

La copla; Hibridaciones y mixturas en la era posmoderna: Entre un lenguaje musical tradicional y las nuevas tendencias del discurso musical digital.

Resumen

Las hibridaciones y mixturas de un lenguaje musical tradicional con las nuevas tendencias del discurso musical digital tecnológico se postula como un intento de abordaje superador, aunque no excluyente de otras variantes, en el fenómeno de expresión de la música actual de corte tradicional. Atendiendo a la combinación, interrelación y fusión de dos paradigmas históricos determinados: por un lado la expresión tradicional de la copla y por otro lado la programación musical digital. Intentaremos recrear una dinámica híbrida que potencia las fortalezas de ambas expresiones en pos de un hacer estético anclado en el compendio de la expresión folklórica.

Palabras Claves: La Copla. Posmodernismo Método Híbrido, Música tradicional Musical digital.

La Copla. Una definición ampliada de expresión tradicional normativa, de transmisión memorística y que supone a la ancianidad como institución

La copla tradicional se inscribe como el arquetipo de la expresión oral en la vida criolla popular americana de los últimos dos siglos; y por ende, resulta una de las temáticas más desarrolladas en la investigación y producción científica dentro del folklore como materia.

El Folklore nace con el advenimiento de los coleccionistas europeos del siglo XIX, en su búsqueda por la trascendencia de la simbiosis alma-pueblo, son quienes inscribieron a la "tradición" en la agenda occidental; sistematizada, clasificada y de esta manera muchas veces salvada del olvido. Tal movimiento llegó a Sudamérica con todo vigor traducido en impulso etnográfico. Se inauguró así la saga de las grandes recopilaciones de cancioneros, poesías, leyendas y por supuesto coplas. Tanto en Argentina como en gran parte de América, el clima de época es el de una carrera para no perder un legado inscripto en los lugares más alejados. La copla fue uno de los tópicos más

buscados y recopilados en los cuantiosos trabajos de campo registrados durante el siglo XX

Desde una perspectiva morfológica de su narrativa, podemos definir a La copla como un poema breve de cuatro versos, por lo general de ocho sílabas cada uno, con rima asonante o consonante entre los versos pares.

En cuanto a la temática que abarca esta expresión, las coplas suele recorrer distintos tipos de instancias significativas en el modo de vida tradicional; tal es así que podremos encontrar coplas de amor, picarescas, tristes, históricas, patrióticas, costumbristas, existenciales, religiosas, etc.

Las coplas suelen ser recitadas, cantadas a capella, o acompañándose el cantor con una caja, guitarra u otros instrumentos folklóricos tradicionales. El canto tiene un tono más bien de congoja aunque veces es jocoso y muchas de las veces se alterna durante el recitado ambos estados.

Mayoritariamente en el Noroeste Argentino a este canto se lo denomina baguala, el agente que las expresa por ende será "Bagualero".

La copla se puede decir en relaciones, es decir contestándose con coplas dos o más personas que ensayan una competencia verbal o en *aros-aros* que son decires por lo general chistosos, provocativos y la mayor de las veces apelan al doble sentido.

En las provincias del Noroeste argentino la copla es un rasgo esencial de su producción cultural expresada en el canto oral de la gente de tierra adentro y en la literatura escrita de sus referentes literarios. Expresándose de esta manera como un fenómeno que atraviesa diferentes contextos territoriales, imaginarios culturales, segmentos sociales

La copla tiene como rasgo distintivo su condición popular. Es de carácter anónimo más allá de que posea un autor. Los pueblos la adoptan como una producción colectiva, social, que los identifica. Se transmiten intrageneracionalmente y por vía oral.

Al constituirse como parte del fundamento de la literatura de Salta, los grandes referentes literarios de Salta siempre han abordado la copla, escribiéndola, recopilándola y difundirla. Tales los casos de Manuel J. Castilla, Julio Villalba, José Juan Botelli, Carlos Hugo Aparicio, Jaime Dávalos, Miguel Ángel Pérez, Raúl Aráoz Anzoátegui, entre otros.

