

Volumen 10 número 20. Diciembre 2025. Santiago de Chile

Átemus

Revista Átemus

Versión electrónica

ISSN: 0719-885X

Departamento de Música

Facultad de Artes

Universidad de Chile



DMUS
UNIVERSIDAD DE CHILE - FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA



© 2025 Departamento de Música – Facultad de Artes – Universidad de Chile



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Contacto Revista Átemus: revistaatemus.artes@uchile.cl

Revista Átemus es una revista académica perteneciente al Área Teórico Musical del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Publicación electrónica semestral de libre acceso, su propósito es la divulgación de conocimiento concerniente a la formación musical en Latinoamérica. Pretende promover el acercamiento entre investigadores, docentes, estudiantes de música y toda persona interesada en la discusión y reflexión sobre metodologías, recursos didácticos, políticas educativas, experiencias pedagógicas y, en general, problemáticas de la educación musical que nos afectan a nivel regional y comprometen nuestro devenir histórico.

Su intención es mantener una vinculación con las instituciones de educación afines, para construir un cuerpo disciplinar dinámico y en permanente desarrollo, sensible a los desafíos actuales que enfrenta la educación artística musical.

Revista Átemus incluye la publicación de investigaciones recientes, entrevistas, experiencias pedagógicas, reseñas bibliográficas, resúmenes de tesis de pre y postgrado, así como la difusión de actividades y materiales didácticos referidos al quehacer pedagógico musical.





Volumen 10, número 20. Diciembre 2025. Santiago de Chile

Departamento de Música • Facultad de Artes
Universidad de Chile

Decano: **Fernando Carrasco P.**

Director DMUS: **Álvaro Menanteau A.**

Revista Átemus

Dirección: **Claudio Merino C.**

Subdirección: **Tania Ibáñez G.**

Comité Editorial

Fernanda Vera M.

Universidad de Chile

Freddy Chávez C.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Nicolás Masquiarán D.

Universidad de Concepción

Silvia Andreu M.

Agencia de Calidad de la Educación, Santiago de Chile

Noemi Grinspun S.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Enrique Sandoval Cisternas

Universidad de La Serena.

Comité asesor nacional e internacional

Gina Allende Martínez

Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Claudia Maradei Freixedas

Facultad Cantareira – São Paulo

Óscar Pino Moreno

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Favio Shifres

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata

Erín Vargas

Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas

Jesús Tejada

Universidad de Valencia

Marta Vela

Universidad Internacional de la Rioja

Corrección de prueba: **Manuel Vilches P.**

Diseño y diagramación: **Graciela Ellicker Iglesias**

Colaboran en este número

José Rafael Madureira

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Juan Sebastián Vergara

Universidad de Chile

Rolando Ángel Alvarado

Universidad Alberto Hurtado

Carolina Muñoz Lepe

Universidad de Chile

María Cecilia Jorquera

CONTENIDO

EDITORIAL | 1
Revista Átemus

ENTREVISTA | 3
Entre la música, la danza y la poética del cuerpo: resonancias contemporáneas sobre el pensamiento de Dalcroze
Entrevista a José Rafael Madureira

NOTA | 12
Semana de la docencia de la Universidad de Chile 2025
Juan Sebastián Vergara

NOTA | 15
Congreso chileno de investigación en educación musical
Rolando Angel-Alvarado

RESEÑA | 18
Indagando en tres identidades profesionales de la música: educación, interpretación y musicoterapia
María Cecilia Jorquera Jaramillo y Carolina A. Muñoz Lepe

RESEÑA | 20
Catálogo de memorias de musicoterapia en Chile 2015-2025
Carolina A. Muñoz Lepe

NOTAS PARA LOS AUTORES | 22


EDITORIAL

Con la aparición de este volumen 10, número 20, la Revista Académica Átemus celebra una década de labor ininterrumpida dedicada a la difusión del pensamiento crítico, la investigación y la reflexión en torno a la música y la educación artística. Diez años de publicación continua no solo representan una cifra simbólica, sino la consolidación de un proyecto editorial que ha sabido sostenerse gracias al compromiso de autoras y autores, evaluadores, equipos editoriales y lectoras y lectores que creen en el valor del conocimiento como bien público.

En la sección Entrevista, conversamos con José Rafael Madureira, profesor, investigador y creador brasileño, reconocido como uno de los principales interlocutores del pensamiento dalcroziano en el ámbito académico latinoamericano y traductor de parte fundamental de su obra teórica. Su trayectoria en educación artística interdisciplinaria, centrada en la rítmica Dalcroze como práctica estética, poética y formativa, se despliega en una conversación que aborda la dimensión revolucionaria de este pensamiento y sus proyecciones éticas y estéticas en la educación artística contemporánea, con especial énfasis en la improvisación corporal, la plasticidad viva y la formación sensible del cuerpo musical y escénico.

La sección Nota incluye el trabajo de Juan Sebastián Vergara, quien relata lo acontecido en la 7.^a edición de la Semana de la Docencia de la Universidad de Chile, realizada entre el 28 y el 30 de octubre en la Escuela de Gobierno. Bajo el título “Universidad pública con enfoque local y global”, el encuentro abordó los alcances de la internacionalización del currículo y el aprendizaje vinculado al medio, problematizando los desafíos de una educación superior que dialogue simultáneamente con su contexto local y con escenarios globales.

A ello se suma la Nota de Rolando Ángel Alvarado, dedicada a los orígenes y desarrollo del Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical. Desde su inicio en 2019, impulsado por la carrera de Pedagogía en Música del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, este congreso se ha consolidado como un foro científico internacional, primero en modalidad virtual y luego, desde 2022, en formato híbrido. El recorrido por sus distintas



ediciones hasta llegar al VI Congreso en agosto de 2024 titulado *Pedagogías contemporáneas en la música, tensiones y resignificaciones*, permite valorar la continuidad de un espacio fundamental para el debate académico en educación musical.

