

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE TRABAJO SOCIAL
Tesis Licenciatura en Trabajo Social

**“En clave de Jazz”: estudio de la escena musical del
Encuentro Jazz a la Calle en Mercedes**

María Florencia Costa Nasso

Tutor: Ricardo Klein

2018

*A mi familia, mi amor y a
toda la banda de la FCS.*

RESUMEN

El Encuentro Internacional de músicos “Jazz a la Calle” constituye un mundo del arte en tanto que requiere de la actividad conjunta de una compleja trama de actores involucrados en su planificación y desarrollo. Desde el Movimiento Cultural “Jazz a la Calle” (organizador del evento), hasta los músicos internacionales que participan, diversos grupos de personas desarrollan actividades de apoyo: voluntarios, técnicos, familias anfitrionas, comerciantes, entre otros.

Por otra parte, esta red de personas en torno al Jazz como género musical, puede analizarse desde la perspectiva del concepto de escena musical. En este sentido, uno de los principales intereses de esta investigación se compone en el estudio de la forma que adquiere la escena musical dentro del Encuentro, donde confluyen y se amalgaman aspectos locales e internacionales.

Pero además, lo anteriormente mencionado, tiene como escenario al Espacio Público. El evento transforma determinados rincones de la ciudad de Mercedes en escenarios donde tienen lugar sus diversas actividades. El ejercicio de la Ciudadanía y el derecho al acceso a contenidos culturales de calidad se encuentran en juego en este espacio.

Por último, resta agregar que a lo largo de esta investigación, se hace foco en los músicos profesionales de todas partes del mundo que, luego de una selección realizada por un jurado internacional, conforman la programación del escenario central del Encuentro en el año 2018.

Palabras Clave: Encuentro Internacional de Músicos “Jazz a la Calle”, Escena Musical, Mundos del Arte, Espacio Público, Músicos Profesionales, Mercedes, Soriano.

INDICE DE CONTENIDO

Introducción	6
1– Planteo general del proyecto de investigación	8
1.1- Diseño.....	8
1.2- Antecedentes y justificación	10
2 - Marco teórico.....	11
2.1- El arte como producción colectiva.....	11
2.1.1- Diferencia entre artistas y personal de apoyo	11
2.1.2- Vínculo cooperativo en el marco de la relación artistas-personal de apoyo	12
2.1.3- El papel de las convenciones.....	13
2.1.4 – Mundos Del Arte: convergencia de artistas, convenciones y vínculo cooperativo	14
2.2- La escena musical como eje central de este proyecto.....	14
2.2.1 – Surgimiento y modelos anteriores	14
2.2.2 – La escena como respuesta amplia y abarcativa.....	16
2.2.3 – Escena musical local.....	16
2.2.4 – Escena musical trans-local.....	18
2.2.5 – Escena musical virtual	19
2.3- Espacio público como lugar de participación ciudadana.....	20
2.3.1 - Ciudad y ciudadanía, piezas claves en la comprensión del concepto	20
2.3.2- Espacio público desde sus múltiples dimensiones	22
2.3.3 - Espacio público como categoría política	23
3 - Marco contextual	25
3.1 – El Jazz, su historia y sus diversas corrientes.....	25
3.1.1 – Breve Historia	25
3.1.2 – Características técnicas.....	25
3.1.3 – Subgéneros	26
3.2 – Mercedes: La “Coqueta del Hum”.....	28
3.3 – La Organización: Movimiento Cultural “Jazz A La Calle”	29
3.4- Encuentro Internacional De Músicos “Jazz A La Calle”	31
4 - Marco metodológico	35
4.1 Definición del diseño metodológico: una mirada cualitativa	35
4.2 Técnicas de recolección de información	36
4.2.1 Entrevista.....	36
4.2.2 Observación participante	38
4.2.3 Análisis fotográfico.....	39

4.3 – Trabajo de campo realizado	40
4.3.1 – Notas de observación	40
4.3.2 – Entrevistas y análisis fotográfico	42
5 - Análisis	44
5.1-Encuentro entre los músicos	44
5.2 – Encuentro con otros actores: Público y Organización.....	46
5.3 – Relación músicos y espacio eúblico	50
5.4- Mapa de actores	53
5.5- Fortalezas y debilidades desde la perspectiva de los músicos entrevistados. Sugerencias A Futuro.....	55
6 - Conclusiones	58
7 - Referencias Bibliográficas	61

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo corresponde a la monografía de grado de la Licenciatura en Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República (UdelaR), y trata acerca del estudio de la escena musical en torno al Encuentro Internacional de Músicos “Jazz a la Calle” de la ciudad de Mercedes.

La misma se estructura a partir de la definición del tema de investigación, el objetivo general, los objetivos específicos y la elaboración de una serie de preguntas de investigación, para luego presentar antecedentes y justificación.

El marco teórico consta de tres categorías que permean todo el proyecto. En primer lugar se toman los aportes de Howard Becker (2008) para la definición de los Mundos del Arte. Este autor realiza un análisis sociológico de las artes cuyo objetivo es el estudio de las redes de interacciones y trabajo que se encuentran por detrás de la producción de cualquier obra de arte. Luego, se toman los aportes de varios autores, destacando a Andy Bennett (2004) y a Bennett y Peterson (2004) para la conceptualización de Escena Musical, la cual, sintetizando, refiere al impacto de la música en la vida cotidiana de las personas y su influencia en la creación de representaciones sociales e identidad colectiva. Por último, se elabora la categoría de Espacio Público a partir de diversos autores, para destacar la dimensión territorial y el impacto de la ciudad de Mercedes en el desarrollo del evento.

A continuación, se presenta una breve descripción del contexto. Se parte de la caracterización del Jazz como género musical y sus diversas corrientes, seguido de la descripción de la ciudad como de la organización, el Movimiento Cultural “Jazz a la Calle” (Movimiento “JALC”), para finalizar en las diversas actividades que comprende el evento: Clínicas, Toques Callejeros, Escenario Principal y Jam Sessions.

Luego se detalla el marco metodológico que guía al trabajo de campo, resaltando su carácter cualitativo y microsocioal. Se mencionan además, las técnicas de recolección de datos a utilizar, siendo éstas: la entrevista, observación participante y análisis fotográfico.

Continuando, se desarrolla el análisis, pieza clave del trabajo ya que representa la contrastación de la información obtenida empíricamente con la teoría utilizada, procurando responder a los objetivos específicos trazados y brindando la información que surge del trabajo de campo.

Por último se presentan las conclusiones de este proyecto, las que resultan en la descripción de la escena musical desarrollada dentro del Encuentro y la relación que este proyecto tiene para con el Trabajo Social.

Al final de este trabajo, se detalla la bibliografía utilizada, así como el índice de ilustraciones. Los documentos anexos a este trabajo se encuentran en un cd.

1- PLANTEO GENERAL DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1.1- DISEÑO

El estudio de la escena musical en torno al Encuentro de músicos “Jazz a la Calle” de la ciudad de Mercedes es el **tema** principal del presente proyecto. Su constitución, las relaciones entre los músicos y los demás actores que se dan en su interior y las redes de actividades que permiten su mantenimiento, componen la piedra angular a partir de la cual se construye desde el objetivo general hasta la elección de las técnicas de recolección de información a utilizar en el trabajo de campo. En el Uruguay, no existen investigaciones académicas acerca del fenómeno cultural en que se ha convertido el Encuentro de músicos, así como tampoco hay antecedentes en el estudio de lo que el concepto escena musical representa; en esto radica el motivo de su elección.

Como **pregunta problema**, guía del proceso, se plantea: ¿Con qué características cuenta la escena musical en el Encuentro de músicos “Jazz a la Calle”? Esto es el recuento de los actores que se encuentran involucrados, tanto en la organización del evento como en la asistencia. Se pretende hacer foco en las redes de cooperación y trabajo subyacentes a las distintas instancias que se desarrollan en el Encuentro, haciendo especial hincapié en los músicos profesionales como **población objetivo** de este trabajo.

A su vez, por músicos profesionales, se toma a aquellos músicos de diversas nacionalidades que se presentan en el escenario central del evento, ubicado en el predio municipal conocido como Manzana 20. Los mismos son seleccionados por curadores de nueve regiones del mundo a través de la inscripción de sus proyectos al llamado realizado por la organización del Encuentro, el Movimiento Cultural Jazz a la Calle. Del ranking de proyectos elaborado por estos curadores, el Comité de Viabilidad del Movimiento se pone en contacto con quienes encabezan el listado para diagramar el programa del evento.

El **objetivo general** que se propone es describir cómo se construye la escena musical en el Encuentro “Jazz a la Calle” en Mercedes. Esto significa la caracterización de la relación existente entre las diversas instancias que se suceden dentro del evento con foco en los músicos y su relación con la escena local. Involucra analizar las redes de cooperación entre diversos actores que posibilitan el desarrollo del Encuentro, siempre teniendo como eje central la participación de los músicos.

Como **objetivos específicos**, elaborados a partir del objetivo general, se encuentra:

- Describir cómo se relacionan los músicos entre sí para la construcción de la escena musical local.
- Describir cómo se relacionan los músicos con los demás participantes del evento (organizadores, público, técnicos, turistas, vecinos).
- Identificar en el accionar de los músicos el papel que cumple el espacio público.

A partir de éstos se formulan las siguientes **preguntas de investigación**, de acuerdo a cada objetivo planteado:

Para el primer objetivo específico se elabora las siguientes preguntas:

- ¿Cómo es el relacionamiento entre los músicos?
- ¿Existen espacios dentro del evento que fomenten el diálogo entre los músicos?
- ¿Cómo influye el desarrollo del Encuentro en la vida cotidiana de los músicos?

Al segundo objetivo específico corresponden:

- ¿Cómo consigue la organización (Movimiento cultural Jazz a la Calle) los recursos para realizar el Encuentro?
- ¿Cuáles son los actores implicados en la planificación y/o desarrollo del Encuentro?
- ¿Qué características tiene la relación entre los músicos y los demás participantes del Encuentro?

En cuanto al tercer objetivo se plantea:

- ¿Cómo se caracteriza la asistencia del público en el Encuentro?
¿existen diferencias de acuerdo a las actividades que comprende?
- Durante el evento ¿cuáles son los espacios públicos utilizados para su desarrollo?
- ¿Cuál es el público objetivo de las Clínicas?
- ¿Qué lugar ocupan los toques callejeros en el evento?

1.2- ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN

El estudio de la escena musical en el Encuentro Internacional de músicos “Jazz a la Calle” es un hecho con escasos antecedentes previos en el campo académico uruguayo. Si bien es un fenómeno de larga data ya que cuenta con más de diez ediciones, son pocas las investigaciones que lo analizan como objeto de investigación.

Como antecedente a mencionar se encuentra el artículo “Movimiento Cultural Jazz a la Calle. Instantánea Paisajística”, realizado por las Arquitectas Maia Cornelius y Ana Laura Guigou, publicado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) en 2013.

En él se aborda al Movimiento Cultural “Jazz a la Calle” (JALC) como generador y promotor de desarrollo local ya que a través de sus actividades contribuye a la creación de una imagen positiva y atractiva de la ciudad de Mercedes como centro de actividades turísticas (Cornelius y Guigou; 2013). Si bien su trabajo toma en consideración al Encuentro de músicos, el foco del estudio es la ciudad como polo turístico – cultural (Cornelius y Guigou; 2013).

Algunos aspectos contemplados por las autoras, por ejemplo la generación de turismo cultural, se retoman en este trabajo en el sentido de que interesa analizar al Encuentro de músicos como una de las actividades promovidas por el Movimiento “Jazz a la Calle” que impactan en la ciudad de manera positiva, ya que con su trabajo permanente desde el año 2007, ha permitido la expansión y creación de diversas áreas sociales. Las repercusiones económicas en la ciudad, la generación de puestos de trabajo tras la creación de un espacio académico de formación musical, la concentración de músicos durante el evento, completan las motivaciones para su estudio.

En la actualidad se discute acerca de la calidad de las ofertas culturales y de entretenimiento disponibles, y el acceso real de todas las clases sociales a productos de contenido. El accionar del Movimiento “JALC” durante el año y su promoción de actividades alternativas a los contenidos del entretenimiento masivo resulta en motivos suficientes para contribuir a generar el interés de la academia por este fenómeno. Por esta razón es que este trabajo se constituye en una investigación exploratoria.

2 - MARCO TEÓRICO

2.1- EL ARTE COMO PRODUCCIÓN COLECTIVA

Según Howard Becker (2008) el arte surge del trabajo cooperativo y cuasi sistemático de una serie de personas quienes, a través de diversas actividades, moldean la forma en que las obras de arte son producidas. El mismo expresa que el análisis sociológico del arte permite visualizar el trabajo implícito de aquellos individuos. Para ello construye el concepto de 'Mundos del Arte'. Arribar a él requiere de la caracterización de sus componentes: artistas, convenciones y vínculos cooperativos.

2.1.1- DIFERENCIA ENTRE ARTISTAS Y PERSONAL DE APOYO

Si bien no existe una forma unívoca en que la distribución de las actividades sucede – además de que no existe una estandarización de actividades aplicable a todas las artes por igual– puede detallarse una serie de acciones que en mayor o menor grado ocurren¹:

- Concepción de una idea acerca del tipo de trabajo a realizar,
- Ejecución de la misma,
- Fabricación y distribución de los medios técnicos necesarios para la producción,
- Creación de un fundamento estético que dote de sentido artístico a la obra producida,
- Evaluación del producto a través de la contrastación con el fundamento estético,
- Garantías de estabilidad cívica para aquellos que producen arte.

Estas actividades se dividen de acuerdo a las particularidades de quienes están involucrados. Aquí es donde se distingue entre artistas y personal de apoyo. A los primeros corresponden las tareas consideradas como centrales, aquellas sin las cuales la obra de arte no tiene lugar. Quienes se encuentran dentro de este grupo son vistos como portadores de un talento especial, un don que les permite crear arte (Becker; 2008).

El autor plantea que a nivel social se otorga un cúmulo de privilegios y libertades a las personas con estas habilidades, a fin de eximirlos de aquellos posibles obstáculos que

¹ El listado de acciones es elaborado a partir de Becker; 2008: 18-22

puedan dificultar su capacidad creativa. Por ello, argumenta, es necesario “*asegurarse de que sólo alcancen esa posición aquellos que en verdad tengan los dones, el talento y la habilidad para ello.*” (Becker; 2008:33).

Por otra parte, por personal de apoyo puede entenderse a todos quienes desempeñan el resto de las tareas de menor importancia, pero necesarias para la producción de las obras. Son portadores de un respeto menor, en comparación al de los artistas, ya que realizan actividades técnicas, empresariales o administrativas a las que cualquier persona podría acceder (Becker; 2008).

2.1.2- VÍNCULO COOPERATIVO EN EL MARCO DE LA RELACIÓN ARTISTAS-PERSONAL DE APOYO

Becker (2008) denomina ‘*situación de producción*’ a la división del trabajo y expresa que, en la práctica, éste tampoco es uniforme o estándar, sino que fluctúa entre dos polos:

- Por un lado, una única persona realiza todo el trabajo,
- Por otro, puede existir una atomización en la división de las tareas.