Desde el punto de vista del modelo de transmisión inter generacional que supone este arte, podemos aseverar que la copla tradicional propone el aprendizaje musical en una práctica colectiva y tutorial, fija y espontánea, de formas fijas y en variantes, de complejidad mnemotécnica y organizada, de especificidad en nomenclatura amplia,

Está Inscripta en una tradición histórica y a la vez contemporánea, teórica en su especificidad y práctica por definición. Es de producción estética e involucrada con criterios de verdad ampliados.

La copla, se instituye como un fenómeno originalmente de transmisión oral y por ende, se presenta en el haber, oficio y las prácticas de los ancianos o mayores de un colectivo humano determinado.

Reviste y propone una institucionalidad en los portadores de tal saber: simbólico por su referencia estética narrativa pero también práctico utilitario, ya que en sus versos se explicitan claves de acerca del accionar humano pasado y por ende normativo del futuro actual

En este sentido podemos rescatar la idea de Torre, Montinelli y Pereira, (2012) quienes sostienen que “Las culturas ágrafas, es decir, puramente orales, están depositadas en la memoria de los ancianos y en la eventual capacidad de transferencia que el grupo de pertenencia posea. Por eso es tan conocido ese concepto de que cada anciano que muere es una biblioteca que desaparece. Consecuentemente podemos conjeturar que es un modelo que se establece a partir del criterio de validez que emana de los mayores. Lejos de la des sincronización aparente, el lugar de los ancianos o mayores para establecer criterio de validez tradicional y la transmisión generacional de la copla, resultan centrales a la hora de generar, entre otras categorías, criterio de verdad entre un colectivo humano.

Y la copla, al sostenerse en el dispositivo de la transmisión oral, necesariamente pondrá de relevancia el valor de la memoria. Que se consolida como la facultad a desarrollar en el aprendiz, como la herramienta metodológica por excelencia en este modelo tradicional; además de ser lo que posibilita un legado de transmisión efectiva y por sobre todo, quién garantiza el proceso social educativo en términos colectivos de producción. “La memoria, como

capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas” (Le Goff, s/f).

Con todo este bagaje referencial podemos aseverar que el coplero, a la manera del poeta clásico “es, por lo tanto, un hombre poseído por la memoria, el aedo es un adivino del pasado, así como el adivino lo es del futuro. El es el testimonio inspirado de los «tiempos antiguos», de la edad heroica y, aún más, de la edad de los orígenes” (Le Goff, s/f)

Queremos incluir un último concepto aquí resulta inescapable: la íntima relación que antiguamente existió (y existe) entre la música, la poesía y la oración. Aquí nos interesa traer el planteo de Le Goff, s/f., quien sostenía que “La memoria medieval en Occidente es la Cristianización de la memoria y de la mnemotécnica, subdivisión de la memoria colectiva en una memoria litúrgica que se mueve en círculo”.

Por eso podemos aventurar como síntesis que el modelo tradicional de aprendizaje y la copla en sí, como fenómeno original, más allá de sus relecturas y reelaboraciones actuales (o más bien en consonancia con estas), tiene su originalidad histórica y encuentra su filiación como expresión del saber estético trascendente, desdibujando las fronteras conceptuales entre el arte, ciencia y religiosidad, o más bien conteniendo estas definiciones en su haber.

La hibridación como umbral de posibilidad discursiva y artística para la copla en la era posmoderna

El fenómeno posmoderno se constituye en su complejidad, su entramado y su alcance, como un fenómeno abarcativo y de acepciones amplias, extendidas, muchas veces, solapadas y porque no, también en muchos casos estas mismas contradictorias. En lo que a nuestra temática puntual refiere, al ser la copla una expresión de tipo estética tradicional, las disquisiciones acerca de “lo bueno, lo bello, lo verdadero serán pertinentes y de nuestro interés; ya que en líneas generales el arte no postula mas intención que conmover en estas tres dimensiones a la vez.

Podemos decir entonces que “Si hay un pilar, un elemento conceptual de mayor alcance explicativo para entender al posmodernismo, es claramente, la

noción de muerte de la verdad. En sus diferentes formulaciones, el pensar posmoderno se asienta sobre esta incertidumbre, sobre el nihilismo que supone estar sentado sobre conceptos móviles” (Barbero, 2003). Grande será el desafío del arte en la era posmoderna al diluirse toda noción de referencia normativa, y también grandes las posibilidades de recrear o reelaborar a partir de esta misma condición.

En cuanto a la dimensión analítica acerca del sujeto-comunidad portador de cultura, en un contexto geolocalizado y con una agencia puntual, la era posmoderna inaugura instancias muy originales en su auto representación.

Porque en definitiva las múltiples facetas de la vida actual proponen que...

“ Estamos ante un sujeto cuya autoconciencia es muy problemática, porque el mapa de referencia de su identidad ya no es uno solo, pues los referentes de sus modos de pertenencia son múltiples, y, por tanto, es un sujeto que se identifica desde diferentes ámbitos, con diferentes espacios, oficios y roles” (Barbero, 2003). Probablemente entonces, el gran desafío en cuanto a este mosaico posible de identidades será identificar cual de todas ellas, o en qué medida o combinaciones estas “le” representan y le “sirven” al sujeto.

Inevitablemente toda esta posibilidad de “selección cultural” nos llevará al complejo de la Performance, también llamada actuación: Porque si todo puede ser arte, (mas puntualmente popular, o tradicional) en alguna instancia de combinación, entonces su lugar, su posición en algún constructo social es quién podrá definirlo como autentico para aquel grupo.

Vale decir que esa hibridación cultural estética será o no validada como propia por un colectivo.

Necesariamente al remitir la idea posicional del objeto popular, nos transfiere a la instancia comunicacional, a la socialización inter relacional del fenómeno.

Si nos preguntamos ¿Quién puede manejarse en código popular? Por definición decimos: el imaginario tradicional de vida remite a una idea de actuación o performance. En este sentido, la creatividad, el ingenio, lo natural, la producción y la actividad, ya no son parte de un espacio segmentado de la sociedad, ni aislado ni anacrónico; Sino de quien quiera participar y sea validado como agente para tal fin. Participar desde la capacidad propia de la competencia y la actuación en el fenómeno popular.

En este sentido, incluiremos en nuestra argumentación a “Chomsky quien avanza al proponer una lingüística del habla, distinguiendo en ella la competencia, que es la capacidad que desde muy pequeños tienen los humanos de entender frases nuevas y de producir mensajes nuevos, inéditos; y la performance, la actuación, la realización de esa capacidad, entendiendo y produciendo mensajes nuevos con una vieja lengua” (Barbero ,2003).

En el intento de circunscribir estos conceptos esbozados acerca de los desafíos y las validaciones que necesariamente supone el hecho estético en la era posmoderna, podremos decir específicamente para el tema que nos convoca que:

La copla sampleada será valorada y reconocida como tal en tanto y en cuanto, sus criterios de verdad resulten de practicidad y validez para el colectivo que la legitime a partir de una performance o actuación que encuentre anclaje en su historicidad identificable, donde la competencia del habla que pone en juego el coplero se inscriba en la gracia del buen hacedor. Paradójicamente y a modo de cierre, podemos decir que la era posmoderna a puesto en boga las definición de “Verdad estética o arte verdad”, las cuales remiten a los albores de un occidente clásico, heleno, naciente. “Por lo general, admitimos como dogma que la función del arte consiste en expresar, y que la expresión artística descansa sobre una certidumbre. Ya sea el pintor o el músico, el artista dice. Dice lo inefable. La obra prolonga y rebasa la percepción vulgar. Lo que la segunda vuelve trivial y deja de lado, la primera, coincidiendo con la intuición metafísica, lo capta en su esencia irreductible. Ahí donde el lenguaje común abdica, el poema o el cuadro hablan. Así, la obra, más real que la realidad, consume la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto. Incluso descalificado como canon estético, el realismo conserva todo su prestigio” (Levinas, 1994).

Vale decir entonces, que la copla sampleada, validada en un contexto tradicional de transmisión, producida en base a las reglas descritas en el orden de lo popular o “a la manera de”, se inscribe como arquetipo o modelo explicativo de la realidad toda, o para realidades no solamente artísticas. Las obras, en este sentido, se exhiben como síntesis o cristalizaciones con pretensiones de verdad colectiva

La copla tradicional y sus posibles alcances a partir de una hibridación estética

En pos de un proceso de mixtura e hibridación musical, durante el año 2015 hemos registrado como insumo primario para nuestra estilización; coplas tradicionales al cantor Sergio Tomás “Bagualero” Vázquez. En este primer caso, las coplas hacen referencia a la temática de la muerte con todo el raigambre filosófico existencial que supone tal tópico, mas siempre en clave popular: lo que inevitablemente remite a la sorna, el comentario picaresco o la reflexión más bien lateral o zigzagueante por sobre cualquier solemnidad o pesadumbre.

Este espíritu zigzagueante de “lo popular” remite a su definición posicional en términos gramscianos: a una enunciación de lo popular en relación al discurso establecido o hegemónico

Durante el largo itinerario que abarca todo siglo XIX hasta nuestros días hemos podido presenciar las diferentes relecturas acerca de la complejidad de lo popular: desde diferentes posicionamientos críticos se propone un modelo de la memoria, de lo colectivo, de lo variante, de la improvisación, la ocurrencia o lo suelto, respondiendo más una visión estructural, que a un puro esencialismo. Si nos preguntamos ¿Qué es, entonces, lo popular? No puede identificarse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales, pre masivo. Ante la caducidad de las concepciones esencialistas de la cultura popular, el enfoque gramsciano parece ofrecer una alternativa: lo popular no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico.” Lo popular de un fenómeno debe ser establecido "como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia" (Canclini. 2005).

Registro de coplas grabadas en junio 2015 al Bagualero Vásquez en su casa de la Ciudad de Salta:

*De que me sirve la plata
Si la vida me hai faltar
Pa cuando llegue la muerte
Toda mi plata hai sobrar*

*Qué cosa será la vida
Que todos quieren vivir
Qué cosa será la muerte
Que nadie quiere morir*

*Porque si nunca te tuve
Tengo miedo de perderte
Porque si me das la vida
Siento que me das la muerte*

*Yo no le temo a la muerte
Menos a la sepultura
Más le temo a la vejez
Que es un mal sin compostura*

*Desde aquí estoy cantando
Mi cajita suena fuerte
Mientras voy escuchando
Las pisadas de la muerte*

*Voy a canta una copla
Por si acaso muera yo
Porque nosotros los hombres
Hoy somos mañana no*

El análisis de las coplas tradicionales aquí registradas a posterior, suponen la identificación y el análisis de sus características formales musicales con el objetivo de poder intervenir con herramientas metodológicas sustentadas en la teoría musical formal para una hibridación o fusión musical que se sustente en el andamiaje del bagaje academicista de tal lenguaje

Análisis musical formal de la copla tradicional.

negra 60

De que me sir ve la pla ta Si la vi da mehay fal tar Pa cuando

Sol Re7 Sol Sol Re7 Sol Sol

lle gue la muerte To da mi pla tahayso brar

Re7 Sol Sol Re7 Sol

Se observan las siguientes características luego del análisis formal musical

- La obra se desarrolla en la tonalidad de Sol mayor y recorriendo predominantemente el sistema tritónico del acorde mayor de sol (notas sol, si, re) en su línea melódica
- El sistema del discurso musical (antecedentes consecuentes) se organiza en frases de cuatro compases en el sistema rítmico ternario expresado en la notación de $\frac{3}{4}$
- El sistema armónico “natural” para acompañar las frases melódica se emparentan con secuencias de I grado (Sol mayor) tanto en el principio como en el final de cada frase intermediado en todos los casos por un acorde de Dominante (V grado con 7) Re7
- Las cuatro frases melódicas, que razonablemente coinciden con las frases cantadas, encuentran en todos los casos una nota final extendida (figura de blanca) que seguramente obedece a la respiración o eventualmente al tiempo necesario para la “repentización” tan común en esta especie célebre por el contrapunto
- Los frases conclusivas (consecuentes musicales) o la frase “B” en el análisis formal literario tienen similitudes casi coincidentes en términos de su línea melódico-rítmicas

La Hibridación como propuesta

Intentaremos enunciar en este apartado los fundamentos que sustentan a la hibridación como abordaje posible, aunque no excluyente, para el entrecruzamiento elemental y determinante de las continuidades culturales indispensables para los constructos humanos y sus singularidades.

Primeramente enunciaremos a **transversalidad**. Por ella entendemos el mecanismo lúdico, reelaborado, re significado que habilitará, en nuestro estudio de la copla tradicional sampleada, la puesta en valor de un saber único por sus características. Podemos decir que “La superación pasa, entre otras cuestiones, por la incorporación de una transversalidad que rompa con el prejuicio que separa a las ciencias de las humanidades y por rescatar aquel tipo de saberes que, no siendo directamente funcionalizables son, sin embargo, socialmente útiles, los saberes lógico-simbólicos, históricos y estéticos. Los saberes indispensables”. (Barbero 2003)

En segundo lugar destacaremos a aquellos **saberes sensibles**, los que nos guíen en esta búsqueda superadora de experimentación, de fusión entre paradigmas, a priori disímiles o distantes. Pero que sin embargo revisten la calidad de herramientas metodológicas de antigua data, originalmente embrionarias de una habilidad humana común. Queremos referirnos a “El tipo de saberes indispensables y transversales que podría llevar al antiguo y bello nombre de saberes de la sensibilidad, que era el significado griego del verbo *aisthanesthai* (sentir, percibir) y del adjetivo *aisthêtikos*: lo que atañe a la sensibilidad. Se trata de asumir los saberes que hacen parte de los modos y de las estructuras del sentir, lo que significa empezar a valorar como saber todo aquello que el racionalismo del pensamiento moderno relegó al campo de la imaginación y de la creación estética, tenido sólo por valioso por la corriente romántica” (Barbero, 2003).

La Hibridación se sustentará en el concepto de la **Alegoría**, por contener ella misma la validación de los ciclos cósmicos y a la vez terrenales, las instancias humanas y naturales tan íntimamente ligadas, así como las dinámicas de metalenguaje puestas en juego en la copla sampleada, con su polisemia profunda y existencial despojada de recursos o artilugios estéticos, pero a la vez reflexiva y crítica “Se remite a modelos conocidos para abordar lo

inexplorado, o dicho de otra manera: se propone una modalidad de aprendizaje relacionado al movimiento alegórico, utilizando la explicación alegórica; el recorrido de los ríos desde la vertiente hasta la mar, la formación de los vientos desde los cerros hasta los descampados, las estaciones del año con sus colores e impresión plasmada en la existencia humana, el ciclo de la vida humana misma; en definitiva: el movimiento, el juego, como principio filosófico. Así, “El movimiento forma parte íntima del juego. Esto, en la cuestión del arte refiere a la libertad de movimientos que en el arte implica el movimiento, que además ha de tener la forma de un auto movimiento. El auto movimiento es el carácter fundamental de lo viviente en general” (Gadamer, 2006).

Incluiremos el concepto de **Movimiento**, en contraposición a lo esteticidad, a las rigideces culturales que en pos de las cristalizaciones culturales que no pueden evitar ser parciales, históricas y por lo general circunscriptas al juego de intereses. Por eso mismo la copla sampleada intenta inscribirse en la dinámica del movimiento que ya describió Aristóteles, formulando con ello el pensamiento de todos los griegos. “Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es auto movimiento”. El juego aparece entonces como el auto movimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, donde está el autor en representación del ser viviente. Esto es lo que, de hecho, vemos en la naturaleza y que en cuantiosas ocasiones hallaremos plasmado en las coplas tradicionales, a modo de ejemplo citaremos:

*Yo no andoi porque te quiero
Ni ando pa que me quieras
No ando por andar de vicio
Ando por andar nomas*

A modo de conclusión, quizás pudiéramos esbozar que la Hibridación es postulada para los constructos culturales tradicionales, como paradigma de conocimiento, como abordaje ontológico que intenta conocer su mundo: Se pudiera incluir en una tradición de pensamiento bien identificable. Podríamos sistematizar esta **Tradicón de pensamiento** en grandes líneas y cronológicamente: desde la mitología clásica helénica, pasando por la

tradicionalidad oral medieval (tanto litúrgica como profana) trasmutando en la tradición juglar y hasta llegar al Romanticismo del siglo XIX y el de hoy. Aquí inscribiremos un concepto más: la arbitrariedad de esta línea histórica no excluye una constante; en este recorrido atravesamos todos movimientos donde las conceptualizaciones acerca de los que es la forma de producir conocimiento o verdad, aún permanece altamente intrincada con la producción estética. En este sentido “Es evidente que antes de que se introdujera la designación –disciplina ‘estética’– hubo autores que concibieron la obra de arte como un tipo especial de comunicación: como ampliación y complemento de la comunicación verbal (oral o escrita) a través de formas de transmisión más rápidas y más complejas” (Luhmann, s/f).

Copla Sampler. El proyecto

- *Organología (Instrumentos utilizados):*

Erke, Silbato, Flauta dulce, Bajo eléctrico, Ngoni (arpa africana), Calimba, Semillas, Matófono, Ectara (monocordio) Guitarra, Castañuelas.

- *Recursos Armónicos (Modulaciones):*

Modo mayor de Sol con fa natural (Acordes de Sol-Rem-Do-Fa)

Modo Mayor de Sol (Acordes de Sol –Re7)

Modo menor de Sol (acordes de Sol m – Mi m)

- *Bases Rítmicas:*

Programación, sampler, efectos, filtros

- *Ficha técnica*

Sergio Bagualero Vásquez: Voces en coplas tradicionales

Martín Sartor: Programación y bases rítmicas

Julián De Micheli: Ejecución instrumental y armonía

Un intento de conclusión

En nuestro intento de abordar alguna instancia posible de conclusión para el proyecto de hibridación entre la copla y la música digital vamos a esbozar un primer concepto indispensable para el sostenimiento de tal exploración.

Traeremos a colación la idea de **Lo popular en dinámica**.

Partiremos de la certeza de que si podemos hablar de un modelo tradicional popular, “hay algo” aun sabiendo que en la misma esencia de lo popular esta la trascendentalidad de lo no constante. Pues bien, este ha sido desde siempre el dilema de los movimientos inspirados y motivados en la búsqueda de lo tradicional como clave. Para el siglo XIX y como idea central de su agenda, se ha reconocido que el romanticismo elabora su concepción de pueblo a partir de una reacción contra la fe racionalista, en réplica al utilitarismo burgués, en la confianza en la fuerza revolucionaria del pueblo, en la reivindicación del sustrato asociado a la nacionalidad, en relación al alma que aglutina una unidad simbólica. Pero aun en ese movimiento inicial refractario, o en definición por oposición “Lo más relevante es que se construye un nuevo horizonte en donde adquiere el rango de cultura lo que viene o lo que posee el pueblo, asociándolo a la creatividad, el ingenio, lo natural, la producción y la actividad. Heredero por filiación sanguínea, el folclore es producto y tributo del romanticismo” (Uequin, 2012)

Seguidamente incluiremos el concepto del **estar siendo**. Como precepto fundamental para todo este accionar de labor estética en clave popular, que se precia de elaborar con sentido artístico, anclado en una tradición del hacer cotidiano y que concilia sin complejo lo trascendente con lo mundano “Aquí recobra sentido el saber del estar siendo por cuanto se parte de las vivencias buscando encontrar en ellas la “continuidad” que viene desde el pasado prehispánico, de donde surgen dos formas del pensar, una movida por los objetos, y su ubicación en el mundo; y la otra, un estar en un “uta” (casa en aymará). Conciliar estas formas de pensar, así como la ciudad y el campo, la ciencia y el pensamiento popular. Se trata de la absorción de las pulcras cosas de Occidente por las cosas de América, como a modo de equilibrio o reintegración de lo humano en estas tierras” (Kusch, 1976: 29)

La **Fusión** será el sesgo inescapable de todo nuestro proyecto de hibridación. En la instancia final del proyecto Copla Sampler, esperamos encontrar una suerte de continuidad sin complejos y sin posturas forzadas estéticas.

Por el contrario el objetivo se centra en la continuidad armoniosa de la obra lograda “La noción de hibridación pretende, en este caso, superar las relaciones de oposición directa entre lo popular, lo culto y lo masivo, lo lúdico y lo racional; lo mítico y lo tecnológico; en una palabra, entre lo tradicional y lo moderno, volviéndose una noción que, basada en el principio de la interculturalidad y en la convivencia de temporalidades transhistóricas, niega la simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social a favor de una perspectiva que reconoce en la fusión entre elementos aparentemente dispares la propia esencia de esa dinámica”. (Anderson 2008)

Como prolegómeno traeremos el concepto de la construcción, el de la **construcción colectiva**, que resulta fundamental para entender la ligazón generacional entre aquellos que participan en este código, desde esta perspectiva estructural de la tradición. Todos vivenciamos lo nuevo, lo desconocido, pero en la medida que podemos identificarlo con el proceso y el objeto tradicional. Porque entonces si hay “algo” tradicional inmanente, hay una definición dialéctica del proceso de lo “popular”: toda una complejidad circular que articula la cosa como objeto, la socialización comunicacional colectiva y la tradición como huella mnémica. Para ello debiéramos situarnos principalmente en el aspecto relacional de las cosas. Relacional en diferentes planos. Un primer plano que corresponde a la posesión del conocimiento o saber y el ejercicio de la praxis.

Porque en este modelo de transmisión simbólica la teoría se construye a la par que se adquiere, tal es la experiencia en el proyecto de hibridación Copla sampler

Bibliografía

- Cirio Norberto Pablo. (2001). bi.- musicalidad: una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta. En Folklore Latinoamericano, tomo V páginas 107 – 118. Buenos Aires, Argentina. Editorial Confolk.
- Gadamer, Hans-George.(2005) “El elemento lúdico del arte” U-ABC-teoría.
- García Canclini, Néstor (2005) “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?” U-ABC-teoría
- Le Goff, Jacques. “Memoria” disponible en www.cholonautas.edu.pe / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales
- Levinas, Emmanuel (1994) “Arte y crítica”, Ed. Fata Morgana. París
- Luhmann, Niklas. “Sobre la obra de arte” Revista Fractal
- Martín-Barbero, Jesús.(2002) “Jóvenes: comunicación e identidad” Pensar Iberoamérica. Revista Cultural
- Martín-Barbero, Jesús.(2002) “Desencuentros de la socialidad y reencantamientos de la identidad” Pensar Iberoamérica. Revista Cultural
- Martín-Barbero, Jesús (2002) “Saberes hoy: disseminaciones, competencias y transversalidades” Pensar Iberoamérica. Revista Cultural
- Pachano, Simón (Ed.) (2003) “Ciudadanía e identidad. Antología. Flacso Ecuador. Quito
- Quevedo Luis Alberto (2012) “Clase 1: Los medios de comunicación en la era de las Tics”.
- Sztajnszrajber Darío. (2012) “Clase 2: La cuestión posmoderna”.
- Torre: Montinelli y Pereira.(2009) “Patrimonio intangible” Dirección Provincial de Patrimonio Cultural CePEI, La Plata
- Zamacois, J: (1998) Teoría General de la Música, Volumen primero y segundo, Labor, Barcelona.