En la sección Reseñas, María Cecilia Jorquera y Carolina Muñoz Lepe presentan la publicación *Indagando en tres identidades profesionales de la música: educación, interpretación y musicoterapia*, que recoge los primeros resultados de una investigación desarrollada durante casi dos años. El estudio analiza factores biográficos, contextuales y éticos que inciden en la construcción de la identidad profesional de dieciocho músicos y músicas que ejercen en Chile en los campos de la educación, la interpretación y la musicoterapia.

Cierra este número una reseña de Carolina Muñoz Lepe sobre el *Catálogo de Memorias de Musicoterapia en Chile 2015–2025*, trabajo desarrollado junto a Stefanie Fleddermann y María Cecilia Jorquera Jaramillo, disponible de forma gratuita en el repositorio académico de la Universidad de Chile. Esta publicación ofrece un valioso panorama de los recorridos de la musicoterapia en el país durante la última década, constituyéndose en una herramienta fundamental para investigadores, estudiantes y profesionales del área.

A diez años de su fundación, Átemus reafirma su compromiso con una mirada plural, crítica y situada sobre la música, la educación y las prácticas artísticas. Este número es, a la vez, celebración y proyección: celebración de una historia construida colectivamente, y proyección de los desafíos que nos invitan a seguir pensando, investigando y dialogando desde y para nuestras comunidades.

ENTREVISTA

Entre la música, la danza y la poética del cuerpo: resonancias contemporáneas sobre el pensamiento de Dalcroze

Entrevista a
José Rafael Madureira



José Rafael Madureira es profesor, investigador y creador brasileño con una destacada trayectoria en educación artística interdisciplinaria. Doctor en Educación, Lenguaje y Arte por la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), cuenta también con licenciaturas en Música y Educación Física, estudios avanzados en Danza y formación técnica en piano y canto lírico. Su formación se ha enriquecido con estancias internacionales en Francia, Italia y Alemania.

Actualmente es académico de la Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (Minas Gerais) e investigador principal del grupo Hop Musical, dedicado a los métodos y técnicas de enseñanza en danza, teatro y música, y a la Investigación biográfica orientada a reconstruir la memoria de artistas escénicos. Su trabajo se centra en la rítmica Dalcroze como práctica estética, poética y formativa, con énfasis en la plasticidad viva, la improvisación corporal y la formación sensible del cuerpo musical y escénico. Es considerado uno de los principales interlocutores del pensamiento dalcroziano en el contexto académico de Latinoamérica y traductor de parte importante de su obra teórica.

En esta entrevista, el profesor Madureira aborda la dimensión revolucionaria del pensamiento de Dalcroze y analiza sus proyecciones éticas y estéticas en la educación artística contemporánea.

“Dalcroze no era simplemente un método de educación musical, sino una palabra mágica que abría a los artistas modernos nuevos caminos de expresividad dramática”.

Para empezar, y antes de entrar en los temas centrales de esta entrevista, ¿cómo vienes este regreso a Chile y qué sensaciones te provoca este reencuentro?

En primer lugar, muchísimas gracias por este espacio de diálogo y escucha. Es una gran alegría estar aquí en mi segundo viaje a Chile. Hace exactamente veinticinco años realicé una gira artística circense por Chiloé, una experiencia inolvidable.

Este regreso a Chile solo ha sido posible gracias al profesor Carlos Delgado, actual académico del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y director de la Escuela de Danza y Coreografía de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC), quien me invitó a realizar una ponencia en el VII Coloquio Bajo la Mesa Verde en el contexto del Foro de las Artes 2025*, que versó sobre el legado dalcroziano como un patrimonio inmaterial vivo y constitutivo de la danza contemporánea. Cabe destacar que Carlos Delgado fue uno de mis maestros más importantes en Brasil a mediados de la década de 1990, con quien tuve la oportunidad de estudiar los aportes de Rudolf Laban.

Es muy significativo conversar sobre el legado de Émile Jaques-Dalcroze en esta entrevista, en una universidad que respira la memoria de una gran *ritmicista*, Andrée Haas. Es también curioso constatar que la única referencia que

encontré sobre la señora Haas fue un obituario publicado precisamente en la Revista Musical Chilena en 1981.

Ciertamente, existe una deuda pendiente en torno al estudio y reconocimiento del impacto de una figura como Andrée Haas, tanto en la formación de músicos como de bailarines en nuestro país.

En este contexto, y considerando tu relación con la tradición dalcroziana, ¿cómo empezó tu trayectoria de estudios de la obra de Émile Jaques-Dalcroze?

Bueno, debo señalar que no represento a ninguna institución dalcroziana, y mis investigaciones parten de una hermenéutica del *corpus* estético-pedagógico del pensamiento de Dalcroze. Es decir, se basan en la lectura, la traducción y la interpretación de sus textos originales.

Todo este proceso está cruzado por las enseñanzas de muchísimos artistas, especialmente por las de mi maestra Françoise Dupuy**, heredera directa de una tradición donde Dalcroze no era simplemente un método de educación musical, sino una palabra mágica que abría a los artistas modernos nuevos caminos de expresividad dramática. Me refiero a la escuela de Hellerau-Laxenburg, creada por bailarinas-*ritmicistas* a partir de las investigaciones escénicas desarrolladas en el Instituto Dalcroze de Hellerau (Alemania),

* Nota del editor: El Foro de las Artes es un espacio de encuentro entre la comunidad artística universitaria y la ciudadanía, organizado por la Dirección de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, en conjunto con la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile.

** Nota del editor: Françoise Dupuy (1925-2022) fue una destacada bailarina y coreógrafa francesa, figura clave en el desarrollo de la danza moderna y contemporánea en su país.

cuyas actividades fueron brutalmente interrumpidas con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

En resumen, intento seguir las huellas de esta tradición, adaptando sus principios estético-pedagógicos a las necesidades y posibilidades del contexto latinoamericano, especialmente de Brasil, cuya vasta riqueza artístico-cultural ha sido, en gran medida, saqueada y homogeneizada por la lógica del mercado.

“La Rítmica es algo que toca —o debería tocar— muy profundamente a quienes se dedican a estudiarla”.

En tus textos hablas de la “experiencia poética” como eje de la rítmica. ¿Cómo se configura esa experiencia en el cuerpo del estudiante o del intérprete, y qué la distingue de una experiencia técnica o funcional?

La noción de experiencia es uno de los ejes centrales del pensamiento dalcroziano y se revela como una clave para comprender los supuestos poéticos de la Rítmica. Esa noción atraviesa toda su obra como un *ostinato*. Dalcroze incluso habla de una experiencia personal; es decir, la Rítmica es algo que toca —o debería tocar— muy profundamente a quienes se dedican a estudiarla. Su interés y compromiso no se resumían en desarrollar los aspectos técnico-auditivos de sus alumnos, sino en conducirlos hacia la configuración de su personalidad artística.

Por lo tanto, todo el proceso pedagógico de la Rítmica debía ser vivido con la entereza del cuerpo (su fisicalidad, emoción, pensamiento): una inmersión completa y muy

personal en el vasto y arriesgado océano del arte; una experiencia de sensibilidad, auto-descubrimiento y reflexión estética.

Todo ello resuena de manera significativa en la obra de Walter Benjamin, para quien la noción de experiencia es clave en su filosofía. Benjamin realizó una diferenciación conceptual importante entre dos términos que podrían traducirse como “experiencia”: la *Erfahrung* y la *Erlebnis*. La *Erlebnis* abarcaría todo aquello que se vive en lo cotidiano de manera más superficial, fragmentaria e inmediata (como ocurre con muchas interacciones mediadas por las redes sociales, por ejemplo). En cambio, la *Erfahrung* implicaría procesos más íntimos que convocan memorias colectivas, generan reflexión y suponen cambios o transformaciones más profundos (rituales ancestrales de pueblos originarios, por ejemplo; o, en un contexto más urbano, mirar una película de Tarkovski, sea cual sea). En este sentido, la Rítmica se inscribe claramente en la esfera de la *Erfahrung*, ya que trasciende su dimensión técnico-utilitaria y se convierte en una experiencia estética y formativa en toda la amplitud del término.

Benjamin fue un crítico de la modernidad y nos alertó sobre los peligros del avance tecnológico, responsable en gran parte del declive de la *Erfahrung*. Dalcroze también estaba especialmente preocupado por el empobrecimiento de las experiencias de escucha musical, preocupación que se explicaba, en parte, por la masificación de los programas radiofónicos y por el desarrollo de la industria fonográfica. Él afirmaba que, al ser grabada industrialmente en discos, la música perdía su fuerza mágica, asemejándose a una fruta macerada en aguardiente.

Esta interpelación irónica y humorada, tan propia del estilo anecdótico de Dalcroze, nos aproxima a aquello que Theodor W. Adorno, resonando con la crítica benjaminiana,

denominó “el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”: un análisis de cómo la estandarización y el consumo pasivo afectan la relación sensible del individuo con la música.

En definitiva, cuando hablamos de la Rítmica como una experiencia poética, no estamos apelando a ningún tipo de romanticismo, muy por el contrario. Se trata de un trabajo técnico muy bien estructurado con el objetivo de formar artistas, por supuesto; pero artistas que, además del dominio técnico de su lenguaje, posean una mirada ampliada del acto creativo: un acto de presencia.

Has desarrollado el concepto de “plasticidad viva” como núcleo de tu enfoque. ¿Qué implicancias tiene esta noción para el diseño de prácticas educativas en música, danza o teatro?

A lo largo de mis investigaciones, el concepto dalcroziano de *plastique animée*, literalmente, “plástica animada” fue madurando poco a poco hasta convertirse en la *plasticidad viva*. Dalcroze forjó este neologismo (*plastique animée*) influenciado por el mítico maestro de canto y esteta francés François Delsarte, quien desarrolló a mediados del siglo XIX las bases de un sistema de expresividad dramática conocido como *Estética Aplicada*.

“La plasticidad viva es una elección estética, pedagógica y política que define una mirada más artística y expresiva sobre las prácticas educativas en música, teatro y danza”.

Delsarte desaprobaba las interpretaciones líricas de los cantantes de su tiempo, en especial los gestos que empleaban en escena, que consideraba artificiales e inexpressivos. Encontró una primera respuesta en el análisis de esculturas clásicas y pinturas del Renacimiento, donde la construcción expresiva de los gestos —el proceso de la *plastiké techné*— obedecía a una ley trascendental, incluso divina.

Siguiendo esas huellas, Dalcroze imaginó cómo sería si esas mismas escenas pictóricas o escultóricas recibieran el soplo vital de Atenea, abandonando su estado de inmovilidad y despertando al movimiento.

Toda esta digresión es necesaria, quizás, para que comprendamos que la *plasticidad viva* no es, como uno podría creer, una transposición mecánica de los elementos del lenguaje musical (al gesto y al movimiento). La *plasticidad viva* es una elección estética, pedagógica y política que define una mirada más artística y expresiva sobre las prácticas educativas en música, teatro y danza, artes que se cumplen en lo perezado.

Tu trabajo se inscribe en una lectura sensible de Dalcroze, más allá del método. ¿Qué aspectos de la obra de Dalcroze consideras vigentes hoy en la formación artística contemporánea?

El pensamiento de Dalcroze sigue siendo muy vigoroso y nos ayuda a reflexionar sobre los problemas de la formación artística contemporánea. Esto llevó a otros investigadores brasileños y a mí a traducir su obra capital, intitulada *Le Rythme, la Musique et l'Éducation* y publicada originalmente hace más de cien años.

Son muchos los aspectos que podríamos destacar, como por ejemplo: comprender el cuerpo como fuente de toda expresividad poética; concebir la formación artística

como una verdadera experiencia estética; visualizar el arte como un camino seguro hacia la humanización; vislumbrar la necesidad de integración entre todas las artes; y —lo que parece ser lo más importante— buscar los medios para desarrollar una educación artística más completa, capaz de formar artistas completos, ciudadanos completos y, finalmente, seres humanos completos.

El pianista y escritor Mário de Andrade (gran admirador de las ideas de Dalcroze) reflexionó sobre esta materia de manera contundente: “¿Qué padre deseó convertir a su hijo en un músico completo? Tal vez ninguno. ¿Qué padre deseó ver a su hijo como un pianista célebre? Tal vez todos. Nosotros no andamos en busca de la vida, y por eso la vida nos sorprende y nos asalta en cada esquina. Solo andamos suspirando por la gloria. La gloria es una palabra corta en nuestro espíritu: significa únicamente aplauso y dinero. Ni siquiera queremos ser gloriosos; solo deseamos ser célebres”.

Estas provocaciones fueron planteadas en 1935, pero sus aportes siguen estando vigentes, ¿verdad? Tanto Nelson Freire como Claudio Arrau —dos artistas cuyas reflexiones sobre la poética musical me inspiran muchísimo— estaban muy atentos a este proceso de fetichización de la figura del intérprete y se negaron a ser convertidos en algo más importante que la música misma.

Todo ese proceso formativo, mágico e integral, anhelado por Dalcroze, comienza con un ejercicio muy sencillo: quitarse los zapatos y caminar libremente por la sala,

siguiendo las cadencias de la música. Más que nunca, esta caminata colectiva por el espacio vivo —orquestada y cohesionada por el ritmo musical producido en vivo por el *ritmicista* al piano— se revela como un acto poético revolucionario.

La improvisación aparece en tu obra como una forma de creación y reflexión. ¿Qué lugar ocupa la improvisación en la formación profesional de intérpretes en música y de otras disciplinas escénicas?

La improvisación se convirtió en uno de los pilares de la formación de los artistas escénicos desde la refundación teatral del siglo XX, un proceso desarrollado a partir de las ideas de numerosos creadores, entre ellos, de manera destacada, Dalcroze y Laban. Para ambos la improvisación corporal abre a los intérpretes un campo inagotable de experimentación creativa.

Dalcroze tenía muy clara la idea de que, antes de poner un instrumento en las manos de un niño, era preciso preparar la tierra; es decir, ofrecerle espacios de escucha musical activa y de exploración creativa de la materia poética del lenguaje musical: los ritmos y acentos métricos, los parámetros del sonido, el fraseo, las sensaciones físicas de tensión, transición y relajación, entre otros aspectos.

Mi maestra Françoise Dupuy solía decir que la improvisación es parte inherente del proceso de formación artística. Además, añadía que la forma es importante, por supuesto, pero que esta es el resultado de un proceso, no su finalidad primera.

“Más que nunca, esta caminata colectiva por el espacio vivo —orquestada y cohesionada por el ritmo musical producido en vivo por el ritmicista al piano— se revela como un acto poético revolucionario”.

Esta idea resuena en el pensamiento del músico y educador inglés Keith Swanwick, quien, a finales de la década de 1970, propuso un modelo de educación musical en el que la improvisación constituía uno de los tres parámetros centrales del proceso formativo —junto con la apreciación (escuchar y sentir) y la interpretación (presentar una pieza ante un público, incluso si se trata de los propios compañeros de clase).

Dicho modelo de enseñanza musical se adapta perfectamente a la formación de actores y, especialmente, de bailarines de acuerdo con lo planteado en un artículo que publiqué hace algunos años, titulado “El modelo de Keith Swanwick en el contexto de la enseñanza de la danza”.

En el mismo sentido, el pianista y educador húngaro-brasileño Ian Guest solía decir que, por cada treinta minutos dedicados a la lectura de una partitura, era necesario dedicar otros treinta minutos a la improvisación.

Sin embargo, es necesario decir que este principio pedagógico de formación artística no es hegemónico. En la mayoría de los conservatorios de música y de las escuelas de danza en Brasil —y creo que ocurre lo mismo en Chile, como en gran parte del mundo—, el proceso formativo sigue orientándose por una lógica tecnicista, basada en la imitación mecánica y sin reflexión de una forma o modelo preestablecido, lo que termina por silenciar en los jóvenes estudiantes la voz de su espíritu creativo.

“Se trata de salir de un territorio conocido para reconocer las bellezas del otro y volver a casa enriquecido, transformado por la experiencia de un encuentro estético”.

Has trabajado en la frontera entre las disciplinas escénicas. ¿Qué desafíos y posibilidades surgen al integrar música, danza y teatro desde la rítmica como lenguaje común?

Sí, ante una lógica escolástica regida por la fragmentación, es siempre un gran desafío integrar estos tres lenguajes, pero el problema es más institucional que metodológico; todo empieza en los departamentos de danza, teatro y música, que se han estructurado históricamente de manera aislada; es decir, sin establecer vínculos estéticos entre áreas que son hermanas y que tienen en el cuerpo escénico su matriz primera. Los estudiantes podrían arriesgarse a romper esas barreras; sin embargo, a veces permanecen encerrados en sus propios procesos investigativos y no alcanzan a percibir los encantos de sus pares.

Dalcroze defendió con claridad la relación intrínseca entre música, danza y teatralidad. La articulación entre danza, música, ritmo, movimiento, juego y expresión dramática constituye la base misma de la tradición escénica en todos los pueblos y en todas las épocas de la historia.

El desafío que nosotros, profesores de artes, debemos asumir es promover un diálogo entre los tres lenguajes involucrados en la poética del cuerpo (danza, teatro y música), sin perder la autonomía ni la idiosincrasia inherentes a cada uno. Se trata de salir de un territorio conocido para reconocer las bellezas del otro y volver a casa enriquecido, transformado por la experiencia de un encuentro estético.

En este contexto, la Rítmica parece contener en germen esa integración de lenguajes artísticos. ¿Quién no se deja fascinar por la posibilidad de expresar a través del propio cuerpo, teatralmente, las emociones suscitadas por la música?



En tus investigaciones se percibe el eco de figuras como Appia y Delsarte. ¿De qué manera estos pensadores han influido en tu concepción del gesto, el espacio y la expresión corporal?

Delsarte fue el gran maestro de toda una generación de artistas escénicos. Reivindicó para las artes escénicas —sobre todo para los cantantes de ópera— la plenitud de la expresividad dramática. Su obra, envuelta en cierto hermetismo, permanece abierta a interpretaciones contemporáneas.

Todo lo que Dalcroze relaciona con la expresión o la expresividad del cuerpo proviene de esta tradición fundada por Delsarte, con sus leyes y fundamentos estéticos.

El bailarín estadounidense Ted Shawn, principal divulgador de las ideas delsarteanas en el campo de la danza, publicó en 1954 la obra *Every Little Movement: A Book About François Delsarte*. Esa idea de que todo gesto, por más sencillo que sea, puede contener la máxima expresividad dramática ilumina un camino de investigación y práctica pedagógica. Esto también constituye un gran desafío, especialmente en el campo de la creación escénica, porque exige una

construcción minuciosa del gesto, ya que todo gesto es esencialmente “polifónico” y polirrítmico, entrelazado con la totalidad del cuerpo y con su relación con los otros cuerpos del coro, con sus voces, con el escenario, con la música, con la luz, con la dramaturgia, etc.

Adolphe Appia, por su parte, hizo ver que el trabajo de Dalcroze —sobre todo los estudios de *plasticidad viva*— tendría mayor impacto entre los artistas escénicos; lo que llevó a Dalcroze a aceptar la dirección de un centro de formación artístico-musical de vanguardia, financiado por industriales alemanes: el Instituto Dalcroze de Hellerau. En este proyecto, Appia fue su brazo derecho. Ambos compartían un proyecto audaz: convertir el Instituto en un centro operístico de excelencia —superior a Bayreuth— en el que el cuerpo se convirtiera en el núcleo de una concepción de *obra de arte viviente*.

Así, inspirado en los supuestos de Delsarte y Appia, entrecruzados con las enseñanzas de Dalcroze y Laban, el gesto, el espacio, el cuerpo, el ritmo musical y el movimiento se transmutan en herramientas casi mágicas para quienes sostienen que el arte es una potencia de vida.

“La Rítmica, entendida como una práctica de presencia y escucha, se revela como una herramienta poderosa”.

Más que una técnica, propones a la Rítmica como una poética del cuerpo. ¿Cómo se puede cultivar esa dimensión estética en contextos educativos sin perder rigurosidad ni profundidad?

La poética del cuerpo —o el cuerpo como materia poética, como solía decir Françoise Dupuy—, no es un aporte romantizado, al contrario, se trata de una mirada de confrontación y combate contra la banalización de la vida y contra los pensamientos obtusos. Desarrollar una poética es una tarea compleja que exige resiliencia, tiempo y una sustancial inversión de energía creativa. Ese proceso requiere un rigor y una precisión extremos, así como un conocimiento estructurado de diversas disciplinas y técnicas, además de la Rítmica, que ya es muy compleja y multifacética.

Una vez más, con Dalcroze comprendemos que el primer paso es formar al profesor, quien por su parte debe intentar sumergirse en un proceso profundo de escucha de un cuerpo que se expresa a través de una relación horizontal con los matices de tiempo, espacio y energía.

Por eso Dalcroze, cuando era el CEO de todas sus escuelas en el mundo, exigía a los aspirantes al diploma de *ritmicista* el dominio de múltiples disciplinas y conocimientos, además de ser músicos completos —intérpretes e improvisadores— con gran movilidad corporal para realizar y conducir ejercicios de plasticidad viva. En aquel entonces, obtener ese diploma era casi imposible,

lo que basta para comprobar, si se quiere, la calidad del trabajo desarrollado en Chile por Andrée Haas.

En tiempos de fragmentación y tecnificación, tu enfoque propone una mirada integral. ¿Qué horizontes imaginas para la pedagogía artística en el futuro y qué papel puede jugar la Rítmica en ese devenir?

Me identifico con una visión nietzscheana del mundo, una mirada trágica que reconoce la vida como creación y devenir. En este sentido, y pensando en una formación artística integral, me inspiro en el concepto de *areté*: la virtud, la excelencia, la plenitud del ser, la autorrealización.

La Rítmica, entendida como una práctica de presencia y escucha, se revela como una herramienta poderosa en este contexto, pues exige del *ritmicista* —novato o iniciado— un estado de atención plena, de presencia viva y de escucha de sí y del otro.

No sé si alcanzaremos a realizar esta *plenitud del ser* en tiempos de embotamiento máximo de la actividad poética, pero nuestro papel es mantenernos en el intento... hasta el final.

Finalmente, ¿Qué aspectos de la obra de Dalcroze consideras importantes para comprender su pensamiento pedagógico en toda su profundidad?

Hay que tener en cuenta que Dalcroze fue ante todo un artista, un músico, un compositor y un creador enormemente comprometido con la dimensión estética de la educación. Para comprender el sentido más profundo de su pensamiento pedagógico —liberador y lleno de vitalidad, sentimiento y alegría—, es importante dedicarse a la apreciación de su vasta obra musical, que abarca música de cámara (piano, canto, violonchelo, violín, cuartetos de cuerdas),

conciertos sinfónicos, suites líricas, composiciones corales, óperas y muchos otros géneros musicales.

En el canal Hop Musical (YouTube) he organizado una lista de reproducción con más de 250 grabaciones de sus obras. Esto corresponde solo a una ínfima parte de su producción,

pero permite percibir la calidad, la fuerza y la complejidad de su espíritu creativo.

Creo que la apreciación activa (corporal) de este material, al convocar fuerzas olvidadas, puede suscitar el *pathós* en quienes se dedican a las artes vivas: estudiantes, profesores e investigadores.

Revista Átemus



NOTA

Semana de la docencia de la Universidad de Chile 2025



Entre el martes 28 y el jueves 30 de octubre, se llevó a cabo la 7.ª edición de la Semana de la Docencia de la Universidad de Chile, organizada por la Vicerrectoría de Asuntos Académicos en las dependencias de la Escuela de Gobierno. Bajo el título “Universidad pública con enfoque local y global”, el encuentro se centró en los alcances y experiencias de la internacionalización del currículo y el aprendizaje vinculado al medio en la educación superior.

La conferencia de apertura, “Hacia una internacionalización más inclusiva: ¿mito o meta?”, fue impartida de forma virtual por la Dra. Eva Haug (Universidad de Ciencias Aplicadas de Ámsterdam). La ponencia enfatizó la igualdad de acceso a la educación superior mediante la integración de una perspectiva global que garantice la equidad para todo el estudiante. Para lograrlo, se destacó la necesidad de implementar políticas curriculares que fomenten el diseño para la diversidad, integrando perspectivas multiculturales y redes de colaboración en el marco de la ciudadanía global.

Posteriormente, se desarrolló la mesa de discusión “Enfoques y perspectivas de la internacionalización del currículo en la Universidad de Chile”, que contó con la participación del subsecretario de Educación Superior, Víctor Orellana. En este espacio se abordaron políticas de movilidad estudiantil y la creación de redes de apoyo y colaboración entre instituciones de distintos países.

Durante la tarde, el Dr. Gerardo Blanco (Boston College, EE. UU.) lideró el taller “Concreción del Modelo de Internacionalización de la Universidad de Chile”. El experto destacó la importancia de diseñar proyectos formativos permeados por la internacionalización y la curricularización de la vinculación con el medio, que se materialicen en la carga horaria y la práctica docente.

En esta línea, se resaltó el impacto de la metodología COIL (Collaborative Online International Learning). Este enfoque permite a estudiantes de diferentes culturas trabajar juntos en proyectos digitales, fomentando el intercambio de saberes y la resolución de problemas comunes desde sus propias identidades. Al ser un aprendizaje experiencial, los participantes aprenden de manera activa mediante el uso de herramientas de comunicación sincrónica y asincrónica.

El miércoles 29 de octubre se inició con la conferencia “Curricularización de la extensión en Latinoamérica: experiencias regionales”, a cargo de los doctores Agustín Cano y María Noel González (Universidad de la República, Uruguay). Se relevó la necesidad de potenciar las plataformas digitales frente a una movilidad física que, aunque crucial, se ve mermada por presupuestos estatales restringidos y políticas de austeridad.

Los conferencistas internacionales coincidieron en promover enfoques críticos que incluyan la cooperación Sur-Sur, la investigación conjunta y la co-docencia. Tras estas intervenciones, se presentaron paneles de experiencias estudiantiles y docentes sobre el aprendizaje vinculado al medio, que destacaron actividades formativas realizadas directamente en territorios locales.

Durante la tarde se presentaron diversas experiencias de aprendizaje vinculadas al medio, organizadas en dos bloques: el primero abordó los compromisos y desafíos desde la docencia; el segundo, las vivencias de académicos y estudiantes en formación universitaria. En ambos espacios se destacaron actividades realizadas fuera de la institución en contacto directo con el entorno local, consolidando así un aprendizaje situado y pertinente.

El jueves 30, el Dr. Gerardo Blanco presentó “La internacionalización integral al servicio de la sociedad”. Se hizo hincapié en no confundir la interculturalidad territorial (nacional) con las identidades foráneas, y se recomendó que la internacionalización comience desde lo local antes de escalar a lo global. Asimismo, se destacaron la flexibilidad curricular y la pertinencia cultural como factores clave para el impacto social en el ciclo terminal del pregrado.

A continuación, se presentó un panel de experiencias: “Aprender el mundo en primera persona: experiencias y perspectivas estudiantiles sobre internacionalización”. En este panel participaron estudiantes de diferentes facultades (Derecho, Ciencias, Filosofía y Humanidades).

Como actividad de cierre, se analizó el caso de éxito del curso “Global Innovators” (programa COIL) de la Facultad de Economía y Negocios (FEN), liderado por la académica Alejandra Vásquez. El proyecto conectó a estudiantes de:

- Chile (Universidad de Chile)
- China (Xi'an Jiaotong-Liverpool University)
- Sudáfrica (Durban University of Technology)
- Turquía (Middle East Technical University)

Este curso se enfoca en la formación internacional en emprendimiento para el siglo XXI, integrando ejes temáticos como la inteligencia artificial, la ética, las competencias interculturales y los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). A través del estudio y la creación de casos prácticos para pymes y startups de diversos sectores, el programa captura la esencia del modelo COIL: abordar los desafíos desde la diversidad y la interculturalidad, en un marco de interdependencia y colaboración internacional.

La implementación de esta iniciativa representó una tarea titánica para la académica a cargo, quien debió coordinar diversos husos horarios y calendarios académicos en distintos continentes. Este esfuerzo logístico fue fundamental para permitir que estudiantes de cuatro culturas diferentes interactuaran de manera sincrónica y colaborativa en la resolución de problemas globales comunes.

La internacionalización del currículo en la universidad pública trasciende la movilidad física para consolidarse como un pilar que une la excelencia académica con el compromiso social y territorial. Bajo este modelo, el objetivo es democratizar la experiencia global, integrando intencionalmente idiomas y realidades internacionales en la formación de todo el estudiantado.

Este enfoque responde a una transformación del concepto de internacionalización, que ahora reconoce la dimensión planetaria de los problemas sociales y ambientales. Ante este escenario, se promueve una colaboración interdisciplinaria que integra saberes diversos y territoriales para abordar desafíos globales (Schneider, 2025).

Finalmente, los resultados en nuestra institución demuestran que estas iniciativas fortalecen la sensibilidad hacia la diversidad y la capacidad de trabajo en entornos heterogéneos (González y Prado, 2025). De este modo, la unión entre la extensión y el aprendizaje vinculado al medio potencia la formación integral y el rol social de la universidad.

Juan Sebastián Vergara
jsvergara@uchile.cl

NOTA

Congreso chileno de investigación en educación musical

El Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado (UAH), desde la carrera Pedagogía en Música, comenzó a celebrar el 2019 de manera ininterrumpida y gratuita el Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical. Las primeras versiones se realizaron mediante modalidad virtual, lo que permitió posicionar al evento como un foro científico de carácter internacional*.

El 2022 asumió Pedro Iglesias la dirección del evento, orientándolo hacia la modalidad híbrida porque, si bien algunas actividades se realizan de manera presencial con transmisión en directo, otras se llevan a cabo vía telemática, contando con una audiencia presencial que plantea preguntas y comentarios de manera inmediata.

Así, entre el 10 y 11 de noviembre del 2022, se celebró el *IV Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical: Prácticas, Experimentación e Interdisciplina en torno a la Educación Artística*. El comité científico estuvo integrado por José Álamos, Raúl Aranda, Marcello Chiuminatto, Marcela Doren, Raúl Jorquera, Nicolás Masquiarán, Natalia Miralles, Alejandra Orbeta, Verónica Reyes, Claudia Sanhueza, Macarena Silva, Tomás Thayer, José Velásquez y Felipe Zamorano. Respecto a las propuestas, se aceptaron diecisiete como ponencia y siete en formato PechaKucha, distribuyéndose en siete mesas que fueron moderadas por estudiantes de Pedagogía en Música UAH. De este modo, participaron ponentes que procedían de diversas instituciones escolares y universitarias chilenas, así como también investigadores procedentes de Argentina, Brasil, Ecuador, España y México. La conferencia inaugural fue dictada por Noemy Berbel Gómez (Universitat de les Illes Balears, España), llevando por título “Re-habitar el barrio: nuevas miradas a través de prácticas artísticas interdisciplinarias”. En cuanto a la clausura, la conferencia fue impartida por Claudia González Godoy (Universidad de Chile), titulándose “Hidroscopia/Maule. Investigación artística y apertura de procesos educativos”.

* Nota del Editor: Para más información ver, Ángel-Alvarado, R. (2022). III Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical. *Revista Musical Chilena*, 76(237), 245–247.

Al año siguiente, entre el 30 de noviembre y el 01 de diciembre, se celebró el *V Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical: Construcción de Saberes Pedagógicos en Espacios Formativos Diversos*. El comité científico estuvo integrado por José Álamos, Rolando Angel-Alvarado, Raúl Aranda, Marcello Chiuminatto, Felipe Cuevas, Leonardo Díaz Collao, Raúl Jorquera, Nicolás Masquiarán, José Miguel Ramos, Verónica Reyes, Macarena Silva, Tomás Thayer, José Velásquez y Felipe Zamorano. En cuanto a las propuestas, se aceptaron diez como ponencia y seis en formato PechaKucha, las que se distribuyeron en cinco mesas que fueron nuevamente moderadas por estudiantes de Pedagogía en Música UAH. Se contó con la participación de ponentes procedentes de distintas escuelas y universidades chilenas, así como también investigadores de Argentina, Costa Rica y México. La conferencia inaugural fue dictada por Tania Ibáñez Gericke y Javiera González Carrasco (Universidad de Chile), llevando por título “Saber y ser: tensiones entre el currículum y la práctica en la educación universitaria de la música”. En cuanto a la clausura, la conferencia fue impartida por Rolando Angel-Alvarado (UAH), titulándose “Capitaloceno y educación musical: miradas socioecológicas y humanizadoras”.

La última versión se celebró entre el 22 y 23 de agosto del 2024, denominándose *VI Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical: Pedagogías Contemporáneas en la Música, Tensiones y Resignificaciones*. Al comité científico se incorporaron Miguel Álvarez y Tania Ibáñez, habiéndose aceptado trece propuestas como ponencia y catorce en formato PechaKucha, las que se organizaron en ocho mesas que también fueron moderadas por estudiantes de Pedagogía en Música UAH. Participaron ponentes provenientes de distintas escuelas y universidades chilenas, así como también investigadores de Argentina, Cuba, España, Estados Unidos y México. En esta versión, solo hubo conferencia inaugural, contando con la visita presencial del Catedrático D. José Luis Aróstegui Plaza (Universidad de Granada, España) gracias al apoyo financiero de ANID, por medio del proyecto Fondecyt de Iniciación, “Caracterización de una pedagogía musical problematizadora y activista: experiencias en carreras de pedagogía en música” (Folio 11230492). La conferencia dictada por el Dr. Aróstegui Plaza ha sido publicada en el canal de YouTube del Congreso, titulándose “Hacia una nueva educación musical: de los contenidos al estudiante”.

A la luz de todo lo dicho, es factible señalar que la apertura al formato híbrido ha permitido que el Congreso no solo refuerce su perfil de internacionalización, sino que también se generen comunidades porque hay asistentes y ponentes que acostumbran a participar en las actividades, ya sea de manera presencial o virtual. Es preciso recordar que el carácter híbrido no solo permite que investigadores extranjeros puedan participar libremente en las sesiones, sino que también facilita la participación de profesionales que residen fuera de Santiago de Chile. Por ende, el Congreso rompe barreras demográficas, apuntando hacia una descentralización.

Agregar que todos los eventos han sido completamente gratuitos para asistentes y ponentes, lo que permite dar cuenta de un compromiso institucional que apunta hacia la democratización cultural. Si se considera también que las distintas sesiones se suben a YouTube en diferido, es factible decir que se ve reforzada la misión universitaria orientada hacia el bien común debido a que todo el mundo puede acceder de manera libre y gratuita a los contenidos que se discuten dentro del congreso. A saber, el canal de YouTube se titula *Congreso Chileno de Pedagogía en Música*.

El hecho de plantear al Congreso como un evento libre de pagos, otorga libertades administrativas en la búsqueda de alcanzar una alta calidad científica. Todas las propuestas se someten a procedimientos de referato doble-ciego, lo que permite estructurar un programa que considera únicamente las propuestas que han sido bien valoradas por los comités científicos. De ahí las diferencias respecto a las tasas de aceptación entre cada una de las versiones, pues se suelen recibir 35 propuestas aproximadamente en cada edición. Vale decir que este sistema de evaluación ha permitido elaborar programas atractivos para investigadores noveles, pues suelen compartir espacios de discusión con investigadores de renombre internacional, lo que les incentiva a continuar con la carrera científica.

Por todo lo dicho, la UAH entiende al Congreso como una actividad de vinculación con el medio, ya que el Instituto de Música abre espacios físicos y virtuales para propiciar el debate científico, brindando beneficios bidireccionales porque, así como quienes habitan en la UAH difunden sus resultados de investigación, personal externo hace lo mismo, enriqueciendo el capital cultural de todo el público asistente, ya sea en formato directo o diferido.

En definitiva, el Congreso se ha posicionado como un espacio para el debate científico en materias de educación musical reconocido tanto en Chile como en el extranjero, volviéndose en un espacio que ya suele esperarse debido a que se ha instalado en la agenda académica. De ahí que animamos a seguir participando en este foro científico con el propósito de consolidar la discusión académica en torno a la educación musical.

Rolando Angel-Alvarado
rangel@uahurtado.cl

RESEÑA

Indagando en tres identidades profesionales de la música: educación, interpretación y musicoterapia

Quienes hemos escogido dedicarnos profesionalmente a alguno de los múltiples campos de la música nos hemos preguntado, muchas veces a lo largo de nuestras trayectorias, por los eventos y circunstancias que confluieron en nuestra elección: ¿cómo pudimos concretar nuestra decisión de elegir la música como profesión?, ¿qué obstáculos hemos tenido que superar para conseguir este propósito?, ¿qué motivaciones nos han sostenido en este camino?, ¿cómo hemos logrado seguir avanzando y renovando nuestro compromiso?, ¿cómo podríamos conseguir un desempeño profesional aún más satisfactorio y pertinente respecto a los nuevos desafíos que conlleva cada etapa de vida?

Estas preguntas, entre otras, han dado vida a la presente publicación: ***Tres identidades profesionales en música: educación, interpretación y musicoterapia. Primer Informe de un estudio exploratorio***, proyecto financiado por el Fondo de Fomento a la Música Nacional, convocatoria 2024, y desarrollado por las investigadoras María Cecilia Jorquera Jaramillo, doctora en Educación y experta en Didáctica de la Música, y Carolina Muñoz Lepe, psicóloga y musicoterapeuta.

Tras casi dos años de intensa labor, este trabajo da a conocer sus primeros resultados en una publicación que se encuentra disponible en el Repositorio Académico de la Universidad de Chile*. Los hallazgos muestran factores biográficos, contextuales y éticos que intervienen en la construcción de la identidad profesional de 18 profesionales de la música, expertos en tres campos específicos, todos activos laboralmente en Chile.

El estudio se llevó a cabo mediante entrevistas semiestructuradas y en profundidad con 18 participantes (6 por cada profesión), con el propósito de indagar en diversas facetas de sus proyectos de vida: en lo personal, lo familiar, lo profesional y lo laboral. Las entrevistas abarcan un total de casi 38 horas de grabación, realizadas entre junio de 2024 y abril de 2025, y sometidas a análisis de contenido. Un foco de interés permanente en este estudio fue profundizar en la comprensión de cómo dichas identidades profesionales

* Ver: <https://repositorio.uchile.cl/>

contribuyen al mantenimiento y al desarrollo de estas tres profesiones musicales en el contexto chileno.

En los relatos de las y los entrevistados se observa cómo la identidad profesional emerge a partir de diversas experiencias de construcción de significados, expresadas en las narrativas autobiográficas mediante las cuales las y los profesionales explicitan sus trayectorias.

El informe está organizado en tres capítulos diferenciados, cada uno dedicado a una de las profesiones indagadas. En el capítulo sobre las narrativas del personal educador se desarrolla lo relacionado con la conexión entre sus prácticas de aula y las características de su identidad profesional. De manera similar, en el capítulo dedicado a las narrativas de intérpretes, se recoge cómo desde sus experiencias se condiciona la repetición de modelos de docencia producto de imitación, entre otros asuntos. Finalmente, las narrativas de musicoterapeutas dan cuenta de una construcción de IP emergente en el país, a la cual se adhiere en una fase más tardía del ciclo vital y, además, negociada con el contexto.

Las citas extraídas de los relatos autobiográficos que acompañan el análisis de este estudio ofrecerán a las y los músicos oportunidades de identificación y diferenciación, de descubrimiento y reconocimiento, que permitirán continuar la reflexión sobre los dilemas surgidos a partir de esta investigación.

La literatura sobre identidades profesionales en las artes y la música aún es escasa en nuestro país. Además, resulta novedosa la posibilidad de abordar las tres profesiones estableciendo relaciones entre ellas, lo que confiere un valor particular a esta publicación.

Una apreciación de conjunto permite observar cómo las identidades profesionales se afectan e impactan entre sí, lo cual se manifiesta en cómo las y los profesionales transitan y cruzan fronteras disciplinares, a veces con renuncias, otras con necesidad, curiosidad o descubrimiento.

Finalmente, cabe destacar que el compromiso primordial de esta investigación ha consistido en promover y estimular instancias reflexivas y de toma de conciencia sobre las propias decisiones en torno al presente y al futuro profesional y ocupacional de quienes han elegido carreras musicales. Asimismo, se propicia la generación de narrativas dirigidas a lo colectivo, un ámbito que evidencia un profundo vacío en las tres profesiones estudiadas en este trabajo.

María Cecilia Jorquera Jaramillo
mcecilia.jorquera@gmail.com

Carolina A. