se transforma en el SOIJAr en el año 2004 (ALEMÁN, 2015). Por su vez, la Orquesta Infantojuvenil de Jujuy fundada en el año 2000, pasa a ser el SOJ en el año 2009.

31 JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana C. J. Alemán. Jujuy, 2017

32 Disponible en: <<http://www.premioabanderados.com.ar/abanderado/93>> Acceso en: 20 jun de 2020.

Los sentidos sociales del SOJ que resultan intercambiables muestran un intento de comunicación entre sus objetivos con los de El Sistema, que le otorga a la inclusión social un nivel de importancia igualable al del objetivo estético de alcanzar la excelencia musical. Desde lo que Baker (2018) llama de 'creación del mito' el aspecto de inclusión social de El Sistema se fortaleció con ayuda los medios de comunicación y voceros apologeticos que resaltaron este tema. Sin embargo, es importante aclarar que, al igual que sucede con El Sistema, la búsqueda de financiamiento tiene incidencia en la adopción de retóricas sociales. (ALEMÁN, 2015), (BAKER, 2016).

Así, ambos proyectos orquestales convergen, a nivel discursivo, en la combinación entre un ámbito estético (que presenta a la música como un objeto artístico de apreciación) y una función extra – musical (que coloca a la música como un instrumento para alcanzar objetivos sociales). Sin embargo, la alegada ruptura pedagógica y transformación musical en un sentido más amplio de El Sistema suponen cuestiones que parten de la consideración del mayor objetivo del ámbito estético de sus programas: alcanzar la excelencia musical. Desde la observación más superficial de El Sistema y del SOJ, para expresarse musicalmente se opta por la orquesta sinfónica, uno de los productos más ortodoxos de la música europea que se ha conservado durante siglos, además, los Sistemas dan tratamiento al repertorio del canon³³ de la música europea. En este sentido ¿Cuáles son las incidencias de transformaciones propuestas por El Sistema en el dispositivo, orquesta sinfónica, y repertorio con el que se expresan? Y por su vez, ¿Cuáles son las incidencias de la orquesta sinfónica y del repertorio seleccionado en las transformaciones propuestas por El Sistema?

A continuación, se confrontarán a los objetivos del ámbito estético, sobre alcanzar la excelencia académica y transformar la pedagogía, presentes en los discursos oficial y apologetico de los Sistemas con lo observado en la aplicación del estudio de campo y el material documental y bibliográfico de los programas. La aplicación de la propuesta de El Sistema por el SOJ es interesante porque presenta un contenido particular desde el punto de vista del repertorio³⁴ y del dispositivo de expresión musical.

Educación en los Sistemas

Como manifestado anteriormente, en el subtítulo 'Narrativas en torno a El Sistema', las nociones de innovación/revolución/transformación vehiculadas en sus discursos oficiales y posiciones apologeticas es amplia, como es el caso del siguiente ejemplo que José Antonio Abreu proporciona:

Hacia finales del siglo XVIII, Europa dio un salto con la revolución industrial que creó y catapultó a grandes potencias del mundo moderno. Ahora es nuestra vez para encender una **gran revolución humanística y creativa a través del arte** en América Latina y el Caribe, en todo el mundo. Podemos hacer Ese gran cambio.

33 En la historia de la música existían obras exitosas, es decir, con respuestas favorables del público, sobre las cuales la historiografía de la música se construye y, a la vez, se reafirma, construyendo así el canon (DAHLHAUS, 1997).

34 Antes de iniciar con la exposición del SOJ, es recomendable haber observado un performance de una de sus orquestas.

Aquí está nuestra experiencia y nuestra voluntad de alcanzar la paz a través de la música. (ABREU apud BORZACCHINI, 2011, p.63, traducción nuestra, grifo nuestro)³⁵

No se encontró documentación, que respalde las aplicaciones de dicha “revolución humanística y creativa”. Así tampoco mayor profundidad de sus alcances. No obstante, cuando se trata de la pedagogía de los Sistemas, esta noción suele denotar una propuesta más objetiva. Se vislumbra que la noción de innovación va de la mano del término ‘integral’ y/o del término ‘humanístico o humanista’. El informe del PNUD provee un ejemplo de ello: “se rescatan las percepciones sobre el enfoque de educación integral y humanista que impulsa El Sistema [...]” (PNUD, 2015); otro ejemplo se da en la manifestación sobre el enfoque integral de la pedagogía de El Sistema del Director de Formación y Desarrollo de Fundamusal Bolívar, Andrés González:

La piedra angular del modelo pedagógico es el **enfoque integral** del proceso de enseñanza, con el apoyo de maestros formados en la metodología de El Sistema, centrada en la práctica colectiva de la música y orientada al logro de resultados, metas, reconocimiento y desarrollo creativo de niñas, niños y jóvenes. En el marco de dicho proceso destacan los elementos clave de la autoestima, la interacción continua en la producción de conciertos, el seguimiento permanente de maestros y directores, la práctica virtuosa del instrumento y la búsqueda de la excelencia que, al conjugarse, generan un entorno excepcional para el aprendizaje colectivo diario. (GONZÁLEZ apud PNUD, 2015, p. 33, grifo nuestro)

González, además de mencionar un enfoque “integral”, afirma la existencia de una metodología de El Sistema que no se encuentra detallada en los medios oficiales, pero de la que se encontraron algunas propuestas. Así, los Sistemas, efectivamente, proponen innovaciones pedagógicas. La noción de “educación musical integral” utilizada por El Sistema, se refiere a la trasmisión de valores y, de alguna forma, a una enseñanza lúdica, es decir da prioridad a la figura del estudiante. Sin embargo, esta noción no es novedosa pues no surge con la iniciativa de El Sistema. A partir de los años 30 del siglo XX, se crea un movimiento de nuevos modelos de educación musical que se reconocieron en las tendencias de las transformaciones de la educación general escolar de finales del siglo XIX que, a su vez, se dieron en respuesta a la priorización del objeto de conocimiento sobre el sujeto, el estudiante. (GAINZA, 2003). Se trata de los “métodos activos” o “métodos nuevos” que “proponían motivar y movilizar, de diversas maneras, al educando” (GAINZA, 2003), siendo Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) la figura pionera de éstos. Los Sistemas que discursan sobre la importancia de la educación integral/humanística no dan sustento de los métodos para lograr esta propuesta y tampoco se comunican con modelos educativos no tradicionales que tengan estos mismos objetivos.

Por otra parte, El Sistema muestra una inconformidad con la pedagogía del conservatorio, como es posible notar a continuación: “[...] transformar el concepto de con-

35 En el original: “Towards the end of the 18th century, Europe took a leap with the industrial revolution that created and catapulted forward the great powers of the modern world. Now it’s our turn to ignite a great humanistic and creative revolution through art in Latin America and the Caribbean, in the entire world. We can make that great change. Here are our experience and our will to achieve peace through music”. (ABREU apud BORZACCHINI, 2011, p.63).

servatorio, no solo desde un punto de vista teórico y organizativo, sino también en relación con su misión y función.³⁶ (BORZACCHINI, 2011, p. 244, traducción nuestra)³⁷. Sin embargo, los Sistemas termina acercándose al modelo de educación criticado.

Según Jurado, el repertorio canónico posibilita la organización de la metodología de enseñanza musical que El Sistema recomienda. A esto los Sistemas denominan "Secuencial Repertorial" es una especie de método de enseñanza que clasifica al repertorio académico según las dificultades técnicas que ofrecen, para atender las necesidades y objetivos de las orquestas. Tanto el SOJ como El Sistema justifican la elección de su repertorio europeo a causa del método educativo. Argumento bastante próximo al de los conservatorios de música que han institucionalizado este repertorio (MUSUMECI, 1998).

Se observaron clases, talleres parciales, ensayos generales y presentaciones de la orquesta juvenil del SOJ en el intento de entender la forma de enseñanza. En las clases (que son generalmente grupales), talleres y ensayos generales, ocurren procesos de imitación al profesor, corrección de la precisión en el instrumento y automatización de pasajes musicales; tal como Verhagen, Panigada y Morales (2016) manifiestan que funciona la metodología del Secuencial Repertorial en El Sistema. Sin embargo, el modelo conservatorial, según Musumeci (1998) ha venido manteniendo dichas características desde el siglo XIX. Tanto la imitación como la repetición de fragmentos musicales para internalizarlos tienen una perspectiva mecanicista "orientada tradicionalmente a la reproducción de modelos de ejecución paradigmáticos" (MUSUMECI, 1998, p. 148).

Otra característica de la enseñanza que acerca a los Sistemas al modelo conservatorial es la importancia que se le atribuye a la lecto-escritura en función de la optimización técnica del instrumento (KINGSBURY, 1998). Jurado (2017) expresa que es en este sentido que funciona la comunicación entre las materias impartidas en el SOJ: "los participantes del SOJ reciben clases de instrumento, pero también de lecto-escritura³⁸ para un mejor dominio del instrumento"³⁹

Tal es el papel central de la técnica instrumental en los Sistemas que la búsqueda de la excelencia musical se promueve como uno de los objetivos principales. Este está ligado a la elección y reproducción del canon de la música orquestal occidental, conservando y legitimando obras musicales específicas que se suman a la exaltación de estos repertorios. Lo que conlleva a que, así como en el conservatorio, los Sistemas se orientan principalmente a la formación de lo que denomina Musumeci (1998) como "virtuoso solista" o "talentoso" como lo llama Kingsbury (1998).

El *Grove's Dictionary Of Music and Musicians* define al virtuoso como un *performer* habilidoso con la capacidad de perfeccionar sus habilidades técnicas y expresivas a punto de distinguirse por ello en el medio musical de su época. En la historia de la música erudita músicos como Paganini y Liszt fueron reconocidos como virtuosos del

36 En el original: "[...] transforming the concept of the conservatory, not only from the theoretical and organizational viewpoints, but also with regard to its mission and function." (BORZACCHINI, 2011, p. 244)

37 Más ejemplos de esta noción se encuentran en el subtítulo anterior sobre las narrativas en torno a El Sistema.

38 En el tiempo de la realización de trabajo de campo no se participó en clases de solfeo.

39 JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana C. J. Alemán. Jujuy, 2017.

violín y el piano, respectivamente (GROVE, 1980). “El virtuosismo se mantiene como un valor presente en el campo de la música, lo que conlleva a la certeza de que un músico de alto nivel tendría como meta ser un virtuoso.” (ALEMÁN, 2018). Según Alemán (2018), los destacados músicos de El Sistema que han recibido reconocimiento a nivel mundial, por ejemplo, son considerados virtuosos de nuestro tiempo, pues son *performers* con técnicas impecables.

Si por un lado no se observó la innovación alegada con los elementos que aproxima a los Sistemas a la metodología de educación del conservatorio, por otro, se observó novedad en la trasmisión de una metodología conservatorial a través de: “aprendizaje grupal” y “enseñanza - aprendizaje en cascada”. Para la efectividad de estas, es necesaria la organización de los estudiantes por edades y niveles de técnica instrumental. El caso del SOJ ilustra la novedad del aprendizaje grupal. Jurado (2017)⁴⁰ manifiesta que, para que la educación grupal funcionase, en el 2009⁴¹ tuvo que reorganizar al naciente SOJ. Se dividió a los participantes por edades. Después de esta división se realizó una clasificación por niveles, quedando una orquesta infantil y otra juvenil. Por su vez, la enseñanza – aprendizaje en cascada propuesta por los Sistemas funciona cuando se les brinda la oportunidad a los estudiantes más avanzados de enseñar a los estudiantes menos avanzados, promoviendo la formación de los docentes de los Sistemas en la práctica.

Los Sistemas, cuando se trata de métodos de enseñanza, pone en práctica: al aprendizaje grupal, probablemente circunstancial de la enseñanza dentro de orquestas sinfónicas; y a la enseñanza en cascada, también circunstancial y estratégica, considerando que el Sistema es un programa de alcance nacional en el que la cantidad de participantes no sería abastecido por profesores externos, por lo que la idea de creación de un sistema de enseñanza-aprendizaje circular dentro de El Sistema resuelve la necesidad de contratar profesores externos. Que estos métodos sean circunstanciales no desmerece las transformaciones. Sin embargo, el discurso afirma rupturas pedagógicas en cuanto al modelo de enseñanza tradicional que en la práctica no suceden. Por lo que es cuestionable la pertinencia en otorgarle el sentido de innovador a este aspecto.

Los objetivos de innovación pedagógica propuestas por el Sistema tendrían incidencia en el objetivo de alcanzar excelencia musical, así como en otros elementos del ámbito estético. Y estos, a su vez, tendrían incidencia en la pedagogía de El Sistema. Por esto, la profundización del ámbito estético de los Sistemas ayuda en la comprensión de las elecciones pedagógicas de El Sistema.

Orquesta sinfónica moderna y repertorio canónico

La valorización de las prácticas sinfónicas de la tradición de la música europea presente en los Sistemas tiende, al contrario de alejarlos del modelo de enseñanza conservatorial, reforzar una proximidad al conservatorio, puesto que este tiene objetivos

40 JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana C. J. Alemán. Jujuy, 2017

41 Fecha en la que la Orquesta Juvenil de Jujuy pasa a ser parte del Sistema de orquestas de Jujuy.

consonantes con la orquesta sinfónica referentes a la preservación del repertorio canónico de la música europea. Desde la institución de la orquesta sinfónica moderna, esta se conserva con un repertorio estático que contribuye a la idea de 'museo vivo'. La conservación de estas prácticas adoptadas por El Sistema ha generado críticas por parte de Aharonián (2004), Baker (2016, 2018), Bull (2016).

La historia de la orquesta sinfónica data de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Sin embargo, en el siglo XVII este dispositivo musical ya mostraba su incipiente forma, como un cuerpo de instrumentistas estrechamente ligado a la música operística (CARTER; LEVI, 2003). Según Carter y Levi (2003) la historiografía de la orquesta tiene resistencia en aceptar este dato, en el intento de desvincularse de la ópera que se observó negativamente por ser una música de carácter comercial. (CARTER; LEVI, 2003).

Carter y Levi (2003) consideran al año de 1800 como un abridor de aguas en la historia de la orquesta sinfónica, pues los procesos de transformación que sufrió a partir de esta fecha, conformaron los elementos que se conservan hasta la actualidad.

Con todo, a comienzos de los 1670 el término 'orquesta' como un cuerpo de instrumentistas fue usado en Italia y Francia, ya en Alemania e Inglaterra a inicios del siglo consecutivo y, para mediados del siglo XVIII, ya existían numerosas orquestas en Europa y se popularizaban cada vez más. Las orquestas antes de 1800 eran ensambles privados, pertenecientes a un patrón noble, a iglesias o a teatros. No obstante, a finales del siglo XVIII empezaban a independizarse formando su propia corporación (CARTER; LEVI, 2003). Debido a esto, formas de escrita pudieron ser desarrolladas como el concierto y la sinfonía⁴²

Después de 1800, la orquesta, que pasó del ámbito privado al ámbito público, se amplió con la adición de vientos madera, vientos metal y percusión. Así también, la figura del director de orquesta se fue constituyendo. El director pasó de ser un instrumentista (herencia de la orquesta barroca, que sobrevivió al clasicismo), generalmente el tecladista del bajo continuo, a que tomen este cargo los propios compositores de las obras y finalmente llegó al intérprete de las obras, quien poseía autonomía para mostrar su virtuosismo a través de la orquesta. (CARTER; LEVI, 2003).

En el siglo XIX, la orquesta sinfónica pasó por un proceso de estandarización en la mayoría de orquestas europeas, debido a la mayor circulación de repertorios. Estos giraban en torno a valores idealistas que priorizaban las obras clásicas. El primer repertorio orquestal organizado con dichas obras se consolidó a finales de 1820 con el Concierto Spirituel (serie de conciertos vienesa). (WEBER, 1999). En la misma época, la Philharmonic Society de Londres (1813) y la Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de Amigos de la Música) de Viena (1814) establecieron un conjunto de principios también en torno de los clásicos. En este punto, las orquestas mayores e independientes como, por ejemplo, la Boston Symphony Orchestra (1881) y la Berlin Philharmonic Orchestra (1882) eran tomadas como modelos. Con estos modelos se estandarizaron aspectos como el tamaño, el repertorio y en donde *performaba*: grandes centros musicales y

42 Mozart y Haydn marcaron con sus obras el momento en el que la sinfonía se convierte en un "alto arte".

salas de concierto. Los instrumentos musicales también se acondicionaron a las necesidades de la orquesta moderna (CARTER; LEVI, 2003).

Así, la orquesta sinfónica se consolida en Europa respondiendo a necesidades del orden artístico. Sin embargo, el panorama cambia cuando, a mediados del siglo XIX, se la exporta a América. Migrantes europeos fundaron, por ejemplo, la New York Philharmonic Society en 1842 y la Boston Symphony Orchestra en 1881. Carter y Levi (2003) observan que la implementación de orquestas fuera de Europa posee una función civilizatoria a las poblaciones colonizadas: “la creación de una nueva orquesta se convierte en materia de orgullo cívico e, inclusive, obligación. Es un caso no solo de demostración de las artes, pero es también de la noción de que artes sirven para una función civilizatoria.” (CARTER; LEVI, 2003, p. 8, traducción nuestra). De hecho, el carácter civilizatorio de la música viene desde la época de la colonia cuando los maestros de capilla evangelizaban a través de la enseñanza de música a los nativos (MONROY, 2006).

Como replicador de El Sistema, el SOJ, que para el año 2016 contaba con veintitrés orquestas en cuatro localidades dentro de la provincia de Jujuy: San Salvador de Jujuy, Purmamarca, Maimara y Palpala⁴³, también adopta a la orquesta sinfónica y sus prácticas para su expresión musical, por lo menos eso es mostrado en la primera parte del programa de concierto de la Orquesta Juvenil del SOJ. En este segmento se considera dicha tradición musical que obedece al canon de la música occidental y que El Sistema adopta.

Con respecto a esta tradición, Jurado (2017) expresa la dificultad que sufrió cuando introdujo a la orquesta sinfónica en Jujuy, una provincia del interior de Argentina que hasta antes de la fundación de la Orquesta Juvenil de Jujuy (en el año 2000) no se sabía de este cuerpo musical. Jurado entonces tuvo que insistir ante la recepción desconfiada de la población: “fue muy resistido [...] porque la gente es muy arraigada a sus raíces. Nos decían ¿Para qué? ¿Con qué necesidad plantear estos instrumentos acá? [...] Esos instrumentos de [orquesta] no eran aceptados.”⁴⁴ Indagada sobre esta cuestión, una estudiante del SOJ, Adriana Santos, realizó la siguiente reflexión sobre los instrumentos relacionados a la cultura tradicional:

vas a [...] Tilcara, vas a Pucamarca, todo mundo sabe tocar los instrumentos, sabe tocar charango, entonces es algo natural. Lo mismo sucede con la anata. La anata es un instrumento que, en realidad, digamos, no necesita preparación para tocar, me refiero a una preparación académica, si no que cualquiera lo puede hacer. Aquí la anata es un instrumento que se utiliza en los carnavales [...] y en cada comparsa acá tienen su grupo de anateros pero no necesariamente son músicos, sabes, son gente del lugar que tienen trabajo, que tienen carrera... tocan simplemente por tocar.⁴⁵

43 Sin embargo, “en el año 2017 se administran únicamente la orquesta infantil y la orquesta juvenil del SOJ. Esta última es también denominada como el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy, es decir, hay una difuminación en lo que se refiere a la institución, la escuela de música y la orquesta más representativa del sistema en sí” (ALEMÁN, 2018). Aunque, mantienen contacto con por lo menos la mitad de las orquestas que pertenecían al SOJ. En este trabajo se referirá a la orquesta principal del SOJ como Orquesta Juvenil del SOJ para evitar confusiones.

44 JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana C. J. Alemán. Jujuy, 2017.

45 SANTOS, A. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana C. J. Alemán. Jujuy, 2017. (Nombre ficticio).

La desconfianza provocada en la población puede partir de la valorización de la cultura popular local que convive con la música de una manera más modesta, pero también podría partir del miedo a lo diferente, la relación de los jujeños con los instrumentos de la cultura popular local es bastante próxima y cotidiana, diferente del rito formal que la música de concierto guarda.

Baker manifiesta que la orquesta sinfónica: "no es más que un modelo, y uno colonial, que fija a la música europea [...] y sus procesos pedagógicos como los más elevados en la jerarquía, sobre expresiones musicales [...] de tantas otras tradiciones ricas" (BAKER. 2016, p. 12, traducción nuestra). Por su vez, el musicólogo, compositor y educador uruguayo Coriún Aharonián acusa de anacrónico al uso del repertorio adoptado por las orquestas de El Sistema, debido a la manutención de repertorio de siglos pasados y que no se da la oportunidad de estudio a repertorios contemporáneos.

Con el panorama de la orquesta sinfónica fue posible observar que esta dio predominancia al canon de la música de concierto de los siglos XVIII y XIX. En ambos Sistemas es posible observar una supervaloración de la orquesta y del repertorio consagrado por ella, pues les confiere un status basado en la valorización de la cultura europea. Entonces ¿Por qué el SOJ, que aprecia la música local, se aleja tanto de ella en la elección de la orquesta sinfónica? Cabe destacar que ambos Sistemas, pese a fundar otro tipo de ensambles instrumentales y corales, a estos no se les otorga la misma relevancia que a las orquestas. Existe una noción común de Carter y Levi (2013), Baker (2018) y Aharonián (2014) de que las instituciones musicales que valorizan prácticas vinculadas a la música de concierto pueden transmitir valores civilizatorios, así como mantener estructuras coloniales.

La conservación de instituciones como el conservatorio y la orquesta sinfónica es fundamental en la manutención del repertorio canónico de la música europea. Los Sistemas se suman a esta conservación y aunque podrían realizar rupturas pedagógicas moderadas en relación a la educación musical tradicional, con lo objetivos de excelencia musical y la priorización de la orquesta sinfónica y del repertorio canónico no son compatibles los sentidos de integralidad y educación humanista por ellas propuesta.

Características particulares en el repertorio del SOJ

Como es perceptible en el *performance* del SOJ, este se divide en una primera parte que respeta a la tradición canónica de la música europea y una segunda parte que respeta a una tradición musical de cultura popular local. El texto y el contexto de la orquesta sinfónica sufre una grande transformación cuando esta segunda parte entra en escena. Aquí es posible encontrar un aspecto notoriamente innovador, pues, el cambio de repertorio produce modificaciones en el programa de concierto, en la conformación instrumental de la orquesta y en lo que conlleva a la preparación de estos repertorios.

Alemán (2018) proporciona el programa de concierto del SOJ del Festival Iguazú en Concierto del año 2017: "1) Sinfonía No4 (IV movimiento) de P. I. Tchaikovsky, 2) Anata de Miraflores de Raúl Olarte, 3) una selección de carnavalitos y, por último 4) Sicus de Sacatripa." (ALEMÁN, 2018, p. 94). Jurado (2017) argumenta que la innovación de fusionar estas tradiciones musicales se debe al esfuerzo por "encontrar el detalle, lo

que estaba prohibido"⁴⁶, con esto, es posible vislumbrar la rigidez de las instituciones de conservación. En el año 2015 se presenta el proyecto de ley de creación del SOJ y manifiesta que el uso del repertorio de la cultura local objetiva: "buscar permanentemente promover y consolidar el sentido de identidad y pertenencia cultural" de los participantes y del público (NOCETI, 2014, p. 5). Jurado y algunos estudiantes del SOJ manifiestan que la diferencia en el repertorio se debió también al "gusto" por esta música tanto del director, estudiantes y el público local.

"El sentido de buena aceptación del público" y "la construcción y consolidación de un sentido de identidad-pertenencia" (ALEMÁN, 2018, p. 92) son los dos amplios motivadores de la inclusión del repertorio de la cultura popular local al programa de concierto del SOJ. Se observó a través de entrevistas a los participantes que declaraban el 'gusto' por el *performance* del repertorio local, que está vinculado a la memoria afectiva de los participantes. En la transición del primer tipo de repertorio al segundo los músicos, incluso, cambian su postura que venía inexpresiva (de un ambiente más formal) a una más relajada.

La música de la cultura local que el SOJ interpreta, pertenece a la tradición andina, pero a la que en los años 1950 logró amplia difusión en Argentina por la industria musical. En estos años, grupos musicales de folclor argentinos viajaron a Europa y a otros países de América, y grupos de Chile y de Bolivia pasaron a imitar la interpretación argentina de la música andina. Se estandarizaron así, las formaciones instrumentales, formas musicales y hasta elementos de la indumentaria (como la utilización de ponchos). (GONZÁLEZ, 2012). La consolidación de la música andina terminó por reemplazar a los personajes de esta cultura y de sus "funcionalidades de origen" (GONZÁLEZ, p. 176). Sin embargo, en algunas poblaciones menos intervenidas por la cultura occidental, la música de los pueblos andinos aún es utilizada en rituales cotidianos. La industrialización de la música andina de los años 1950 creó un nuevo marco en lo que se entiende por música andina (GONZÁLEZ, 2012). Hijo de esta reconstrucción de la música andina es, por ejemplo, el cantautor Edmundo Porteño Zaldívar, compositor de la popular canción andino-argentina: El Humahuaqueño, un carnavalito que también está presente en el repertorio del SOJ. Aunque esta pieza sea interpretada con orquesta sinfónica, el cambio de instrumentos, la adición de los bailarines y los cantos incitan a que el público reaccione de manera a acompañarlos, ya sea con palmas, cantos o bailes. La recepción le da un predominio al género musical sobre los elementos extraños a esta tradición (otros instrumentos de orquesta, director de orquesta y, muchas veces, el auditorio).

El SOJ organiza sus *performances* de forma particular por lo que cada una es distinta. Sin embargo, los dos tipos de repertorios siempre tienen presencia. Las presentaciones que realizan en el Iguazú en Concierto, por ejemplo, generalmente acentúan el espectáculo visual. En las participaciones del SOJ en el Iguazú en Concierto del año 2015, 2016 y 2017 se observó, en la transición de repertorios, la sustitución de instrumentos sinfónicos por instrumentos tradicionales de la música andina, cantos, palmas, coreografías de los instrumentistas y la suma de bailarines y personajes del mundo andi-

46 JURADO, S. **Sergio Jurado**: depoimento [may. 2017]. Entrevistadora: Viviana C. J. Alemán. Jujuy, 2017

no al *performance* como en un intento de acentuar la comunicación de este repertorio con la ritualidad propia de la cultura popular andina. O probablemente, el sentido de buena aceptación del público sea por darle un realce a su espectáculo. Por su vez, el público acompaña con las palmas o tarareando, ya sea por identificación o por lo festivo que se torna esta novedosa actuación.

La identificación vincula a los participantes con un público que comparte los mismos valores culturales, por lo menos, en cuanto a la percepción de códigos estéticos, pero cuando se traslada a un ambiente extraño, en el que no se comparten los mismos valores, esta función se puede transformar en la búsqueda del espectáculo. (ALEMÁN, 2018)

Con respecto a esta transición de repertorios del SOJ, se observa una ruptura, pues el programa de concierto también es un elemento conservado por la tradición musical europea desde finales del siglo XVIII e inicios del Siglo XIX. Cuando el movimiento de intelectuales de Inglaterra y Francia (y posteriormente de toda Europa) denominado 'Idealismo Musical' promovió la separación de la vida musical, entre música seria, música menos seria o ligera y música comercial (WEBER, 1999). Separación que se apoyó en los principios de la música absoluta⁴⁷ y en reacción a la comercialización de conciertos y óperas que iban en contra de estos. Los idealistas consideraban que la música seria estaba ligada a la idea de que su contemplación eleva al oyente a una dimensión trascendente y lo aleja del entretenimiento. El programa de concierto según Weber (1999) pasó a dar lugar solamente a dicha música seria, lo que suscitó la consagración del canon. lo que genera subsecuentemente la reforma en la actividad de los conciertos. El canon conserva obras reconocidas de los siglos XVIII y XIX.

La iniciativa del SOJ de adoptar la música de la cultura popular local como parte del repertorio, hospeda aspectos que conciernen al punto de vista estético. Sin embargo, la identificación cultural que promueve este repertorio popular podría responder a una perspectiva social y relacionarse con una nueva función extra-musical.

Finalmente, un aspecto importante de la transición de repertorios que realiza el SOJ responde a la preparación del referente a la cultura popular local. La transición en el *performance* es radical, por tanto, los métodos de estudio para lograr una interpretación acorde, se entiende, también deben transformarse. Se observó y se supo por medio de averiguaciones a participantes del SOJ y a algunos maestros que el repertorio popular local se practica días previos al concierto. Cuando se determina el repertorio según el evento.

La preparación de estos repertorios es realmente diferente. Ya que en las clases de instrumento no eran parte del programa de estudios y era en los ensayos generales cuando se intentaban resolver problemas técnicos de los instrumentos de la cultura andina. En la preparación del *performance* para Iguazú en Concierto del 2017, uno de los instrumentos que sería utilizado en la interpretación de la música popular era una flauta andina llamada "anata". Una gran parte de la orquesta tendría que tocar la anata en

47 El mayor exponente de la estética de la música es Eduard Hanslick (1973), quien en rechazo a la corriente idea de que la finalidad de la música era causar efectos sobre los sentimientos de los oyentes, promovió la creación de una estética propia de la música que se basaba en la idea de que la belleza de la música radica en los sonidos y en su combinación artística, a lo que llamó de 'formas sonoras en movimiento'.

unísono en un momento determinado, sin embargo, no todos sabían ejecutarla. Jurado (2017) manifestó que los instrumentos andinos son usados únicamente para las presentaciones y no existe un método de enseñanza para estos pero que, en algunos casos, lo aprenden por técnicas de imitación. Entonces, cuando se manifiesta que el SOJ tiene como uno de sus grandes objetivos alcanzar la excelencia artística no se considera que el repertorio popular local sea el que contribuya a este fin. En el SOJ es el repertorio canónico el que posibilita la excelencia musical, este se torna más importante desde el punto de vista artístico que el repertorio andino.

Los Sistemas, finalmente, no demuestran aspectos importantes de innovación en la educación que era la propuesta más clara, ni en algún aspecto estético. La búsqueda de la excelencia musical de los programas orquestales, se dan por vías del repertorio del canon europeo y de la orquesta sinfónica que valorizan intérpretes excepcionales por lo que el direccionamiento pedagógico tiene necesariamente que ser compatible con los demás aspectos y objetivos estéticos que se proponen.

Consideraciones Finales

En los últimos años se ha estimulado la creación de proyectos orquestales infantiles y juveniles que no siempre se vinculan con El Sistema, aunque puede ser en parte motivado por la popularidad alcanzada por este. Así, es posible que nos encontremos frente a una reactivación de la orquesta sinfónica. Desde que se los Sistemas colaboran con las estrategias de este cuerpo musical que a mediados del siglo XX según Sue Knussen (2013) entró en crisis por la decaída del consumo de la música académica. Cada vez menos era posible llenar las salas de concierto. Desde entonces se han maniobrado para reactivar el interés por este cuerpo musical (KNUSSEN, 2013). Para los 1980 y 1990 crecieron significativamente departamentos de educación musical en las orquestas profesionales en US y UK como una manera de garantizar la existencia de futuras audiencias. (KNUSSEN, 2013). ¿Será posible, entonces, que las instituciones de conservación de la música que se venían preservando intactas a través de los siglos sean capaces de adaptarse significativamente para su sobrevivencia?

El Sistema tienen de lado a grandes figuras del campo de la música, a instituciones de educación musical y de educación superior a nivel mundial, lo que fortalece la “percepción positiva de El Sistema” (BAKER, 2018) cada vez más. Debido a los lemas y expresiones que surgen en los reconocimientos elogiosos, estos se reproducen y fortalecen de forma imprecisa, por lo que es necesario tomar cuidado con las nociones de lo que se dice. Las expresiones de innovación, por ejemplo, usadas en el discurso oficial de El Sistema de la apología, resultan bastante amplias, pero la real propuesta se limita a la pedagogía, aunque no se cumpla de todo.

En la expansión internacional, el SOJ muestra que existe bastante autonomía en cuanto a la puesta en práctica de las propuestas de El Sistema. Esta autonomía probablemente parta de la amplitud, y en casos, imprecisión de los sentidos de las mismas, contrario a lo que ocurre con el Secuencial Repertorial, por ejemplo, sobre el que Jurado recibió capacitaciones de El Sistema y que es aplicado y defendido por el SOJ.

Es cuestionable la pertinencia en otorgarle el sentido de innovador a los Sistemas en cualquier aspecto del ámbito pedagógico. Ya que no existen rupturas substanciales entre los Sistemas con el modelo de enseñanza típico del conservatorio. El método educativo utilizado por los conservatorios es bastante próximo al tipo de educación impartida en ambos Sistemas.

No se encuentra comunicación alguna con metodologías que critican el modelo conservatorial. Y, considerando que los Sistemas dan prioridad a la orquesta sinfónica, el mayor dispositivo que ha resguardado a la música de concierto y le dan relevancia al repertorio compuesto por obras del canon de la música europea, el uso de la pedagogía tradicional de la música se torna conveniente. Tampoco es posible una noción que amplía el sentido de transformación/innovación al ámbito estético.

Resulta interesante que los Sistemas que adoptan elementos de la ortodoxia de la música europea, tanto con el cuerpo musical empleado, cuanto, con el repertorio y la metodología, insistan en una promoción novedad. Sin embargo, no creemos imposible la aplicación de rupturas pedagógicas desde que sea consonante con el propio objetivo de alcanzar la excelencia académica. Por ahora, la propuesta de innovación pedagógica de El Sistema está más próxima a la retórica que a la práctica.

Las rupturas del SOJ demuestran cómo el dispositivo, el repertorio, la interpretación y la pedagogía se relacionan, ya que cuando interpretan el repertorio popular local de la tradición andina, las rupturas pasan del repertorio y recorren, la interpretación, la disposición de los músicos e inclusive la forma previa en la que se preparan estos repertorios.

Por otra parte, la tradición musical de la cultura popular local del SOJ termina repercutiendo en la estructura de la orquesta, es disonante con el repertorio que se ha consolidado en las orquestas de El Sistema y muestra repertorio diferente en el "producto final" presentado al público. Considerando que este último es una carta de presentación, la noción de ruptura, aunque en otros ámbitos, parece más dócil cuando se trata del SOJ que cuando se trata de El Sistema. Sin embargo, el análisis mostró que las rupturas del SOJ se revelan únicamente en el performance.

En el análisis de las particularidades del SOJ, la excelencia musical por ellos reclamada, se basa principalmente en el ámbito de la técnica instrumental que, a su vez, se debe al repertorio consagrado en la historia de la música europea como canónico. Así, la excelencia musical reposa en un valor universalista, como la única capaz de lograr dicha excelencia. Sus menciones a la música "universal" refiriéndose a la música del canon europeo también se apegan a este valor. Netto (2014) explica que la idea de la universalidad (que viene de la herencia epistemológica de la filosofía) tiene como punto central el que ésta "sea válida para todos los elementos del todo". Se remite al siglo XVI, cuando se creía que los cantos gregorianos "buscaban acompañar el ritmo del cosmos" (NETTO, 2014, p.59). Así, la música europea que se desarrollaría a partir del siglo XVI, fundada en el canto gregoriano, mantendría dicha universalidad. La idea de la universalidad de la música, traída por Netto, es una idea que se mantiene presente en instituciones de estudio de música como conservatorios e institutos de música e, inclusive, en el argot cotidiano de los directores de orquesta y músicos profesionales, Los Sistemas también la reivindican. Sin embargo, la alta carga ideológica que ella posee es importante de ser

develada. Este dato es importante ya que el SOJ del repertorio del canon de la música europea, como extensión de El Sistema, mantiene las propuestas y nociones de este.

Cuando se ahondó en el repertorio que respecta a la cultura popular local del SOJ, se notó una falta de atención en la ejecución de los instrumentos andinos, así también al poco estudio dedicado a las obras de este repertorio. Aspectos que se podrían justificar en que la elección del repertorio andino no se debe a su valor estético, sino a una función extra-musical de identidad y pertenencia o por lo que la afición al espectáculo produce. Sin embargo, esa 'falta de atención' puede ser entendida también como una muestra cultural que no viene de academias y que responde al uso cotidiano de la música en la cultura andina.

Surgieron cuestiones que debido al recorte propuesto las presentaremos como recomendaciones para trabajos posteriores. Con respecto al repertorio andino, es posible ahondar en los estudios sobre identidad y/o la función de un dispositivo de presentación de la música de concierto como es la orquesta en un ámbito latinoamericano, que traería discusiones interesantes sobre la orquestación de la música no europea. Por su vez, investigaciones sobre ¿cuál es el papel actual de la orquesta sinfónica? Da otra perspectiva al estudio de los Sistemas de orquestas.

Referencias

ABANDERADOS DE LA ARGENTINA SOLIDARIA. [S.l.]: 2010-2020. Disponible en: <<http://www.premioabanderados.com.ar/abanderado/93>> Acceso en: 20 jun de 2020

AHARONIÁN, C. *Música, Educación, Sociedad*. 2004. El presente texto recoge, con pequeñas variantes, el de la conferencia dictada en el 10º Seminário do FLADEM, realizado en São Paulo, Brasil, entre el 28 de setiembre y el 2 de octubre de 2004. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19786/M%DASICA,+EDUCACI%D3N,+SOCIEDAD.pdf;jsessionid=98C0F6C9D818A7F27D34799A21FF3FF2?sequence=1>> Acceso en: 26 fev de 2020

ALEMÁN, V. C. J. *Entre La Apología Y La Crítica: Análisis de la red de orquestas pertenecientes a la corriente de "El Sistema" en Argentina, partiendo de la experiencia de su aplicación en la provincia de Misiones*. 2015. 59 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) –Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015. Disponible en: <<http://dspace.unila.edu.br/123456789/2370>> Acceso en: 16 jul de 2020

ALEMÁN, V. C. J. *Entre La Apología Y La Crítica: Consideraciones sobre los estudios que abordan los Sistemas de orquestas con funciones sociales, partiendo de la experiencia de un estudio de caso*. ABEM, 2016. Disponible en: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviiregsul/regs2016/paper/viewFile/1841/999>> Acceso en: 16 jul de 2020

ALMÁN, V. C. J. *Rol Estético y Rol Ético del repertorio De Los Sistemas De Orquestas: El caso del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy - SOJ* [dissertação]. Foz do Iguazu: Programa de Pós-graduação interdisciplinar em estudos de América-Latina, Universidade Federal de Integração Latino-Americana, 2018. Disponible en: <<http://dspace.unila.edu.br/123456789/4309>> Acceso en: 16 jul de 2020

BAKER, G. El Sistema, 'The Venezuelan Musical Miracle': The Construction of a Global Myth. *Latin American Music Review*, v. 39, nº 2, p. 160-93, 2018

BAKER, G.; FREGA, A. L. Los reportes del BID sobre El Sistema: Nuevas perspectivas sobre la historia y la historiografía del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. *Epistemus*, Argentina, v. 4, nº 2, p 54-83, 2016

BORZACCHINI, C. *Venezuela the Miracle of Music*. Caracas: Fundación Bancaribe para La Ciencia y la Cultura, 2011. ISBN 978-980-7125-05-5na. Disponible en: <<https://pdfslide.net/documents/venezuela-the-miracle-of-music.html>> Acceso en 20 jul de 2020

BULL, A. 2016 El Sistema as a bourgeois social project: Class, gender, and Victorian values. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(1), 120–53

CARTER, T. LEVI E. *The history of the orchestra in Orchestra*. [S.l.]: Cambridge University Press, IN: The Cambridge Companion to the Orchestra, 2003

DOBSON, N. (2016) Hatching plans: Pedagogy and discourse within an El Sistema-inspired program. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(1), 89–119.

DOCUMENTAL TOCAR Y LUCRAR FENÓMENO DE LAS ORQUESTAS EN VENEZUELA. Director: Alberto Arvelo. Producción: César Mora Contreras. [S.l.] 2004. 71,50 mins. Disponible en: <<https://youtu.be/olGUXapsl-l>> Acceso en: 20 may de 2017.

EL SISTEMA. Caracas, 2018 – 2020. Disponible en: <<https://fundamusical.org.ve/>> Acceso: 20 may de 2020.

GAINZA, V. *La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés. 2003

GEORGE, G. *Grove's dictionary of music*. 1ed. Londres: Sir George Grove, 1883.

GIL, A. C. *Métodos y técnicas de pesquisa social*. Sao Paulo: editora Atlas. 1989.

GONZÁLEZ, J. P. *Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada*. Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 24. Santiago de Chile, 2012

HANSLICK, E. *Do belo musical: Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Covilhã: Lusso sofia press, 2011.

Kingsbury, H. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia, Temple University Press. 1988

KNUSSEN, S. *Educational Programmes* [S.l.]: Cambridge University Press, IN: The Cambridge Companion to the Orchestra, 2003.

LOGAN, O. (2016) Lifting the veil: A realist critique of Sistema's upwardly mobile path. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 15(1), 58–88.

MÉNDEZ, E. Entrevista a Eduardo Méndez, Director Ejecutivo de la Fundación Musical Simón Bolívar. [Entrevista concedida a Francisco Javier Romero Naranjo]. *Revista Internacional De Educación Musical*, [s.l.], n. 4, p. 47-49, Jul 2016.

MONROY, M. La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. *El Artista*, Pamplona n. 3. 2006. p. 6-23

MUSUMECI, O. *¿Deberíamos Cambiar Conservatorio por "Renovatorio"?: Hacia un Modelo de la Idiosincracia de los Conservatorios*. Fundamentos de Educação Musical, Associação Brasileira de Educação Musical, Salvador. 1998

NOCETI, J. *Proyecto de ley de creación del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Jujuy*: Bloque de Diputados Justicialistas, 2014. Disponible en: < <https://www.legislaturajuju.gov.ar/img/sesiones/ftp/162-DP-15/162-DP-15.pdf> > Acceso en 15 may de 2018.

PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD). *Cuaderno de Desarrollo Humano: Prácticas ejemplares en inclusión social y cultura de paz: Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela*. Caracas, 2015.

SISTEMA DE ORQUESTAS INFANTILES Y JUVENILES DE ARGENTINA, Disponible en: <<http://www.sistemadeorquestas.org.ar/>> Acceso: 20 may de 2020.

VERHAGEN, F.; PANIGADA, L.; MORALES, R. El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, n. 4, p.35-46, 2016. Disponible en: <<http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/90>> Acceso: 16 may de 2020.

WEBER, W. *The history of musical canon*. In: COOK, N; EVERIST, M. Rethinking music. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 336-355.