Si bien la situación de producción puede estar naturalizada por quienes están involucrados, en ninguno de los ámbitos artísticos existe una división natural e inherente al medio. Como, además, la concentración de tareas por parte de una persona resulta inviable, “*todo arte, entonces, se basa en una extendida división del trabajo.*” (Becker; 2008:30).

La analogía con la línea de producción en una fábrica no tiene lugar aquí, ya que para la creación de obras de arte lo principal es que cada persona ejecute su trabajo, sin importar el lugar de residencia o la época en que viva. Interesa que aquellas actividades que el artista no realiza sean desempeñadas por personal de apoyo. Esto genera un *vínculo cooperativo*, una relación de dependencia entre las actividades centrales y las de apoyo (Becker; 2008).

Este vínculo trae aparejado una serie de conflictos. En primer lugar, los grupos de ‘*profesionales especializados*’, tal como llama Becker a quienes son contratados para la situación de producción, pueden contar con intereses que pueden diferir en cualquier grado con los intereses del artista. Esto genera un conflicto que alcanza incluso a cuestiones estéticas de la obra de arte producida, por lo que Becker (2008) afirma que el tipo de arte realizado siempre se ve limitado por la dependencia del artista al vínculo cooperativo con el personal de apoyo.

“Dondequiera que los artistas dependen de otros para algún componente necesario, tienen que aceptar las limitaciones que éstos imponen, o dedicar el tiempo y la energía que se necesitan para obtenerlo de otra forma.”
(Becker; 2008:47)

2.1.3- EL PAPEL DE LAS CONVENCIONES

El vínculo cooperativo es posible en la medida en que exista una forma acordada por todos los involucrados acerca de cómo debe darse la situación de producción. Con el tiempo los acuerdos se normalizan y se vuelven parte de la forma estándar de producir. El autor denomina a estos acuerdos como *Convenciones artísticas*, y afirma que: *“(...) abarcan todas las decisiones que deben tomarse en relación con los trabajos producidos.”* (Becker; 2008: 48)

Estas convenciones se caracterizan por²:

- Determinan el tipo de material que debe usarse.
- Estipulan qué abstracciones deben utilizarse para la transmisión de ideas o experiencias.
- Pautan la forma en que deben combinarse materiales y abstracciones en la situación de producción.
- Determinan las dimensiones de lo producido.
- Especifican los derechos y obligaciones del público y los artistas a través de la regulación de las relaciones entre ambos.
- Al optimizar la toma de decisiones durante la fase de planificación del trabajo, permiten que los artistas brinden una mayor dedicación al trabajo de producción.

Los artistas navegan en el mar de la dicotomía entre acatar las reglas dictadas por las convenciones y romper con las mismas, exponiéndose a que su obra no sea difundida o resulte en un proceso de producción extremadamente largo. El mismo autor argumenta que:

“(...) romper con las convenciones existentes y sus manifestaciones en la estructura social y los objetos materiales acrecienta los problemas de los artistas y reduce la circulación de su trabajo, pero al mismo tiempo aumenta su libertad de elegir alternativas no convencionales y de apartarse de su práctica habitual.” (Becker; 2008:54)

² El listado de características es elaborado a partir de Becker; 2008: 48-49.

2.1.4 – MUNDOS DEL ARTE: CONVERGENCIA DE ARTISTAS, CONVENCIONES Y VÍNCULO COOPERATIVO

Lo recién expuesto acerca de la relación entre artistas, su vínculo cooperativo con el personal de apoyo y las convenciones surgidas del acuerdo entre ambos en la situación de producción, permite afirmar que las obras de arte no resultan únicamente del trabajo del artista, a pesar de ser alguien dotado de un don especial, sino que son productos del trabajo colectivo de todos quienes participan de su elaboración (Becker; 2008).

Un Mundo del Arte, entonces, existe en la actividad de todos los participantes, utilizándose la analogía con una organización o una estructura para comprender la forma que adopta el vínculo cooperativo (Becker; 2008).

Consiste en la colaboración reiterada entre diversos grupos de personas, siendo los artistas quienes desempeñan las tareas centrales. Por ello, el autor expresa que se trata de una red establecida de vínculos cooperativos en la que incluso quienes reemplazan a los participantes que abandonan el trabajo están de acuerdo.

No existen límites fijos o rígidos que separen a un mundo del arte de otro. Por ello quienes se encuentran en el interior de uno de ellos, conviven con el resto de la sociedad, incluso pudiendo pertenecer a varios mundos del arte a la vez.

“(...) los mundos de arte se caracterizan por tener relaciones muy frecuentes y estrechas con los mundos de los que tratan de diferenciarse. (...) un análisis sociológico debe dar cuenta de cómo, después de todo, no están tan separados.” (Becker; 2008: 56)

2.2- LA ESCENA MUSICAL COMO EJE CENTRAL DE ESTE PROYECTO³

2.2.1 – SURGIMIENTO Y MODELOS ANTERIORES

Desde principios de la década de 1990, el concepto de escena comienza a adquirir vigencia como un modelo de análisis académico. El mismo surge de la crítica y el rechazo a los modelos teóricos previos utilizados en la música (Bennett; 2004), así como de la influencia del trabajo de Howard Becker (2008) en cuanto a los “mundos del arte” y la industria cultural. Éste centra el foco en las actividades subyacentes a la producción y difusión de obras de arte como un trabajo cooperativo entre diversos actores, creando una forma de abordaje sociológico de las artes.

³ La traducción al español de los textos originales corresponde a la autora de este documento.

Anteriormente a la aparición de este concepto, los investigadores se valían de dos modelos teóricos, cuyas limitaciones surgen de su propia definición:

Comunidad: la conexión compartida en un estilo musical creado de forma local se convierte en un medio a través del cual las personas articulan su propio sentido de unidad, mediante la particular yuxtaposición de la música, la identidad y el lugar (Bennett; 2004). Su principal limitación se encuentra en que apunta al significado de comunidad como una construcción romántica, como un canal que posibilita a los individuos que carecen de vínculos y experiencias compartidas, tomar la música como una “forma de vida” y una base a través de la cual insertarse en la sociedad (Bennett; 2004).

Esta visión parece ser una mirada superficial y simplista al problema de la exclusión social; como si el simple hecho de compartir gustos musicales entre individuos permitiera saldar la brecha social, política, económica y cultural entre los diversos grupos existentes en la sociedad. Si bien pareciera brindar respuestas acerca de las formas en que la música y la identidad moldean distintos colectivos (por ejemplo al movimiento Hippie, Punks y, trasladándolo a Uruguay, el fenómeno de la Cumbia Cheta y la Movida Tropical), deja por fuera otras condicionantes sociales que contribuyen a la inclusión social, no relevantes en este proyecto.

Subcultura: adoptado en un principio por las ciencias sociales para explicar el significado de los grupos culturales de jóvenes británicos en la post-guerra, se utiliza para comprender la apropiación colectiva de la música y su uso (Bennett; 2004). Es criticado ya que implica una relación fija, cuasi estructural, entre los aspectos del estilo de post-guerra y la música y el trasfondo de la clase social de quien realiza la apropiación (Bennett; 2004).

Resulta un modelo rígido, inflexible, en el que aparentemente existe una relación unidireccional entre la clase social a la que pertenece una persona y el estilo musical que hará suyo. Al igual que el concepto de Comunidad, la Subcultura es una visión reduccionista de la sociedad donde el acceso a diversos estilos musicales se ve coartado por las condiciones materiales de existencia de las personas (Sartre; 1963). La movilidad social a través de la cultura pareciera no tener lugar en esta categoría teórica.

2.2.2 – LA ESCENA COMO RESPUESTA AMPLIA Y ABARCATIVA

En respuesta a las condicionantes que plantean los modelos anteriores, Will Straw expresa que la escena surge como la actualización del estado de las relaciones entre distintas poblaciones y grupos sociales al congregarse alrededor de coaliciones específicas de estilos musicales. Puede verse como un fenómeno tanto local como trans-local, es decir, como un espacio cultural alrededor de un estilo o una asociación musical, así como al contacto cara a cara en cualquier punto de encuentro en el espacio urbano (Straw en Bennett, 2004).

Por otra parte, la pertenencia a la escena no se restringe de acuerdo a la clase, el género o la etnia, sino que es una categoría que transversaliza a las demás, englobando una mayor diversidad de prácticas y susceptibilidades que la Subcultura en cuanto al consumo de productos musicales y la construcción de identidad que emerge de ello (Straw en Bennett; 2004):

“(...) [It] offers the possibility of examining musical life in its myriad forms, both production-and consumption-orientated, and the various, often locally specific ways in which these cross-cut each other” (Bennett; 2004:226)⁴

Esto se condice con el interés en estudiar el Encuentro de músicos Jazz a la Calle en cuanto al análisis de las redes de cooperación entre diversos actores que posibilitan el desarrollo del Encuentro. Se trata de visualizar en el relacionamiento entre músicos de distintas regiones del planeta el impacto que la música tiene en sus vidas (encuentro que habilita a la creación de un espacio cultural en el que confluye la diversidad social en torno a un mismo género musical). Interesa aprender acerca de la producción y consumo de Jazz y su interrelación dentro de las diversas instancias del evento.

Para una mayor comprensión del concepto, éste se subdivide en tres categorías: escena local, trans-local y virtual.

2.2.3 – ESCENA MUSICAL LOCAL

“(...) even in the context of a specific local space, a music scene may take on a plurality of simultaneously overlapping and contradictory dimensions.”
(Shank en Bennett; 2004: 226)⁵

⁴ Traducción propia: [esto] ofrece la posibilidad de examinar la vida musical en sus miles de formas, ya sea orientadas a la producción como al consumo, y la variedad de formas en que éstas transversalizan unas a otras.

⁵ Traducción propia: (...) incluso en el contexto de un espacio local específico, una escena musical puede abordar una pluralidad de dimensiones simultáneas, contradictorias y superpuestas.

Esto significa examinar cómo diversos géneros musicales producidos localmente abordan problemáticas también locales, como pueden ser el racismo, el desempleo y el orden político, tal como son vividos por las personas (Bennett; 2004).

Sobre este asunto Tony Mitchell agrega que la contribución más significativa del concepto de escena es la de poder visualizar cómo estilos musicales popularizados a nivel mundial, pueden ser transformados desde su contexto internacional y reconvertidos de forma que se adapten culturalmente tanto al público como a los músicos de contextos locales (Mitchell en Bennett; 2004).

En otras palabras, la construcción de una escena musical local implica no solo la elaboración de productos musicales a nivel local, que abordan las inquietudes de músicos y del público, sino también la adaptación de aquellos estilos musicales que son populares a nivel mundial, agregándoles un significado local tanto en las letras como en la incorporación de ritmos autóctonos que remitan a una identidad colectiva propia.

Ejemplo de lo expuesto puede ser la forma en que cada músico o banda que se presenta en el escenario principal del Encuentro adapta un género internacional como es el Jazz, y a partir del mismo juega con las influencias culturales que su lugar de origen le imprimen a su forma de interpretar y vivir el Jazz.

En esta misma línea Geoff Stahl señala que la diversidad de actividades desarrolladas en el interior de una escena local comprende una compleja red de compuesta por músicos, empresarios y entusiastas, todos quienes desempeñan un papel crucial en el mantenimiento de la escena, aun cuando el estilo musical predominante se vea modificado con el paso de los años (Stahl en Bennett; 2004).

"[Several] Researchers have demonstrated, local music scenes can also benefit cities and communities in other ways, notably through the creation of tourism." (Bennett; 2004:228)⁶

Esto se relaciona con lo expresado por Howard Becker (2008) ya que ambos resaltan la compleja red de actividades, tanto de producción y consumo, como aquellas de "apoyo". Éstas son las encargadas de los aspectos organizacionales en el festival, así como del alojamiento y sostén de los músicos extranjeros. También abarcan al equipo técnico que trabaja durante los espectáculos (sonidistas, iluminadores, utileros, entre otros).

⁶ Traducción propia: [varios] Investigadores han demostrado que las escenas musicales locales pueden también beneficiar a las ciudades y comunidades de otras formas, notablemente a través de la generación de turismo.

2.2.4 – ESCENA MUSICAL TRANS-LOCAL

“In many ways, the concept of trans-local scenes is a response to criticism made of studies focusing on local music scenes.” (Bennett; 2004:228)⁷

Se trata entonces de redirigir las vinculaciones existentes entre lo local y lo internacional a través de la utilización de términos diseñados con el fin de moldear los parámetros de la apropiación colectiva y las innovaciones localizadas que tienen lugar dentro de una amplia corriente de contenidos, productos e información, disponibles globalmente (Bennett; 2004).

Es decir, la escena musical trans-local implica el reconocimiento de que los procesos de apropiación e innovación en los estilos musicales locales puede ocurrir de forma simultánea en diversos sitios alrededor del mundo (Slobin en Bennett; 2004).

De igual forma para Holly Kruse (1993) esta apropiación sucede en diversas partes del mundo al mismo tiempo, por lo que puede darse una identificación y valoración similar de características y atributos entre jóvenes a miles de kilómetros de distancia.

Plantea que, al enfocarse únicamente en la escena local, se pasa por alto la manera en que tanto músicos como demás implicados en la escena local entienden su propio involucramiento: *“(...) as something that both identifies them with and differentiates them from individuals and groups in other communities.” (Kruse; 1993: 38)⁸*

No es sino al comprender las relaciones socioeconómicas que unen una localidad a otra (y que en última instancia ubica a todos los participantes en relación a la industria del entretenimiento nacional e internacional), cuando se cae en la cuenta de lo que implica poner la tecnología al servicio de la cultura, reorientando al entretenimiento desde un espacio en particular a un espacio ‘desparticularizado’ (Kruse; 1993).

Andy Bennett acompaña al pensamiento de Kruse ya que plantea que:

“(...) the trans-local quality of a music scene may not rest exclusively on the global mobility of particular local styles, non the ability of scene members to communicate with each other across time and distance using new technologies. Trans-local scenes are also increasingly characterised by global flows of people- DJs, promoters and fans.” (Bennett; 2004:230)⁹

⁷ Traducción propia: En muchas formas, el concepto de escena trans-local es una respuesta a las críticas realizadas a aquellos estudios focalizados en la escena musical local.

⁸ Traducción propia: (...) como algo que a la vez los identifica y diferencia de individuos y grupos de otras comunidades.