Julián De Micheli. Docente de música y Etnomusicólogo Licenciado UNA. Se dedica a la enseñanza dentro del sistema formal .Su especialidad en investigación y producción científica remite a la "Música Litúrgica" Formó parte de diferentes proyectos de salvaguarda patrimonial Su investigación actual se desarrolla en el ámbito del Violín, como instrumento en el proceso de evangelización en el NOA. juliandemicheli@gmail.com
<https://www.linkedin.com/in/julian-anibal-de-micheli>

Datos personales

Lugar y Fecha de Nacimiento: Buenos Aires, 20 de septiembre de 1979

Documento de Identidad: DNI: 27.658.754

Contacto: celular: 387 155 281 239

Domicilio: Virgilio García 2278. Villa San Lorenzo. Provincia de Salta.
República Argentina

Títulos

- Profesorado de Artes en Folklore con Mención en Instrumentos Criollos. Mayo de 2009, Universidad Nacional de Arte –UNA
- Posgrado en Gestión Cultural. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO 2013
- Licenciado en folklore con Mención en Instrumentos Criollos , Junio de 2008, Universidad Nacional de Arte –UNA-
- Interprete en instrumentos criollos. Junio de 2008, Universidad Nacional de Arte –UNA-

Participación en Congresos Recientes

- Expositor en el Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y Unasur con el trabajo “El toque del violín Misachico estilizado para guitarra española. La Bimusicalidad como modelo de abordaje para esta estilización musical” Octubre de 2023
- Expositor en el Primer Encuentro Provincial “Estudiantes de Arte en Acción”. Octubre de 2023

- Expositor en el II congreso de “Educación Artística en Acción”. Mayo de 2023
- Asistente al Congreso Argentino de Musicología 2023, realizado en el Centro Cultural Borges de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- Asistente al 2do Congreso Internacional Sobre Cultura Visual Iberoamericana (siglos XVI a XIX) Espacios Sacros. Concepción, superposición y vivencias del los sangrado” Organizado por el Centro de Investigación Arte Materia y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Noviembre de 2023

Publicaciones Científicas

- De Micheli J. (2012)“Registro, Salvaguarda, enseñanza y Estilización orquestal de la música en violín para el Misachico, Finca Las Costas, Provincia de Salta, Argentina” Congreso Latinoamericano de Folklore IUNA
- De Micheli J. (2014)“El Modelo Híbrido para la educación musical en contextos tradicionales” Congreso Latinoamericano de Folklore IUNA

Actuaciones Artísticas

- Participación en la ejecución del instrumento Violín para el calendario litúrgico de altares familiares en el Municipio de San Lorenzo. Desde 2010 hasta la actualidad

Grabaciones

- Trabajos de recopilación de Música tradicional de Misachico de Finca las Costas Provincia de Salta. Marzo de 2012. <http://www.culturasalta.gov.ar/prensa/videos/don-santos-sarapura-el-violinista-peregrino/30>
- Trabajos de recopilación de cantos tradicionales de la etnia Wichi de la Provincia de Salta. Agosto 2013. <https://www.youtube.com/channel/UC-VfD6hUInuTWGCB6DA8bHq>

La copla; Hibridaciones y mixturas en la era posmoderna: Entre un lenguaje musical tradicional y las nuevas tendencias del discurso musical digital.

Julián Anibal De Micheli

Salta. Julio de 2024

Consejo Federal de Folklore de Argentina

Universidad Nacional del Arte