⁹ Traducción propia: (...) el carácter trans-local de una escena musical puede no descansar exclusivamente en la movilidad global de estilos locales particulares, tampoco en la capacidad de comunicación entre miembros a través del tiempo y la distancia, posibilitado por el uso de nuevas

A priori pareciera que la confluencia de músicos desde diversas regiones del planeta, desplegando su capacidad artística durante nueve días en una pequeña ciudad, de un pequeño país latinoamericano, contribuye a ejemplificar lo que Holly Kruse y Andy Bennett definen como escena trans-local. No solo hay una identidad compartida como 'Músicos de Jazz', sino también una visión de su propio quehacer: en la convergencia se celebran las similitudes y se borran los particularismos que no encajan dentro de la escena; se borran las fronteras ideológicas, comunicacionales y culturales, creando un espacio que es Mercedes y es todas las naciones a la vez. Se crea un espacio despojado de toda singularidad, pero al mismo tiempo permeado por ellas.

2.2.5 – ESCENA MUSICAL VIRTUAL

Steve Lee y Richard Peterson plantean una serie de diferencias y similitudes entre la escena virtual y la escena local, que permiten una mejor comprensión de esta subcategoría:

-Interacción: en las escenas locales suele ser cara a cara, habilitando el intercambio de comunicación verbal y no verbal, mientras que en la escena virtual la misma se basa en la palabra escrita, acompañada de imágenes ocasionalmente para enfatizar ciertos temas (Lee y Peterson en Bennett; 2004).

-Acceso: en las escenas virtuales suele ser más fácil de obtener. Las escenas locales se encuentran limitadas en términos de espacio y selectividad. Las escenas virtuales, por otro lado, se encuentran abiertas para todas aquellas personas con acceso a una computadora con conexión a internet y que puedan escribir en el lenguaje utilizado en los foros que componen la escena (Lee y Peterson en Bennett; 2004).

-Integración: para ser admitidas como miembros plenos de la escena virtual, al igual que en el espacio físico, las personas deben demostrar compromiso, tanto a través de contribuciones a las discusiones en línea, como por medio del despliegue de conocimiento musical asociado al tema de discusión (Lee y Peterson en Bennett; 2004).

-Composición demográfica: aquí se encuentra una de las mayores diferencias entre ambos tipos de escena. Mientras la mayoría de las escenas locales se caracterizan por abarcar un rango de etario acotado, determinada orientación sexual o una misma visión del mundo, la composición demográfica de las escenas virtuales comprende a un público mucho más amplio. Esta diversidad puede deberse a las posibilidades que

tecnologías. Las escenas trans-locales se caracterizan cada vez más por los flujos globales de personas-DJs, promotores y fanáticos.

ofrece el espacio virtual de permanecer en el anonimato bajo la utilización de pseudónimos (Lee y Peterson en Bennett; 2004). Este enmascaramiento no se aplica en el caso de las escenas locales donde la participación depende en parte de la apariencia física y los atributos personales de los individuos (Lee y Peterson en Bennett; 2004).

2.3- ESPACIO PÚBLICO COMO LUGAR DE PARTICIPACIÓN CIUDADANA¹⁰

2.3.1 - CIUDAD Y CIUDADANÍA, PIEZAS CLAVES EN LA COMPRENSIÓN DEL CONCEPTO

La ciudad, más allá de ser una construcción arquitectónica, remite a la idea de “*hacer ciudad*”, es decir, construir un espacio de relacionamiento donde tenga lugar la vida en común (Borja; 2003). Para ello, debe contener tanto a la historia, la cultura y el pensamiento como testimonio de la “capacidad humana de proyectarse” (Borja; 2003).

La ciudad, a su vez, se diferencia de lo urbano. Por la primera puede entenderse a las estructuras estáticas, mientras que lo segundo se encuentra constituido por fluctuaciones y metamorfosis constantes siendo las habilitadoras de la vida social. Es un proceso constante que se perpetua en el tiempo (Delago;2002).

El autor expresa como otra diferencia frente al concepto de ciudad, que esta última puede ser habitada, mientras que lo urbano es usufructuado por usuarios. Por ello es que el espacio público es el espacio urbano por excelencia, lugar donde confluyen los extraños reunidos bajo el anonimato y la evitación (Delgado; 2002).

En otro sentido, la ciudadanía es el ejercicio de las “*libertades humanas*” a partir de la percepción de igualdad que el espacio público exalta (Borja; 2003). El juego entre ciudad y ciudadanía tiene lugar en el espacio público, ya que desde su dimensión socio-cultural, es el espacio urbano por excelencia. Por ello se afirma que: “*La responsabilidad principal del urbanismo es producir espacio público, espacio funcional polivalente que relacione todo con todo, que ordene las relaciones entre los elementos construidos y las múltiples formas de movilidad y de permanencia de las personas*” (Borja; 2003: 29)

¹⁰ Esta categoría se elabora en base a los autores utilizados en el proyecto de investigación “Viejos y Nuevos. Un acercamiento a la vejez en interacción con los espacios públicos recuperados en Montevideo: Parque Gral. Líber Seregni y Plaza Zabala.” De: Indiana Cardozo, Florencia Costa, Carlos de Mello, Laura Fernández, Natalia Saravía y Jorgelina Tovagliare. El mismo fue desarrollado para el Taller de Investigación del Proyecto Integral “Cuidado Humano, Derechos e Inclusión Social” del DTS – FCS (2015-2016).

Por su parte, Henri Lefebvre (1978) trabaja sobre el concepto del Derecho a la Ciudad, el cual parte de esta relación entre la ciudad y lo urbano, pero contemplando las múltiples necesidades humanas.

En primer lugar, define a la ciudad como *“(...) la proyección de la sociedad sobre el terreno, es decir, no solamente sobre el espacio sensible sino sobre el plano específico percibido y concebido por el pensamiento, que determina la ciudad y lo urbano.”* (Lefebvre; 1978:75).

En segundo lugar, plantea una diferenciación entre el trabajo de campo y el trabajo de la ciudad a partir del surgimiento de la propiedad privada y la expansión del capitalismo. Expresa que a la ciudad concierne el trabajo intelectual entendido como la organización de la vida en sociedad y actividades políticas y militares.

Con el surgimiento del Estado moderno, Lefebvre (1978) aparece una serie de necesidades humanas dentro de las que destacan:

- Necesidades sociales: corresponden a la sociedad urbana.
- Necesidades antropológicas: corresponden al uso de los sentidos (vista, gusto, tacto, olfato y oído), asociadas también a la realización de actividades creativas
- Necesidades de la vida urbana, siendo ésta la necesidad de lugares de encuentro y simultaneidad, lugares cualificados cuyos productos sustituyan al valor del comercio.

De estas últimas es que proviene el derecho a la ciudad. Éste solo existe basado en el derecho a la vida urbana, es decir, al espacio urbano como lugar de encuentro donde las transformaciones y la renovación priorizan el valor de uso (Lefebvre; 1978). Desde esta perspectiva, la ciudad emerge como producto histórico de las relaciones sociales que suceden en su interior.

El Encuentro de músicos es el producto de la acción de las personas involucradas. Estas personas son, según el autor, “agentes” históricos y sociales, que modifican la vida urbana, transformando a su vez a la ciudad.

2.3.2- ESPACIO PÚBLICO DESDE SUS MÚLTIPLES DIMENSIONES

Apuntando hacia una definición integral, en primera instancia se rescata el carácter multidimensional del concepto:

- Dimensión socio-cultural: es aquel espacio físico, simbólico, político y cultural de apropiación en el que se construye la Ciudadanía. Se trata entonces de inclinarse hacia un urbanismo de integración y no-exclusión que optimice las libertades humanas (Borja; 2003). El autor afirma que es la Ciudad el espacio público por excelencia, destacando la interrelación entre los tres conceptos: ciudad, ciudadanía y espacio público.
- Dimensión jurídico-legal: espacio sometido a normativas específicas que la administración del Estado determina. Este último es el encargado de garantizar la accesibilidad de todos los ciudadanos, las condiciones de uso e instalación instalaciones de diversas actividades (Motta, Rosa y García;2013).
- Dimensión política: medio físico que permite la vinculación con diversos espacios privados. “Es el espacio que está entre los espacios individuales de las viviendas y las edificaciones privadas, el espacio físico entre las casas particulares donde se encuentran los servicios y vialidades disponibles para todos los habitantes. Es un espacio material, definido en términos relacionales a partir de un criterio de tipo jurídico” (Duhau y Giglia en Motta, Rosa y García;2013: 52).
- Dimensión histórica-temporal: “(...) los modelos conceptuales y posicionamientos (modernos, postmodernos, etc.) que son delimitados y situados en un contexto que tiene una dimensión histórico-temporal, así como también una dimensión política”. (Motta, Rosa y García;2013:53)
- Dimensión espacial: se relaciona con aquel lugar en que tienen lugar las acciones (confrontaciones y encuentros) que se dan en un territorio e implican expresiones públicas de una sociedad (Motta, Rosa y García;2013).

- Dimensión funcional: el espacio público estaría siendo reemplazado por espacios “seudopúblicos —como el shopping o la comunidad enrejada— que vehiculizan procesos de segregación y fragmentación, cuyas nuevas expresiones plantean una pérdida/ cuestionamiento de libertades y diversidad en los procesos urbanos. Los nuevos entramados y enclaves privados determinarían el control y la contención de las interacciones generando la privatización de los espacios públicos.” (Motta, Rosa y García;2013:54)

Estos autores agregan que esta multiplicidad de significados genera tensiones e impacta en el diseño de políticas públicas sobre el territorio. Por ello es que consideran abordar las dimensiones desde un espacio al que denominan ‘penumbra’. Éste debe poder hacer foco en las cuestiones que transversalizan a todas las dimensiones. Debe evitar centrarse en una específicamente, articulando todas las miradas:

“Se trata, entonces, de poner el foco en lo que las dimensiones tradicionales subestiman, desestiman o desconocen. Para ello, resulta necesario situarse entre las luces y sombras en un espacio de transición, entre lo conocido y desconocido, construir una perspectiva que también reconozca el lado gris del espacio público.” (Motta, Rosa y García;2013:56)

2.3.3 - ESPACIO PÚBLICO COMO CATEGORÍA POLÍTICA

Es preciso ahondar en esta característica ya que la naturaleza de expresión colectiva del Encuentro sugiere al espacio público como “(...) espacio político, de formación y expresión de voluntades colectivas, el espacio de la representación, pero también del conflicto. Mientras haya espacio público, hay esperanza de revolución, o de progreso.” (Borja; 2003: 29)

Autores como Delgado y Malet (2007) trabajan esta dimensión tomándola como espacio de encuentro de las clases sociales, transversalizadas por las relaciones asimétricas de poder que acarrearán desde otros ámbitos; encuentro posibilitado por el accionar invisible del Estado, oculto bajo el supuesto de igualdad de derechos y obligaciones frente a las normas de convivencia (Delgado y Malet; 2007).

Esta categorización del espacio público como lugar de encuentro concuerda con el concepto de espacio urbano de Henri Lefebvre antes mencionado y con la visión de Jordi Borja acerca del espacio público como espacio de integración y no-exclusión.

A priori, podría decirse que el Movimiento Cultural “Jazz a la Calle”, fomenta el ejercicio de las libertades humanas que Borja agrupa bajo el concepto de Ciudadanía a través de las actividades que realiza a lo largo del año en la ciudad. El carácter gratuito y abierto a todos quienes deseen integrarse permitirían, a su vez, la interacción entre las distintas clases sociales, constituyéndose en expresión de una voluntad colectiva.

3 - MARCO CONTEXTUAL

3.1 – EL JAZZ, SU HISTORIA Y SUS DIVERSAS CORRIENTES¹¹

3.1.1 – BREVE HISTORIA

El Jazz es un estilo musical norteamericano, desarrollado a fines del s. XIX y comienzos del s. XX, considerado gradualmente como uno de los grandes géneros musicales del mundo. Se caracteriza por su foco en la improvisación, sus ritmos sincopados y las variaciones únicas en tiempo y tonalidad (Issitt; 2016).

Los instrumentos utilizados comúnmente incluyen:

- Piano
- Instrumentos de viento (de metal o madera) tales como Trompeta, Saxofón y Clarinete
- Instrumentos de percusión, resaltando la Batería
- Otros instrumentos de cuerda como Guitarra, Bajo y Violín (Issitt;2016)

El género se origina en las comunidades afroamericanas de Nueva Orleans, Luisiana, esparciéndose por Estados Unidos y Europa en los años 20 en pleno auge de la radio y el fonógrafo. Combina elementos de diversas tradiciones musicales: espirituales y religiosas, Blues, Rag-time, Música de cámara europea y ritmos del África occidental. Sin embargo, a medida que evoluciona y conquista terreno, integra influencias e instrumentos propios de otros géneros musicales (y culturas), incluyendo a la música latinoamericana. (Issitt;2016).

El autor afirma que es considerado como uno de los grandes logros culturales estadounidenses.

3.1.2 – CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dos elementos centrales del Jazz – variaciones rítmicas complejas y el carácter social y comunitario de su ejecución – se remontan directamente desde el continente africano. Muchas de sus formas musicales incorporan la síncopa, técnica que se vale del desplazamiento rítmico para crear un sonido “*off-beat*” (fuera de ritmo) que acentúa, a su vez, el ritmo débil o bajo (Issitt; 2016).

Otra característica de la música africana presente en el Jazz es el patrón de llamado y respuesta que el autor menciona como “*call-and-response pattern*”, donde una voz o

¹¹ La traducción al español del texto original corresponde a la autora de este documento.

instrumento ejecuta una secuencia musical que es seguida por una respuesta, también en forma de secuencia vocal o instrumental (Issitt; 2016).

A mediados del s.XIX los dueños de esclavos del sur de Estados Unidos entrenan a los mismos en canto, baile e instrumentación clásica con el fin de entretener a un público blanco. Esta incorporación de la comunidad afroamericana a la teoría musical europea es clave en la creación del género conocido como Rag-time, caracterizado por el uso de un piano y banjo sincopados que dan vida a un estilo particular de música bailable. Este género se populariza a inicios del s.XX y se convierte en ancestro directo del Jazz (Issitt; 2016).

El Blues se sitúa como otro predecesor del Jazz en tanto que ritmo folclórico afroamericano, cantado por los esclavos rurales durante su faena. Se vale del patrón de llamado y respuesta, en conjunto con melodías simples y repetitivas y una letra que refleja las penosas condiciones de vida de los esclavos en comunidad (Issitt;2016). La evolución y perfeccionamiento de las progresiones de acordes del Blues se convierten en piezas fundamentales del Jazz como se lo conoce en la actualidad: estructura musical de doce compases, escala pentatónica y el uso de cambios de tonalidad repentinos e imprevistos que dotan de crean la atmósfera emocional que rodea a las composiciones (Issitt; 2016).

3.1.3 – SUBGÉNEROS

Dixieland: El cornetista Buddy Bolden es considerado como el primer músico de Jazz. Su música mezclaba el blues, la juglaría y el Rag-time de forma innovadora. Ésta se conoció como *Dixieland* y se diferencia de formas posteriores por su tendencia a la improvisación colectiva, en la que la banda entera ejecuta patrones de llamada y respuesta escritos, alternando secciones donde sus miembros improvisan en conjunto sobre la melodía básica (Issitt; 2016).

Louis Armstrong capitalizó este subgénero, añadiéndole espacios (“*breaks*”) en la música donde los intérpretes toman turnos para ejecutar solos sobre la melodía de fondo. Esta representa una de las innovaciones centrales del jazz moderno, considerándose al trompetista como uno de sus más virtuosos representantes (Issitt; 2016).

Jazz Age: Si bien no es un subgénero en sí mismo, se destaca el papel que juega la Época de la Prohibición (1920-1933) en la apertura del Jazz hacia nuevos oyentes, al utilizar los escenarios de los bares clandestinos como espacio de desarrollo musical.

El apogeo de esta época se ve reflejado en la primera película sonora “El Cantante de Jazz” de 1927, protagonizada por Al Jolson (Issitt; 2016).

Big Band: A mediados de los años 30 el movimiento predominante consistía en las *Big Bands*, donde tanto afroamericanos como blancos creaban grandes orquestas, presentándose en los salones de baile de todo Estados Unidos. Este sonido representa la evolución del Jazz desde un tipo de música regional, hacia un género comercial. Con la Segunda Guerra Mundial éste se exporta a Europa donde se fusiona con ritmos locales, naciendo el *French Jazz* o *Gypsy Jazz*. (Issitt; 2016).

Bebop: Hacia 1940 los músicos, buscando escapar del furor de las *Big Bands*, retornan a los ensambles pequeños con un sonido más íntimo y en favor de presentaciones más cerebrales y personales. A diferencia del *Dixieland* o de las *Big Bands*, el *Bebop* no se crea con la intención de ser bailado; es un estilo de Jazz intelectual de alta complejidad que hace foco en la individualidad, improvisación e innovación artística de cada intérprete. Dizzie Gillespie, Charlie Parker y Thelonious Monk son sus mayores exponentes (Issitt; 2016).

Este ritmo apuesta al uso de nuevos sonidos de acordes evitados anteriormente por su sonido disonante. Esto lleva a que muchos críticos argumenten que este subgénero es únicamente apreciable por otros músicos debido a su complejidad. Sin embargo, su fórmula básica (donde el ensamble toca en conjunto durante la primera parte de una canción, dando lugar luego a que cada integrante interprete su solo), se transforma en la forma standard del Jazz americano, manteniéndose hoy en día como uno de sus subgéneros más populares (Issitt; 2016).

Cool Jazz: Surge como una enérgica reacción al *Bebop* durante los años 60. Representa el viraje hacia un sonido más sofisticado, suave y calmado. Se centra en los aspectos emocionales más que en el virtuosismo y complejidad técnica de los solos. Miles Davies fue un representante destacado. En la actualidad aún se considera como uno de los subgéneros más populares (Issitt; 2016).

Latin Jazz: En la misma época en que se desarrolla el *Cool Jazz*, la experimentación con ritmos latinos lleva a la conformación de un nuevo tipo de Jazz: *Latin Jazz*. La fiebre por la *bossa nova* de los 60 resulta de gran influencia, así como los ritmos afrocubanos y caribeños (Issitt; 2016).

Jazz Fusion: A fines del s.XX el Jazz comienza a mezclarse con otros géneros. El *Jazz Fusión* (como término amplio y abarcativo) es un esfuerzo por conjugar la

complejidad musical del género y su improvisación con elementos de rock o del funk, entre otros (Issitt;2016).

En el Encuentro que interesa a este proyecto, coexisten varios de los tipos mencionados. La *Big Band* de alumnos de la Escuela de Música “Jazz a la Calle” comparte escenario en el año 2017, por ejemplo, con ensambles de *Latin Jazz* como “Pó de Café” de Brasil y “Kai de Raíz” de Argentina, o una fusión de Candombe con *Bebop* presentada por “Alejandro Luzardo y la Candombera”, junto con Jazz neoyorkino interpretado por “Jarrett Cherner Trío”.

3.2 – MERCEDES: LA “COQUETA DEL HUM”¹²

La ciudad en que el evento se desarrolla, Mercedes, es la capital del departamento de Soriano, ubicada en la margen izquierda del Río Negro. Tiene una población de 41.974 habitantes según el censo de 2011 (INE; 2011). La población femenina es ligeramente mayor a la masculina, siendo de 21.608 frente a 20.366 hombres. Clasificando la población de la ciudad por grupos decenales de edad, la franja etaria que destaca es la comprendida entre los 10 y los 19 años con 7.231 jóvenes en 2011 (INE; 2011).



1- Ubicación de Mercedes en Soriano. Fuente: Google Maps

Con respecto a su historia, Mercedes se funda en 1788 por el Presbítero Manuel Antonio de Castro y Careaga, originalmente con el nombre de Capilla Nueva y en

¹² Así es como popularmente se conoce a la ciudad de Mercedes. Hum es como los indios Chaná, nativos de la región, llamaban al Río Negro.

honor a la Virgen de las Mercedes. La piedra fundacional aún puede verse en la entrada de la Catedral de la ciudad.

Allí también tuvieron lugar sucesos considerados como claves en el transcurso de la Revolución Oriental. El 28 de febrero de 1811, a aproximadamente 10 kilómetros de Mercedes, Pedro Viera y Venancio Benavídez llevan adelante el “Grito de Asencio”, hecho que se toma como el inicio de la Revolución. Además, en el sitio en que se ubica actualmente la Plaza Independencia (centro de la ciudad), José Gervasio Artigas emite su “Proclama de Mercedes” el 11 de abril del mismo año, luego de establecer su cuartel general en la ciudad.

Como lugares de interés turístico y cultural, se destaca el Castillo Mauá, propiedad del Barón y Vizconde de Mauá, donde actualmente se encuentra el zoológico municipal, juegos infantiles y áreas verdes con parrilleros. La rambla costanera, a orillas del río, resalta por sus amplias áreas verdes y el acceso a las playas. Allí se encuentra también el puente que une la Isla del Puerto con la ciudad. En la isla funciona el parador municipal y el camping, siendo las playas la principal atracción. La Pinacoteca ubicada en la Biblioteca municipal “Eusebio Giménez” cuenta con una selección de pintores uruguayos y europeos, rescatando el trabajo de autores locales como Carlos Federico Sáez y Pedro Blanes Viale.

3.3 – LA ORGANIZACIÓN: MOVIMIENTO CULTURAL “JAZZ A LA CALLE”

El Movimiento Cultural “Jazz a la Calle” es una Asociación Civil sin fines de lucro y con personería Jurídica, encargada de organizar año a año el Encuentro de Músicos. Se encuentra compuesta por artistas y vecinos que residen en Mercedes, llevando a cabo desde el año 2006 diversas actividades gratuitas, brindadas tanto para músicos como para el público en general (JALC; 2016).



2 – IZQ: Sede del Movimiento, Escuela de Música y UTEC. DER: Mural pintado en la fachada.

Estas actividades gratuitas tienen su cierre anual con el Encuentro Internacional de Músicos “Jazz a la Calle”, que desde el año 2007 (con una única interrupción en 2016) se desarrolla en enero.

El Movimiento JALC trabaja durante todo el año con la finalidad de:

“(…) propiciar un ambiente receptivo al crecimiento de propuestas de música popular de alta elaboración como impulso al desarrollo de una sociedad más rica en valores fundamentales, utilizando al Jazz y sus recursos técnicos, éticos y expresivos como actitud creativa (…)” (JALC; 2016)

En su página web, el Movimiento expresa que la gran difusión que el Encuentro ha tenido fuera de fronteras, ha permitido que músicos y docentes de gran nivel acudan a Mercedes a participar del evento, hecho que consideran debe potenciarse debido al aporte que éstos realizan a la formación de músicos locales y nacionales. Entienden, además, que el mayor aporte social que puede realizar el Movimiento a través sus actividades es la generación de espacios de crecimiento y formación humana basados en la “escucha activa” de la música (JALC; 2016).

Como objetivos se propone:

- Promoción y difusión de la música en su más pura neutralidad, a través del conocimiento ético que se genera mediante la ampliación de las fronteras de la inteligencia, espíritu, afectos y emotividad del cuerpo social (JALC; 2016).
- Contribuir, de esta forma, a la conformación de una columna de individuos sensibilizados que se comprometan a la generación, recreación y percepción de la realidad teniendo a la música que promueve como piedra angular (JALC; 2016).

A través de éstos, y con la finalidad de utilizar la música como herramienta que medie entre el ser y el querer ser, impulsan un proceso de reconstrucción social y humana a largo plazo, promoviendo el cambio en las personas, el trabajo orientado a valores y una nueva apropiación y percepción de la realidad a través de los sentidos (JALC; 2016).



3- Alumnos de la Escuela de Música antes de abrir el Encuentro - 13/01/2018

Por último, se menciona que este Movimiento cuenta con apoyo público y privado para la financiación de sus actividades. Dentro del apoyo estatal, cuenta con el respaldo de la Intendencia de Soriano, Ministerio de Educación y Cultura, Ministerio de Turismo y, a nivel internacional, con el reconocimiento de UNESCO.

3.4- ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MÚSICOS “JAZZ A LA CALLE”

El Encuentro Internacional de Músicos, si bien se realiza en enero, representa el fin de las actividades anuales que lleva a cabo el Movimiento Cultural Jazz a la Calle.

En 2018 participan del mismo aproximadamente 200 personas en la organización, entre técnicos de sonido, iluminación y video, voluntarios en las diferentes comisiones que se conforman (acreditación, logística, coordinación de toques callejeros, entre otros) y familias que ponen sus casas a disposición para el alojamiento de los músicos. Esta edición, además, cuenta con alrededor de 150 músicos brindando su espectáculo en el escenario principal.

El evento se desarrolla consecutivamente desde el año 2007 hasta el 2015. En 2016, año de la décima edición, es cancelado a último momento debido a la falta de apoyo económico que permitiera hacer frente a los costos del Encuentro. Desde 2017 retorna con el apoyo del sector público y privado.

El Encuentro, que en 2018 tiene lugar desde el sábado 13 de enero al domingo 21, comprende cuatro tipos de actividades que lo caracterizan:

-Clínicas: se realizan desde el domingo 14 al domingo 21 de enero, en tres horarios por día: mañana, primera hora en la tarde (14-15 hs.) y segunda hora en la tarde (16-17 hs.). Son abiertas al público, gratuitas y se desarrollan en el local municipal de Casa de la Cultura en el centro de la ciudad como se observa en el Mapa 2.

Las clínicas son brindadas por músicos que forman parte del programa de conciertos que se brinda en el escenario central (Ver ANEXO 1 en cd), sobre temas relacionados a su estilo de composición o interpretación. Esta edición se llevan a cabo veinte clínicas.



*4-Clínica brindada por el grupo argentino "Kai d' Raíz"
- 14/01/2018*



*5- Clínica brindada por el dúo "TONE" de EE.UU -
15/01/2018*

-Toques Callejeros: tienen lugar en tres escenarios improvisados en las calles Cassinoni, Paysandú y 19 de Abril del Barrio Puerto, como se muestra en el Mapa 2. El primer escenario se ubica en la calle frente a la casa de Mauro y Betty, profesor de la Escuela de Música del Movimiento “JALC” y miembro del movimiento respectivamente. Desde su casa es que se conectan los equipos a la corriente eléctrica para amplificar los instrumentos. El segundo escenario se sitúa en la puerta del almacén “Del Puerto”, perteneciente a vecinos de la zona y el tercer escenario se ubica en casa de Julio, otro integrante del Movimiento. Éstos últimos funcionan de la misma forma que el primero, siendo los dueños de casa los que proveen la energía eléctrica.

En ellos pueden participar músicos profesionales y amateurs previa inscripción en la comisión destinada para tal fin. Todos los días, a las 18 horas los interesados deben concurrir a la Manzana 20 donde son inscriptos en la planilla. Esto los habilita a participar de cualquiera de los escenarios callejeros. Los toques comienzan a las 19 horas aproximadamente, luego de finalizadas las clínicas y previo al concierto en la Manzana 20.



6- Toque callejero en calle 19 de Abril - 18/01/2018



7-Toque callejero en calle Cassinoni - 17/01/2018



8- Toque callejero en calle Paysandú - 14/01/2018



9- Mirada - 20/01/2018

-Escenario Central: el concierto central donde se presentan los grupos seleccionados por el jurado internacional, se desarrolla en el predio municipal conocido como Manzana 20. Este espacio verde cuenta con capacidad para albergar a 3.000 espectadores. Para el Encuentro se instala un escenario amplio, y el Movimiento además destina un espacio para el establecimiento de una plaza de comidas y una exposición de artesanos locales.

En caso de lluvia, el concierto se traslada al teatro municipal “28 de Febrero”, ubicado en el centro de la ciudad, con capacidad para 700 personas, aproximadamente. El espectáculo sigue los mismos lineamientos planteados para los conciertos en la Manzana 20, excepto que allí no se cuenta con plaza de comidas ni exposición de artesanos. Únicamente se destina un sector del hall del teatro para la instalación de un puesto de venta de merchandising del evento y discos de los artistas.



10-Vista de Manzana 20 con el escenario al fondo y parte de la plaza de comidas - 15/01/2018



11-Teatro municipal "28 de Febrero" - 13/01/2018



12- Vista del público desde el costado del escenario durante un concierto en la Manzana 20 - 15/01/2018



13- Vista del público desde el fondo de la platea en el teatro "28 de Febrero" durante un concierto - 17/01/2018

-Jam Sessions: suceden todas las noches que dura el Encuentro, luego del concierto central y consisten en sesiones de improvisación en la que tanto músicos profesionales como amateurs están invitados a tocar, sin necesidad de inscribirse previamente. No tienen un horario fijo de finalización, por lo que se extienden hasta altas horas de la madrugada. En esta edición se llevan a cabo en el pub "Anyway", ubicado lindero al predio de la Manzana 20. Las noches de lluvia el local abre sus puertas y arma un escenario para la improvisación. El resto de las madrugadas las sesiones tienen lugar en el patio del pub que se conecta a la Manzana 20.



14- Jam Session dentro del pub "Anyway" - 13/01/2018



15- Detalle de los músicos en el escenario de la Jam Session - 13/01/2018

4 - MARCO METODOLÓGICO

4.1 DEFINICIÓN DEL DISEÑO METODOLÓGICO: UNA MIRADA CUALITATIVA

Un proyecto de investigación requiere de un diseño metodológico que lo sustente, a fin de romper con las imágenes preconcebidas acerca del fenómeno que se pretende estudiar. Este diseño responde a determinados fines para los que emplea distintas técnicas de recolección de información. Del carácter específico del fenómeno, depende el tipo de metodología a emplear. El diseño que se ajusta al presente proyecto se caracteriza por ser de corte cualitativo y microsocioal.

En primer lugar, se apela a un enfoque Cualitativo, ya que el estudio de las relaciones sociales requiere de instrumentos de recolección y análisis de datos creados desde el mundo abstracto de las ideas (Vasilachis; 2006). En el relacionamiento de los músicos que participan en el evento, tanto entre sí como con el resto de los actores, se pone en juego el proceso de socialización por el que cada músico ha atravesado a lo largo de su vida, y la influencia de la cultura de origen. La complejidad de las interacciones sociales que se expresa en la vida cotidiana de los músicos y el significado que éstos atribuyen a las interacciones es, siguiendo a Vasilachis (2006), el objetivo de la investigación cualitativa.

En segundo lugar, y como complemento a lo recién expresado, el recorte Microsocial de la realidad permite “(...) *el análisis de las relaciones sociales, de los vínculos de las personas con su entorno físico y social, sus acciones y desempeños en sus posiciones o inserciones sociales, sus orientaciones, valores y creencias hacia el medio y sí mismos, así como de sus interpretaciones de sus experiencias cotidianas.*” (Sautu, Boniolo, Dalle y Elbert; 2005:59).

Para poder comprender el rol que ocupan los músicos dentro del Encuentro, considerándolos como protagonistas de su cotidianeidad y de su devenir, es necesario que el investigador se sitúe como sujeto cognoscente, quien deberá arribar al reconocimiento de las vivencias de los músicos (Guber; 2001). Esto agrega una característica más al diseño metodológico de este proyecto: la visión que aporta la Etnografía.

¿Qué se pretende al incorporar el ingrediente etnográfico? Pues rescatar aquella *“dimensión particular del recorrido disciplinario donde es posible sustituir progresivamente determinados conceptos por otros más adecuados, abarcativos y*

universales. (...) como enfoque no pretende reproducirse según paradigmas establecidos, sino vincular teoría e investigación favoreciendo nuevos descubrimientos." (Peirano en Guber; 2001:19)

Ello requiere un trabajo de campo donde prime la *reflexividad*, es decir, donde surja un proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad de quien conoce y la de los actores que se investiga (Peirano en Guber; 2001: 19).

4.2 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Las técnicas de recolección de información seleccionadas para llevar a cabo el trabajo de campo son las siguientes:

- Entrevista
- Observación Participante
- Análisis Fotográfico

4.2.1 ENTREVISTA

Blanchet (1989) entiende que la entrevista es un *speech event*, un acto del habla mediante el cual una persona A adquiere información acerca de una persona B (información contenida en la biografía de B). A su vez, entiende por *biografía* al conjunto de representaciones surgidas de las vivencias del entrevistado, experimentada y absorbida por éste, y que se encontrará orientada por sus propias interpretaciones (Blanchet; 1989).

Por ello es que se afirma que la entrevista de investigación, es un tipo de entrevista que recoge datos acerca de los saberes privados, acerca de la conducta individual y como ésta construye su sentido social o el sentido social del grupo de referencia de quien es entrevistado (Alonso; 1999).

"La entrevista de investigación es por lo tanto una conversación entre dos personas, un entrevistador y un informante, dirigida y registrada por el entrevistador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional, continuo y con una cierta línea argumental (...) del entrevistado sobre un tema definido en el marco de una investigación."
(Alonso; 1999:228)

Blanchet (1989) añade que la entrevista de investigación tiene como cometido arribar a un conocimiento objetivante acerca de un problema (que puede ser subjetivo) desde

la construcción del discurso. Así se elabora un saber que es socialmente comunicable y discutible.

Esta técnica se compone de una Situación Social (condiciones sociales de la entrevista) y debe estar precedida por un Contrato de Comunicación (saberes mínimos compartidos por los interlocutores acerca de las reglas de juego y los objetivos del diálogo).

La situación social, también referida como las condiciones sociales de la entrevista de investigación, se constituye por aquellas características económicas, sociales, culturales, entre otros, de los interlocutores. Se puede definir estas características como “externas” a la entrevista, pero que son tomadas en consideración por los interlocutores (Blanchet; 1989).

En este caso, la situación social contempla características diferenciales, de acuerdo a los actores seleccionados para llevar a cabo las entrevistas. El lugar que ocupa cada actor dentro del festival se diferencia de acuerdo a su función. Es decir, todos los involucrados participan del evento, pero de forma diferencial ya sean músicos, organizadores, turistas o vecinos del barrio. Para lograr una narración continua, en profundidad y rica en elementos que contribuyan al análisis del objeto de investigación, se deben tomar en cuenta estas particularidades.

El Contrato de Comunicación se constituye por unos parámetros construidos con el fin de representar:

“(...) los saberes mínimos compartidos de los interlocutores sobre lo que hay en juego y los objetivos del diálogo; pero el cumplimiento de este contrato supone que algunos de estos parámetros sean renegociados en el curso de la entrevista. Esta renegociación permanente es la manifestación de un principio de influencia que caracteriza toda situación de interlocución (...)” (Blanchet; 1989: s.p.)

Los saberes compartidos responden a dos tipos:

- SABERES IMPLÍCITOS (situación potencialmente comunicativa): necesario que los interlocutores compartan un cierto número de códigos culturales, reglas sociales y modelos de intercambio oral o interlocución. (Blanchet; 1989)
- SABERES EXPLÍCITOS: tiempo que separa la toma de contacto entre entrevistador y entrevistado y el comienzo de la entrevista en sí, delimitado por la enunciación de una consigna por parte del entrevistado y el comienzo del registro de las impresiones del entrevistado. (Blanchet; 1989)

4.2.2 OBSERVACIÓN PARTICIPANTE

En primer lugar, corresponde definir a la observación, para luego comprender el significado de la observación participante. Miguel Valles (1999) recoge los aportes de Ruíz Olabuénaga e Ispizua (1989), quienes expresan que, si bien la observación es una tarea común en la vida cotidiana, puede convertirse en herramienta de investigación, siempre y cuando se ajuste a determinados parámetros:

- Debe estar *orientada* por un objetivo de investigación, previamente formulado;
- Debe *planificarse* en diversas fases y aspectos
- Debe ser *controlada* mediante el relacionamiento con la teoría social
- Debe ser *sometida a controles de veracidad y precisión*. (Ruíz Olabuénaga e Ispizua en Valles; 1999:143)

En este sentido, afirma el autor que se espera que el investigador que emplea esta técnica sea capaz de no alterar o manipular el entorno donde se desarrolla la acción objeto de su investigación (Valles; 1999).

Para el proyecto de investigación en cuestión la observación se constituye en herramienta privilegiada mediante la cual extraer información. Esto es así debido a que el acceso a los diferentes espacios del Encuentro permite recolectar los datos necesarios para analizar la temática, sean éstos comportamientos, acciones o relacionamientos entre los actores. La inserción dentro del público que asiste a los escenarios del evento y la proximidad al objeto de estudio brindan al investigador la posibilidad de acceder a información del propio contexto en que se desarrollan los acontecimientos.

La justificación para la utilización de esta herramienta también puede encontrarse en los planteos de Valles (1999), quien expresa que

“(...) el ‘observador’ no puede contentarse sólo con la información indirecta de los entrevistados o de los documentos. (...) La ‘observación’ de la que hablamos permite al investigador contar con su versión, además de las versiones de otras personas (protagonistas, informantes...) y la contenida en los documentos.” (Valles; 1999: 144)

Esto significa que el investigador, para llevar a cabo este proyecto de investigación, debe convertirse en observador participante. Debe convertirse en espectador de los espectáculos, asistir a los toques callejeros, así como a las clínicas y conciertos del escenario central, con el público y experimentar personalmente los eventos: *“(...) la*

observación participante será definida como una estrategia de campo que combina simultáneamente el análisis de documentos, la entrevista a sujetos e informantes, la participación y observación directa, y la introspección.” (Denzin en Valles; 1999:146)

A partir de lo expresado, para llevar a cabo las observaciones se propone la elaboración de un cronograma, con el objetivo de estructurar y brindar un marco de planificación a la técnica. En el mismo debe incluirse los eventos a los que se asistirá, así como también el objetivo de observación para cada evento. Para que la técnica se constituya en herramienta de recolección de conocimiento científico, es necesario elaborar una pauta, en la que se detallen los aspectos a observar. En este caso, debe incluirse el tipo de evento, así como el clima, la descripción del espacio, de las interacciones entre los diversos actores y la descripción del evento al que se asiste. No debe omitirse de la pauta un espacio para las impresiones subjetivas del observador, ya que como participante sus vivencias contribuyen a crear el objeto mismo de investigación (Valles; 1999).

4.2.3 ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

El análisis de material fotográfico puede utilizarse en este proyecto como complemento a la técnica de observación participante, ya que, siguiendo a Félix del Valle (2002), la fotografía es un documento social, en tanto que permite visualizar actividades de diversa índole (culturales, políticas y sociales).

Este análisis puede dividirse en dos niveles: análisis morfológico y análisis de contenido. El primero (morfológico), remite al estudio de las características técnicas de la composición de la imagen. Implica que la forma en que está tomada la fotografía influye en su interpretación (del Valle; 2002).

Por otra parte, el segundo nivel (de contenido) hace referencia a la denotación y a la connotación de la imagen, es decir a los elementos que aparecen en la imagen y a lo que la misma sugiere. Éste nivel resulta particularmente apropiado para este proyecto de investigación, en el sentido en que lo que la imagen sugiere remite a la memoria colectiva. Ambos niveles coexisten en relación al contexto, es decir, al marco de referencia en que se toma la fotografía (del Valle; 2002).

En base a estos tres elementos, el análisis fotográfico complementa a la observación, como un apoyo a las notas del investigador, como un documento que permite expresar aquello vivido en su práctica investigadora. *“La fotografía no es una copia fiel de la realidad, no es sólo una reproducción de algo que existe o ha existido. La fotografía es*

una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite.”
(del Valle; 2002: s.p.)

4.3 – TRABAJO DE CAMPO REALIZADO

El proceso previo al trabajo de campo se desarrolla con fluidez, avanzando en aspectos tales como la definición del tema de investigación, la elaboración de las categorías que componen el marco teórico y la caracterización del contexto en que el Encuentro se desarrolla.

En cuanto al trabajo de campo en sí mismo, solo puede describirse como intenso, incluso caótico por momentos debido al volumen de la información que se manejaba. Esto lleva a que desde un principio se deba adoptar determinadas medidas con el fin de ajustar el trabajo a la realidad que lo rodea.

En lo que respecta a la recolección de información en general, se trata de asistir a la mayor cantidad de actividades posible. Por ello se opta por participar de al menos una clínica por día, especialmente la dictada por aquellos músicos seleccionados para entrevistar.

Sin embargo, este régimen resulta insostenible cuando se refiere a las Jam Sessions debido a la extensión de las jornadas, la gran cantidad de actividades propuestas durante la semana y la duración de las Jams (llegando a abarcar toda la madrugada). Estos factores llevan a desistir algunas noches de participar o imponerse como horario máximo de estadía a las 3:00 de la mañana.

En referencia a los toques callejeros y a los conciertos en el escenario central, se concurre todos los días a los primeros gracias a la proximidad de los escenarios callejeros, mientras que a los segundos se obtiene acceso a los camarines y puestos de la organización debido a contar con una acreditación oficial que facilitó el acceso.

A continuación se especificarán las decisiones principales que moldean la experiencia empírica en base a cada una de las técnicas de recolección de información utilizadas, así como el detalle del cronograma seguido.

4.3.1 – NOTAS DE OBSERVACIÓN

En primer lugar, se opta por utilizar el celular como grabadora de voz para compensar la imposibilidad de redactar las observaciones a la hora de estar en el campo. El único

espacio que habilita a la escritura de las observaciones in situ son las clínicas, donde cada participante se ubica en una butaca y cuenta con espacio para escribir.

Se trata de prestar atención a la mayor cantidad de detalles posible, siempre haciendo énfasis en los músicos profesionales y en el desarrollo de la escena musical en torno a ellos. Se tiene en cuenta las percepciones sensoriales de los espacios donde las actividades se desarrollan (temperatura, olores, sonidos, entre otros), el contexto del lugar y la concurrencia para luego centrar la atención en las dimensiones que interesan al proyecto.

A continuación se presenta el cronograma de actividades de las cuales se tiene registro:

Clínicas: se desarrollan desde el 14 al 21 de enero en Casa de la Cultura en tres horarios diferentes (Ver ANEXO 1 en cd). Son dictadas por músicos profesionales, es decir, músicos cuyos grupos conforman la programación del escenario central.

- 14/01 – 15hs. Kai d'raíz (Argentina)
- 15/01 – 10hs. Dúo "TONE" (Estados Unidos)
- 16/01 – 16hs. "Aniel y El Quilombo" (Cuba/Brasil)
- 17/01 – 14hs. "La Jarana" (Uruguay)
- 17/01 – 16hs. Dúo "Obradovic-Tixier" (Croacia/Francia)
- 18/01 – 14hs. Felipe Badaró (Uruguay)
- 19/01 – 16hs. Reiner Witzel (Alemania)
- 20/01 – 14hs. Reiner Witzel (Alemania)
- 20/01 – 16hs. Dúo Pipoquinha y Negrene (Brasil)
- 21/01 – 15:30hs. Banda Urbana (Brasil)

Espectáculos Centrales: tienen lugar todas las noches a las 21hs. aproximadamente en la Manzana 20. En caso de lluvia se trasladan al teatro "28 de Febrero". Allí brindan su concierto los músicos profesionales (Ver ANEXO 2 en cd)

- 13, 14 y 17/01 en teatro municipal "28 de Febrero"
- 15, 16, 18, 19, 20, 21/01 en Manzana 20

Toques Callejeros: comienzan el 14/01 y se extienden durante el resto del evento, comenzando entre las 19-19:30hs. y por espacio de una hora.

- 14/01 – se obtiene información de los escenarios en calle Paysandú y 19 de Abril. El escenario en Cassinoni es desarmado a último momento debido a la escasa concurrencia a la hora del comienzo.
- 15, 16, 17, 18 y 19/01- se obtiene información de los tres escenarios



16- Detalle de la ubicación de los toques callejeros con respecto a la Manzana 20. Fuente: Google Maps

Jam Sessions: se tiene registros de cuatro improvisaciones únicamente.

- 13/01 – Dentro del pub “Anyway”
- 15/01 – Patio de “Anyway”
- 17/01 – Dentro de “Anyway”
- 19/01 – Patio de “Anyway”

4.3.2 – ENTREVISTAS Y ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

En cuanto a la coordinación de las entrevistas, la estrategia se va desarrollando a medida que avanza el evento. Como procedimiento estándar, se hace uso de la proximidad a los músicos generadas en las clínicas para abordarlos y consultar a los talleristas acerca de entrevistarlos luego de finalizada la clínica. Como anécdota se menciona la negociación que desembocó en el intercambio de una foto grupal por una entrevista a uno de los músicos uruguayos. Además, contar con una acreditación proporcionada por la organización resulta fundamental para el acceso a los músicos.

Con el fin de constituir una escena musical heterogénea se decide entrevistar músicos de forma aleatoria, tratando de obtener las opiniones tanto de hombres como mujeres (de escasa participación en el escenario central), jóvenes y viejos y de varias regiones del mundo.

El siguiente cuadro presenta el detalle de las entrevistas realizadas:

NOMBRE	EDAD	PAÍS	INSTRUMENTO	FECHA DE ENTREVISTA	LUGAR DE ENTREVISTA
Aniel Someillán	26 años	Cuba/ Brasil	Contrabajo	16/01/2018	Casa de la Cultura
Manuel Calvo	27 años	Argentina	Trombón	14/01/2018	Casa de la Cultura
Sarah Elizabeth Charles	29 años	Estados Unidos	Voz	15/01/2018	Casa de la Cultura
Lada Obradovic	30 años	Croacia/Francia	Percusión	17/01/2018	Hotel "Brisas del Hum"
Felipe Badaró	30 años	Uruguay	Percusión	18/01/2018	Casa de la Cultura
Marcos Caula	32 años	Uruguay	Guitarra	14/01/2018	Teatro "28 de Febrero"
Rodrigo Domínguez	33 años	Uruguay	Percusión	17/01/2018	Casa de la Cultura
Jarrett Cherner	36 años	Estados Unidos	Piano	15/01/2018	Casa de la Cultura
"Digao" Braz	38 años	Brasil	Batería	16/01/2018	Casa de la Cultura
Yaniel Mattos	42 años	Cuba/Brasil	Piano	16/01/2018	Casa de la Cultura
Reiner Witzel	50 años	Alemania	Saxofón	20/01/2018	Casa de la Cultura

En cuanto al análisis fotográfico, se recolectaron más de 600 archivos (fotos y videos) contando con imágenes de todas las actividades de las que se participa.

5 - ANÁLISIS

En este apartado se intentará dar respuesta a cada uno de los objetivos específicos propuestos en este proyecto, para luego desarrollar aquellas características que presenta el Encuentro y que surgen a raíz de la experiencia en el campo. Además, se intentará describir la forma que adquiere la escena musical en el evento.

5.1-ENCUENTRO ENTRE LOS MÚSICOS

En primer lugar se plantea la descripción del relacionamiento entre los músicos para la construcción de la escena musical. Para su análisis se utiliza como insumo las percepciones de los propios músicos volcadas en las entrevistas realizadas.

Dentro del Jazz a la Calle los músicos se interrelacionan principalmente a través de dos canales de diálogo: la conversación cara a cara y a través de la improvisación colectiva que significan las Jam Sessions. Esta última es destacada por todos los entrevistados, ya que remite a una conexión no sólo técnica sino también emocional y física, donde las palabras no son necesarias.

En cuanto a la interacción verbal, los músicos entre sí hablan acerca de sus vidas cotidianas, trabajos, proyectos y familias, utilizando las anécdotas y el relato de experiencias como forma de referirse a lo mundano. Destacan, además, la posibilidad de tejer redes de trabajo, tomando a los colegas como oportunidades laborales futuras que permitan generar nuevos conciertos en otros eventos:

“(...) usually this kind of events are opening doors for some other collaborations really often, so I'm really happy to have met some colleagues from France for example. We heard about them, we knew their names but we didn't know them personally, so this is an occasion to meet them.” (Lada, Baterista – Croacia).¹³

Tomando al evento como un Mundo del Arte, los músicos como artistas desempeñan una tarea central en la que se basa todo el concepto del Encuentro. Ellos son poseedores de una habilidad especial, de una capacidad creativa reconocida por el resto de los actores, sin la cual el evento no podría sostenerse. Sin embargo, manifiestan ser conscientes de la necesidad de unirse como colectivo, de generar

¹³ Traducción propia: Usualmente este tipo de eventos son puertas abiertas para programar colaboraciones futuras, por lo que estoy muy contenta de haber conocido algunos colegas de Francia, por ejemplo. Habíamos oído sobre ellos, conocíamos sus nombres, pero no personalmente, así que esta fue la ocasión.

nuevas instancias que se traduzcan en mejoras laborales a las que individualmente no lograrían acceder:

“Es un caldo que está bien efervescente, ¿no?, o sea, se habla mucho del festival y mucho de otros posibles festivales también y de cómo seguir haciendo música, en dónde... (pausa) muchos contactos se hacen también...” (Felipe, Baterista – Uruguay)

Vinculado a la situación laboral, otro de los temas de conversación recurrente gira en torno a los amigos y compañeros de trabajo en común. Incluso el propio Encuentro es parte del diálogo entre los músicos: su infraestructura, la logística, la organización, la sensación que perciben de cooperación y solidaridad, entre otros.

Pero por sobre todo, destacan la posibilidad que brindan las distintas actividades desarrolladas dentro del evento de un intercambio musical enriquecedor, una instancia de introspección que se canaliza a través de la música y se materializa en una expresión de arte colectiva, en una obra efímera que existe únicamente en la improvisación compartida. En palabras del baterista brasileño Digao:

“(...) eu acho que a questão que nos une, a questão central è a música. Porem, a música não vem sozinha, (...) vai estar muito vinculada com o seu pensamento filosófico do dia a dia mesmo, e ahí è o grande encontro, a música è so um pano de fundo, na verdade são ideais de viver que nos une para fazer de repente esse tipo de música. (...) e assim tu chega aqui e è como se encontrasse irmãos de outras nacionalidades.” ¹⁴



17- Dúo "TONE" (EE.UU) y "Marcos Caula Trío" (URU) observan el concierto de "Carol Panesi y Grupo" (BRA) desde camarines - 14/01/2018



18- Músicos Cubanos y Estadounidenses conversando sobre amigos en común - 15/01/2018

¹⁴ Traducción propia: Creo que la cuestión central que nos une es la música. Pero la música no viene sola, (...) va a estar muy vinculada con tu pensamiento filosófico del día a día mismo, y ahí es el gran encuentro, la música es un telón de fondo, en realidad son ideales de vivir que nos unen para hacer de repente ese tipo de música. (...) y así tu llegas aquí y es como encontrar hermanos de otras nacionalidades.

La ilustración 18 es ejemplo también del sentimiento de hermandad entre los músicos. Allí se puede observar como músicos Cubanos y Estadounidenses dialogan sobre diversos temas, principalmente acerca de amigos en común. Tal como planteaba Straw en Bennett (2004) la pertenencia a una misma escena musical no queda restringida por las diferencias sociales, sino que las atraviesa, abarcando sus múltiples dimensiones.

Otra de las formas de relacionamiento entre los músicos se encuentra mediada por el personal de apoyo, sean éstos miembros de la organización o voluntarios que ofician de anfitriones recibiendo músicos en sus casas. Ejemplo de ello es el asado organizado por una de las anfitrionas en su casa, al que asisten músicos franceses y norteamericanos. Una de las comensales, Sarah Elizabeth (cantante de Estados Unidos), expresa que a través de este tipo de actividades que no involucran necesariamente a la música, les permite relajarse respetando el contexto cultural en el que se encuentran y considera que, 'compartir el pan' es una de las formas en la que las personas se conectan a niveles profundos.

Podría decirse que, en base a lo expresado por los entrevistados, el lenguaje del Jazz y las posibilidades creativas que encierra habilitan y potencia el intercambio entre los músicos, fortaleciendo los vínculos como colectivo y conectándolos a niveles emocionales y afectivos insondables.

5.2 – ENCUENTRO CON OTROS ACTORES: PÚBLICO Y ORGANIZACIÓN

En segundo lugar se aborda la relación entre los músicos y demás actores que se encuentran involucrados en el Encuentro. También se toma como insumo principal las entrevistas realizadas a once músicos, además de información que se desprende de las observaciones.

“The thing that’s been impressive about this festival in particular is the positive vibe, attitude... La buena onda that everyone here, from the people who work on the sound stage, to the support of audience, crowd, to our hosts [has]...” (Jarrett, Pianista – Estados Unidos)¹⁵

Las palabras de Jarrett ilustran el sentir de los entrevistados en relación a la organización y al público que asiste al evento.

¹⁵ Traducción propia: Lo más impresionante acerca de este festival en particular es la energía positiva, la actitud... la buena onda que todo el mundo tiene aquí, desde los técnicos, el público hasta nuestra anfitriona.

Con respecto al público, los datos recogidos a través de las observaciones permiten caracterizarlo como heterogéneo en su composición por edad: desde bebés en brazos de sus padres hasta viejos de bastón, pero siempre en gran número. El día de la inauguración del Encuentro, por ejemplo, a pesar de estar nublado y lloviznando, el teatro “28 de Febrero” se encuentra colmado en su capacidad, con personas de pie en el fondo de la sala.

En sintonía, Manuel (trombonista argentino) expresa que el público es:

“(...) muy heterogéneo y lindo por eso mismo. (...) ves a las señoras que vienen con las reposeras a escuchar Jazz y de golpe, puede ser que algo les encante o de golpe puede ser que no entiendan nada de lo que acaban de escuchar (se ríe), es divertido, y después, bueno, mucho músico más amateur o no profesional que viene a escuchar y está buenísimo porque nutre mucho.”



19- Vecinas aguardando el comienzo de los toques callejeros - 14/01/2018

En lo que refiere a la relación con el público en general, y los músicos amateurs en particular, el diálogo surge principalmente en las tres instancias que son comunes a todos: toques callejeros, clínicas y jam sessions. En cada una de estas instancias, las distancias entre músicos profesionales y el resto de los actores se acortan, permitiendo el diálogo cara a cara y el contacto visual.

Para ilustrar se menciona que el día 14 de enero comienzan los toques callejeros previos al concierto en la Manzana 20. Allí se establece un intercambio entre quienes se encuentran improvisando y quienes están en sus reposeras o sentados en el cordón de la vereda escuchando. El ambiente es descontracturado, informal, casi

familiar, propiciando una comunicación fluida entre los músicos y el público. En el escenario de calle Paysandú, por ejemplo, se crea un patrón de incentivo a la improvisación ya que el público aplaude cada solo de cada instrumento.



20- Detalle de miradas durante los solos de un instrumento como parte del diálogo musical 14 y 19/01/2018.

También en las clínicas se genera un intercambio entre el público y los músicos que brindan las clínicas, ya que es una instancia en la que la audiencia participa activamente a través de preguntas a los talleristas, anécdotas acerca del tema en cuestión o mediante la ejecución de algún instrumento.



21- Grupo de participantes sube al escenario para que Jarrett, pianista estadounidense, explique de forma práctica un concepto - 15/01/2018

En el concierto central, la gente también se muestra receptiva frente a lo que sucede en el escenario, aplaudiendo y solicitando a los intérpretes que continúen su actuación fuera de programa. Sin embargo, de las observaciones también se desprende la dependencia del público al teléfono celular: en la apertura del Encuentro, puede observarse como en todas las filas de asientos alguno de los presentes se encuentra

haciendo uso de esta tecnología, ya sea tomando fotografías y filmando a los músicos, como escribiendo o hablando en voz baja.

A los ojos de los músicos, resalta el carácter receptivo y la aceptación del público frente a las propuestas musicales, también heterogéneas en sus formas técnicas y estéticas.

“I don't know if it is a thing from Uruguay or if is something of this festival, but I think it has to do with this festival because when I played in Montevideo the atmosphere was not like this. It was a bigger distance between the audience and the musicians. Here it really seems like one big family.”
(Reiner, Saxofonista – Alemania)¹⁶

En cuanto a la organización, los entrevistados destacan el carácter voluntario de las personas que trabajan para hacer posible el Encuentro, rescatando la calidad y el valor que adquiere el trabajo de estas personas en el mundo contemporáneo. De igual forma comparan la disposición y la presteza con que los voluntarios realizan las tareas asignadas con lo que han sido testigos en otros eventos, donde por más que perciban una remuneración, la organización se dedica a cumplir su jornada laboral sin realmente involucrarse en el evento.

Además del carácter voluntario, se destaca el aporte cultural que realiza el Movimiento JALC a la región, considerando que si bien exigen ciertas reglas, el Encuentro en definitiva es una manifestación popular invaluable.

A nivel nacional, Marcos (guitarrista uruguayo) dice que este evento es uno de los más organizados de Uruguay, con toda la ciudad involucrada, cuyas actividades resultan en una experiencia sin igual, ni siquiera en Montevideo.

A nivel internacional, los músicos extranjeros destacan el respeto con el que son tratados desde que toman contacto con la organización y el cuidado con el que planifican todos los aspectos del Encuentro. Argumentan que el hecho de lograr llevar a cabo un evento de este nivel, con tantos músicos en escena y con una larga duración es reflejo de la capacidad organizativa del Movimiento.

“Cada año ha ido mejorando sustancialmente; no sólo está bien organizado sino que hay algo que he sentido como músico que es como mucha contención y mucho cariño de cuidar todos los detalles, que no falte nada...”
(pausa) Bueno, llegas a la terminal, te acreditás, te dan toda la información,

¹⁶ Traducción propia: No sé si es algo de Uruguay o del festival, creo que tiene que ver con el festival porque cuando toqué en Montevideo la atmósfera no era la misma. Había una distancia mayor entre la audiencia y los músicos. Aquí realmente parece como una gran familia.

es como que, en ese sentido, todos los músicos nos sentimos muy cuidados... valorados, esa sería la palabra.” (Rodrigo, Baterista – Uruguay)

Lo expresado en esta sección se condice con la existencia de un vínculo cooperativo entre los artistas y el personal de apoyo, ya que todo lo que escapa al accionar de los músicos profesionales debe desarrollarse bajo la órbita de la organización. Puede decirse que existe una dependencia entre las actividades centrales y las de apoyo, procurando potenciar las similitudes como forma de crear una identidad compartida, un sentido de pertenencia que impulse al trabajo cooperativo de todos los involucrados.

Retomando a Becker (2008) es necesario que existan convenciones, acuerdos previos y, en algunos casos, estandarizados que posibilitan ese vínculo cooperativo.



22- Músicos, vecinos y miembros de la organización conversando previo al comienzo de los toques callejeros - 19/01/2018



23- Artistas, personal de apoyo y público en general al final de una clínica - 14/01/2018

5.3 – RELACIÓN MÚSICOS Y ESPACIO PÚBLICO

Es poca la información brindada por los músicos acerca del uso que éstos dan al espacio público durante su estadía en Mercedes. Si bien la mayoría dice no realizar muchas actividades fuera de la agenda del Encuentro, debido a que el evento consta de muchas instancias y resulta muy absorbente, lo principal que mencionan es el contacto con el río. Los músicos expresan interactuar con el río a través de baños, de practicar saltos en el trampolín del Club de Remeros y de los paseos en el catamarán “Soriano I” organizados por la Secretaría de Turismo de la Intendencia de Soriano.

La rambla, por encontrarse a orillas del río, también es uno de los sitios más frecuentemente mencionados. Algunos entrevistados comentan acerca de las caminatas que realizaron allí.

Quienes ya han participado de otras ediciones, expresan haber conocido incluso otras localidades cercanas, como Villa Soriano a 45 kilómetros de Mercedes o Fray Bentos, capital del departamento de Río Negro a aproximadamente igual distancia.

"In years past we went to Fray Bentos and heard another band play, we went out on the river and did a little trip on a boat, we drove around and saw a sort of colonial town where the revolution began, or something like that, so we got to explore. This year so far it's been limited because we haven't had a lot of time." (Jarrett, Pianista – Estados Unidos)¹⁷

Pero si bien los músicos no hacen uso de Mercedes más allá del Encuentro, sea por falta de tiempo debido al apretado cronograma del evento o sea porque no han estado en Mercedes el tiempo suficiente, otros actores involucrados viven la ciudad desde otra perspectiva.

En las notas de observación de la jam session del día 17 de enero se menciona a un pintor italiano, "Fulviet", que ese día se encontraba pintando un mural frente al pub "Anyway". Comenta que ya ha estado otros años en otras ediciones y que se mantiene en contacto con la organización con el fin de intercambiar su trabajo por los materiales para realizarlo y tickets para canjear por comida en los locales adheridos (Ver ANEXO 3).



24- "Fulviet" pintando un mural frente a "Anyway" en la madrugada - 15/01/2018



25- Mural pintado por "Fulviet" en 2017, ubicado frente a la Manzana 20.

También el espacio público es modificado por el evento debido a que algunas de sus actividades (como los toques callejeros) se desarrollan allí, alterando las funciones

¹⁷ Traducción propia: En años anteriores fuimos a Fray Bentos a oír a otra banda, anduvimos dando un pequeño paseo en el río, condujimos hasta una especie de pueblo colonial donde la revolución comenzó, o algo así, por lo que pudimos explorar. Este año, hasta el momento ha sido limitado porque no hemos tenido tiempo.

establecidas para los elementos que lo componen. La calle de adoquines deja de ser el espacio de circulación de los vehículos para convertirse por espacio de 2 horas en un escenario. Las veredas albergan al público que en sus reposeras, de pie o sentados en el cordón son testigos del diálogo rítmico entre desconocidos.

Esto remite al ejercicio de la Ciudadanía por parte de quienes participan. El espacio público de Mercedes es el espacio urbano al que se remite Lefebvre (1978). Es el lugar de encuentro donde las personas hacen historia a través de sus acciones. El ejercicio del derecho a la vida urbana y, en consecuencia el derecho a la ciudad, transforma a las calles de la ciudad. En definitiva, ésta última no es otra cosa que el producto de los ciudadanos y su relacionamiento

Ejemplo de este juego constante entre ciudad y ciudadanía es el accionar de los propios vecinos del Barrio Puerto, quienes se identifican como participantes activos del Encuentro, adornando las fachadas de sus casas con banderines, faroles y pintura de colores llamativos de manera que funcionen como escenografía a los conciertos callejeros.



26- Fachadas de casas del Barrio Puerto.

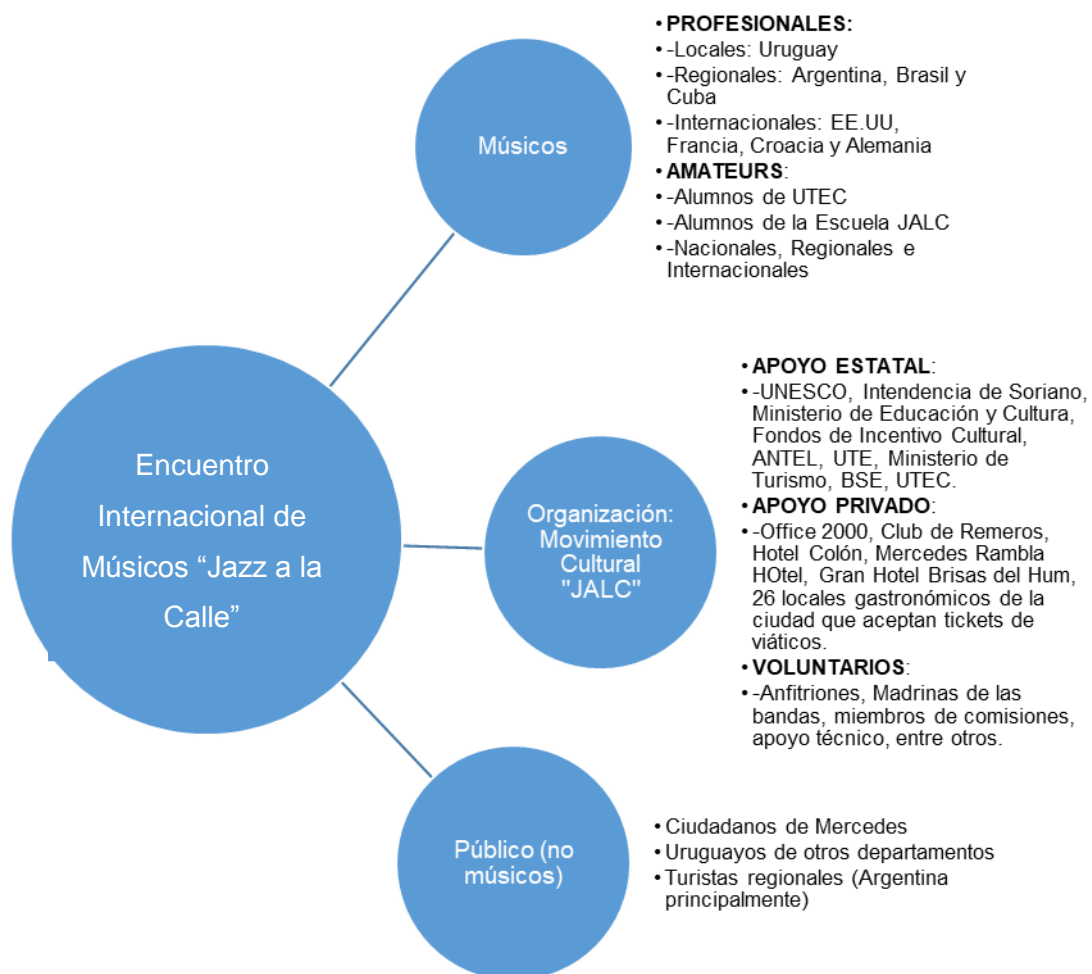


27- Espacio Público siendo transformado por los escenarios callejeros.

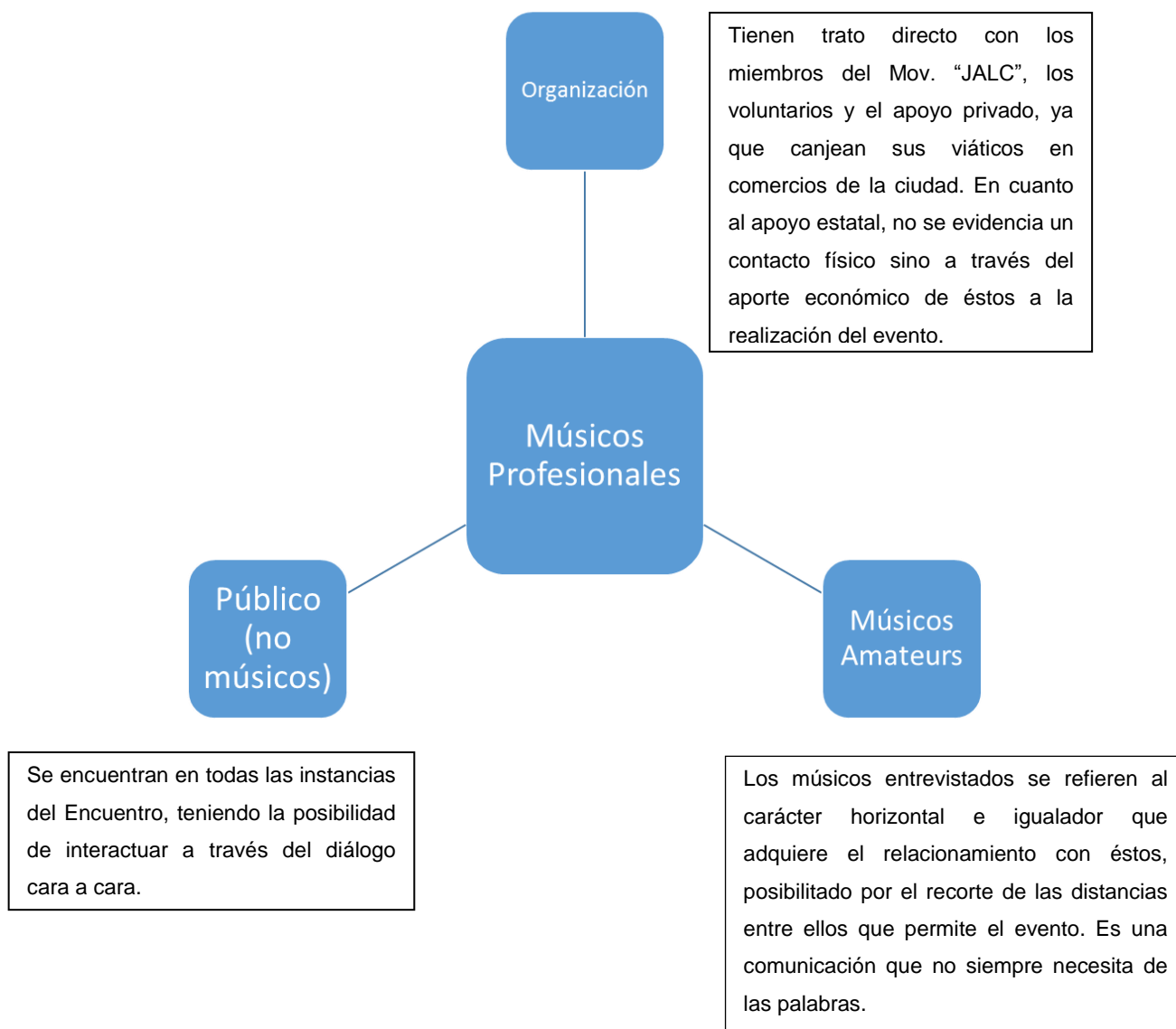
5.4- MAPA DE ACTORES

El Encuentro de Músicos “Jazz a la Calle” constituye un Mundo del Arte en tanto que supone el trabajo cooperativo de una gran cantidad de personas. Desde los miembros de la organización encargados de diagramar y planificar el Encuentro, hasta los músicos que desempeñan la tarea fundamental de hacer música –razón de ser de todo el proyecto-, muchísimas personas llevan a cabo tareas de apoyo: técnicos, voluntarios, familias anfitrionas, comerciantes, y la lista continua.

Previo al análisis de la información que surge de la experiencia en el campo en el Encuentro Jazz a la Calle, se plantea un esquema de los actores que participan en el desarrollo del mismo desde diversos lugares, incluyendo actores que se desempeñan como apoyo a la organización o como espectadores. Se trata de enumerar a grandes rasgos la cantidad de personas involucradas a fin de dimensionar la magnitud del evento. Se opta por incluir este punto dentro del análisis ya que la información surge del trabajo de campo.



Este primer diagrama muestra de forma general a los tres tipos de actores involucrados en el evento. Cada uno de ellos se relaciona de forma particular, de acuerdo al objeto que interesa analizar. En este proyecto, el foco está colocado en los músicos, por ello es que se ahondará en las relaciones que lo involucran.



5.5- FORTALEZAS Y DEBILIDADES DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS MÚSICOS ENTREVISTADOS. SUGERENCIAS A FUTURO.

En este apartado se vuelca el conocimiento nuevo, es decir, las fortalezas y debilidades que los entrevistados ven en el Encuentro y aquellas modificaciones o ajustes que ellos mismos realizarían para la optimización de los recursos en la práctica.

En cuanto a las fortalezas, todos los músicos concuerdan en que el trabajo de la organización, su capacidad de planificar y llevar a cabo un evento de esta envergadura, el respeto y la amabilidad en el trato a los músicos y la calidad del capital humano con el que cuenta, son el factor central del éxito del Encuentro y de su mantenimiento a lo largo de los años.

Destacan por sobre todo el trabajo voluntario como un hecho fuera de lo común, que añade una cierta mística a la experiencia.

El concepto del Encuentro, como un proyecto que permite el encuentro y el diálogo de músicos y público, es otro de los puntos fuertes del evento. La gran cantidad de actividades gratuitas y abiertas para todos los interesados contribuye a que toda la experiencia sea catalogada como intensa, tanto física, como mental y emocional.

“Ahora vinimos como veinte, un grupo de veinte amigos y que, por ahí, algunos no son músicos pero igual la están pasando como nosotros increíble, ¿entendés? Porque hay siempre algo para hacer y eso está buenísimo. Durante el día está lleno de actividades y bueno... es INTENSO (...)” (Manuel, Trombonista – Argentina).

Dentro de las actividades, resalta la importancia de las clínicas para la formación de los músicos jóvenes y para la retroalimentación entre profesionales y amateurs. El nivel académico de los talleristas y la dedicación con que brindan los workshops, a pesar de ser instancias que no reportan ganancias monetarias, es otro punto destacado por los entrevistados.

En líneas generales, son más las fortalezas enumeradas por los músicos que las debilidades encontradas.

“Eu acho que o conceito em si está pronto, acho que os problemas são técnicos e esses problemas técnicos vem com o dia a dia mesmo, de saber lógicas, coisas do tipo. De repente algum patrocínio que pudesse sustentar cada vez mais e dar um suporte, mas o conceito está ótimo, e qualquer empecilho da por conta dos propios envolvimentos mesmo de

todos: seja dos músicos, seja de quem está trabalhando, então está perfeito.” (Digao, Baterista – Brasil)¹⁸

En este sentido, y con respecto a las debilidades, no se encuentra un problema específico o una crítica negativa hacia la forma en que se desarrolla el evento. Si bien algunos no se animan a realizar alguna crítica debido a su corta estadía en Mercedes al momento de la entrevista, quienes ya han participado de ediciones anteriores se encuentran sorprendidos con los cambios de organización de las Jam Sessions. Plantean que este año existen restricciones de horario y de lugar, ya que el pub donde se desarrollan colocó un vallado que impide la comunicación de su patio con la Manzana 20, contratando a su propio personal de seguridad para impedir el ingreso al pub de alimentos y bebidas adquiridas en el patio de comidas del mismo evento.

Esto se corrobora con lo observado el día 13 de enero, donde el vallado efectivamente bloquea la comunicación entre ambos espacios, atestiguando además las dificultades que el personal de seguridad contratado por el movimiento JALC tienen a la hora de retirar a una persona del local de “Anyway”, cuyo estado alcohólico y el comportamiento derivado ponía en peligro la seguridad de los espectadores.

En otro orden, la principal sugerencia desprendida de las entrevistas se basa en la consecución de mayores recursos para la organización. Aquí se genera una contradicción ya que, si bien plantean como una necesidad el apoyo económico de patrocinadores que permitan sostener el evento y ampliarlo, también expresan como una preocupación que el Encuentro no pierda se distancie de su esencia.

“(…) va a ser una pena el día que tenga una superestructura porque -me imagino que toda la gente de la producción, el sueño es tener una superestructura para poder hacer también un festival con mayores condiciones- más cuando se tenga una superestructura, se pierde lo local, se pierde lo voluntario.” (Yaniel, Pianista – Cuba/Brasil)

Como otra de las propuestas resalta el mejoramiento de la infraestructura de la ciudad para albergar al gran número de personas que concentra el Encuentro. Mejoras en cuanto a los rubros gastronómico, hotelero y transporte repercutirían en una mayor fluidez de la vida cotidiana.

¹⁸Traducción propia: Creo que el concepto en sí está listo, creo que los problemas son técnicos y esos problemas técnicos vienen con el día a día mismo, de saber logísticas, cosas del tipo. De repente un patrocinio que pudiera sostener cada vez más y dar un soporte, pero el concepto es óptimo, y cualquier obstáculo tiene que ver con involucramientos de todos: sea de los músicos, sea de quien esté trabajando, entonces está perfecto.

Por último, los músicos internacionales cuya lengua madre difiere del español rescatan la necesidad de actualizar los contenidos de la página web de la organización. Expresan que es difícil comprenderla ya que se encuentra únicamente en español, por lo que resulta en un salto de fe la inscripción para participar por primera vez debido a la poca información con que se dispone. Con respecto a la inscripción, expresan que el proceso es también confuso y extremadamente complicado para quienes no manejan el idioma.

"It would be cool to see maybe that the website or just some indication on the Internet that makes it a little clearer how the festival works, or what that is. (...) The whole application process is totally confusing for Americans unless they speak Spanish, so... for me and Sarah's group I was able to coordinate that (...) But Perry was totally lost as to what was going on, and so I was able to translate and help and that worked out, but it's a little confusing." (Jarrett, Pianista – Estados Unidos)¹⁹



28- Proyecto de Intercambio UTEC Manuel de Falla. Uruguay-Argentina en el escenario de la Manzana 20 - 21/01/2018



29- Shawn Baltazor de "Perry Smith Group" en el escenario de la Manzana 20 - 15/01/2018



30- Dúo Pipoquinha y Negrene - 21/01/2018

¹⁹ Traducción propia: Sería bueno ver en el sitio web o ver alguna indicación en Internet que clarifique el funcionamiento del festival, o a qué apunta. Todo el proceso de inscripción es confuso para los americanos a menos que hablen español, así que... para mi grupo y el de Sarah pude coordinarlo (...) pero Perry estaba completamente perdido acerca de lo que sucedía, entonces yo pude traducir un poco y ayudarlo, pero es un poco confuso.

6 - CONCLUSIONES

El punto de partida de esta investigación se encuentra en la pregunta inicial: ¿Con qué características cuenta la escena musical en el Encuentro de Músicos “Jazz a la Calle”? A partir de ésta se establecen tres objetivos específicos a los que se ha intentado dar respuesta a lo largo de este trabajo.

En cuanto al primer objetivo, es decir, la descripción del relacionamiento entre los músicos, éstos se interrelacionan principalmente a través de dos canales de diálogo:

- Conversaciones cara a cara
- Improvisación colectiva

En el diálogo cara a cara es que los músicos destacan las posibilidades que brinda el evento de tejer redes de trabajo. En lo que refiere a la improvisación, se hace referencia a una conexión física y emocional, no solamente técnica, donde las palabras no son necesarias.

En lo que refiere al segundo objetivo, los músicos destacan tres instancias dentro del evento como facilitadoras del encuentro con el público y demás actores: toques callejeros, clínicas y jam sessions. En ellas las distancias entre músicos profesionales y el resto de los actores se acortan, permitiendo el contacto visual y el diálogo cara a cara.

Con respecto a la organización, los músicos entrevistados resaltan el carácter voluntario de las personas que trabajan para hacer posible el evento, así como el aporte cultural que realiza el Movimiento “JALC” a la región.

En referencia a al tercer objetivo específico, el papel que cumple el espacio público no se observa desde el accionar de los músicos, principalmente, sino del desarrollo del evento.

El espacio público es transformado por las instancias dentro del Encuentro que se llevan a cabo en él. Por ejemplo, la calle y las veredas se convierten durante los toques callejeros en escenario y platea, alterando sus funciones establecidas.

La ciudad se transforma en espacio de construcción de las relaciones entre músicos y demás participantes donde el ejercicio de la ciudadanía forma a la vida en sociedad.

Por otra parte, la escena musical en el Encuentro Internacional de Músicos “Jazz a la Calle” es el resultado de una compleja trama de actores que intervienen, moldeándolo

a través de su trabajo. Es consecuencia del constante juego entre lo local y lo internacional y entre la teoría y la realidad por lo que resulta complejo encasillarlo en un modelo analítico: en él convergen características de la escena musical local y trans-local.

Con respecto a la primera, el evento se asemeja a una escena local debido a su capacidad de adaptación de un estilo de música internacional al contexto local, a través de su fusión con ritmos regionales (Murga, Candombe y Tango). Esta mixtura además de ser utilizada para difundir el jazz a un público más amplio del que por sí mismo podría abarcar en Uruguay, también expresa el sentir de los intérpretes con respecto a la coyuntura social. Como ejemplo, puede tomarse el discurso del grupo Kai d'raiz en su presentación en el escenario principal, y su argumento de lucha por la cultura de los pueblos latinoamericanos a través de su música.

En la misma línea, puede hablarse de la creación de una identidad colectiva autóctona a través de ésta adaptación al contexto local de un estilo musical foráneo.

Conectando el concepto con los Mundos del Arte, la compleja red compuesta por todos los actores involucrados en el Encuentro, moldean la forma en que éste se desarrolla. Tanto quienes realizan acciones centrales como actividades de apoyo imprimen su impronta, su forma de hacer las cosas, dándole vida al evento de una forma singular. Lo que sucede en esta edición es único y diferente de ediciones anteriores y venideras, porque quienes participan difieren de igual forma.

En relación a la segunda, el hecho de que los músicos profesionales se adapten unos a otros y generen productos musicales de alta complejidad, contribuye a ejemplificar lo que se ha definido como escena musical trans-local.

Existe una identidad compartida y una visión de su propio quehacer. En la balanza pesa más las similitudes que las diferencias de cualquier aspecto: ideológicas, comunicacionales y culturales, construyendo una cotidianeidad compartida que solo existe el tiempo que dura el Encuentro.

Mercedes se convierte en la vasija en la cual se encuentran contenidas todas las naciones, es el espacio que, despojado de toda singularidad proveniente de las cotidianeidades de los músicos, al mismo tiempo es permeado por ellas.

De las observaciones y entrevistas realizadas, se visualiza como preocupación central el mantenimiento del espíritu del Encuentro; espíritu de comunión entre los músicos y la ciudad, procurando evitar el distanciamiento y la desconexión que puede acarrear un cambio en su impronta.

Por último, se ha procurado dejar para el final el vínculo entre este proyecto y el Trabajo Social. Podría no encontrarse relación alguna entre el análisis de esta manifestación cultural que encarna “Jazz a la Calle” y la práctica profesional del Trabajador Social, pero ahondando en los contenidos se encuentra la convergencia.

El Trabajo Social es cambio, es transformación, es la lucha por la mejora de la calidad de vida de las personas, grupos y comunidades través de acciones en el medio social para potenciar las condiciones favorables para ello.

Estudiar fenómenos como el Encuentro de músicos “Jazz a la Calle” donde el derecho al acceso a contenidos culturales de calidad, el derecho al ejercicio de la ciudadanía a través de expresiones culturales y el derecho a la participación en instancias colectivas de socialización parecieran estar contemplados, permite generar estrategias de intervención social que habilitan a una práctica profesional crítica y verdaderamente emancipadora, vehículo de cambio desde el cual, siguiendo las palabras de Sartre (1963), realizar el salto desde una situación inicial de conflicto, hacia una situación que represente una mejora en las condiciones de vida de toda la sociedad.

Estas páginas representan la culminación de una etapa y el viaje hacia otros caminos que no imagino transitarlos sin las herramientas que la facultad me brindó en estos años.

A todos los docentes y a todos los amigos:

¡GRACIAS!

Florencia Costa

7 - REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, L.E (1999) *La mirada cualitativa en sociología: una Asociación Interpretativa*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BECKER, H. (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BENNETT, A. (2004) Consolidating the music scenes perspective. En *Poetics* (32), 223-234
- BENNETT, A. y PETERSON, R. (2004) *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- BLANCHET, A. (1989) Entrevistar. En Blanchet, A.; Ghiglione, R.; Massonannat, J.; Trognon, A., *Técnicas de investigación en Ciencias Sociales*. Madrid Narcea SA Ediciones.
- BORJA, J. (2003) *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial
- CORNELIUS, M. y GUIGOU, A.L (2013) "Movimiento Cultural Jazz a la Calle. Instnatánea Paisajística." En MEDINA, M. (Coord.) *"paisaje>patrimonio>proyecto>desarrollo local"* Paisajes Culturales en Uruguay. Montevideo: UdelaR
- DELGADO, Manuel (2002) "Etnografía del espacio público" en Revista de Antropología experimental, N°2, 2002.
- _____ y MALET, D. (2007) El espacio público como ideología. *Fórum español para la prevención y la seguridad urbana*. Recuperado el 3 de junio del 2015, de <http://www.fepsu.es/urbandocs/espacio-publico/el-espaciopublico-como-ideologia-manuel-delgado-daniel-malet.html>
- DEL VALLE, F. (2002) Dimensión documental de la fotografía. En Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (Ed.), *Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*. México D. F: s. n.
- FERNÁNDEZ, T. y RONDON, L. (2008) "Aportaciones de las ciencias sociales al Trabajo Social". En FERNÁNDEZ, T. y ALEMÁN, C. (coords.) "Introducción al trabajo social". 4ta reimp. Madrid: Alianza Editorial. pp 250-276
- GUBER, R. (2001) *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- ISSIT, M. (2016, enero) Jazz. *Salem Press Encyclopedia*. Recuperado el 25 de agosto de 2017, de <http://proxy.timbo.org.uy:443/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=100039084&lang=es&site=eds->

- KRUSE, H. (1993) *Subcultural identity in alternative music culture*. En *Popular Music* 19, (1), 31-43
- LEFEBVRE, Henri (1978) *El desarrollo de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- MOTTA, J., ROSA, P. y GARCÍA, A. (2013, noviembre) *Perspectivas y tensiones del espacio público: los habitantes de la calle en la ciudad autónoma de Buenos aires*. En *Cuaderno urbano. Espacio, Cultura, Sociedad*. (15), 49-69
- SARTRE, Jean Paul (1963) *Crítica de la Razón Dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A
- SAUTU, R., BONIOLO, P., DALLE, P y ELBERT, R. (Eds.). (2005) *Manual de Metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires: CLACSO.
- TAYLOR, S. J y BOGDAN, R. (1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Editorial Paidós.
- VALLES, M. (1999) *Técnicas cualitativas de Investigación Social*. Madrid: Síntesis Sociología.
- VASILACHIS, I. (2006) *La investigación cualitativa*. En: Vasilachis, Irene (comp.). *Estrategias de investigación Cualitativa*. Barcelona: Gedisa Editorial.

REFERENCIAS WEB:

- *Geografía Política*. (s.f.). Recuperado el 11 de enero de 2018, de https://web.archive.org/web/20101228221134/http://todosoriano.com.uy:80/index.php?option=com_content&view=article&id=78&Itemid=58
- INE (2011) *Población en localidades censales de 5.000 habitantes o más por grupo decenal de edades, según departamento, localidad y sexo*. Recuperado el 11 de enero de 2018, de <http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011>
- *Información de Interés General*. (s.f.). Recuperado el 11 de enero de 2018, de https://web.archive.org/web/20101229213530/http://todosoriano.com.uy:80/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=59
- *Información sobre Soriano*. (s.f.). Recuperado el 11 de enero de 2018, de https://web.archive.org/web/20101229230013/http://todosoriano.com.uy:80/index.php?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=34
- JALC (2016) *Acerca del Movimiento*. Recuperado el 12 de enero de 2018, de http://www.jazzalacalle.com.uy/acerca_de.html
- *Parque de la "Admirable Alarma"*. (s.f.). Recuperado el 11 de enero de 2018, de <https://www.sorianoturismo.com/parque-de-la-admirable-alarma/>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES:

1- Ubicación de Mercedes en Soriano. Fuente: Google Maps	28
2 – IZQ: Sede del Movimiento, Escuela de Música y UTEC. DER: Mural pintado en la fachada.....	29
3- Alumnos de la Escuela de Música antes de abrir el Encuentro - 13/01/2018	31
4-Clínica brindada por el grupo argentino "Kai d' Raíz" - 14/01/2018.....	32
5- Clínica brindada por el dúo "TONE" de EE.UU - 15/01/2018	32
7- Toque callejero en calle 19 de Abril - 18/01/2018	33
6-Toque callejero en calle Cassinoni - 17/01/2018.....	33
9- Toque callejero en calle Paysandú - 14/01/2018	33
8- Mirada - 20/01/2018.....	33
10-Vista de Manzana 20 con el escenario al fondo y parte de la plaza de comidas - 15/01/2018.....	34
11-Teatro municipal "28 de Febrero" - 13/01/2018.....	34
13- Vista del público desde el fondo de la platea en el teatro "28 de Febrero" durante un concierto - 17/01/2018	34
12- Vista del público desde el costado del escenario durante un concierto en la Manzana 20 - 15/01/2018	34
14- Jam Session dentro del pub "Anyway" - 13/01/2018.....	34
15- Detalle de los músicos en el escenario de la Jam Session - 13/01/2018	34
16- Detalle de la ubicación de los toques callejeros con respecto a la Manzana 20. Fuente: Google Maps	42
17- Dúo "TONE" (EE.UU) y "Marcos Caula Trío" (URU) observan el concierto de "Carol Panesi y Grupo" (BRA) desde camarines - 14/01/2018.....	45
18- Músicos Cubanos y Estadounidenses conversando sobre amigos en común - 15/01/2018.....	45
19- Vecinas aguardando el comienzo de los toques callejeros - 14/01/2018	47
20- Detalle de miradas durante los solos de un instrumento como parte del diálogo musical 14 y 19/01/2018.	48
21- Grupo de participantes sube al escenario para que Jarrett, pianista estadounidense, explique de forma práctica un concepto - 15/01/2018	48
22- Músicos, vecinos y miembros de la organización conversando previo al comienzo de los toques callejeros - 19/01/2018.....	50
23- Artistas, personal de apoyo y público en general al final de una clínica - 14/01/2018	50
24- "Fulviet" pintando un mural frente a "Anyway" en la madrugada - 15/01/2018	51
25- Mural pintado por "Fulviet" en 2017, ubicado frente a la Manzana 20.....	51
26- Fachadas de casas del Barrio Puerto.	52
27- Espacio Público siendo transformado por los escenarios callejeros.	52
28- Proyecto de Intercambio UTEC Manuel de Falla. Uruguay-Argentina en el escenario de la Manzana 20 - 21/01/2018	57
29- Shawn Baltazor de "Perry Smith Group" en el escenario de la Manzana 20 - 15/01/2018.....	57
30- Dúo Pipoquinha y Negrene - 21/01/2018	57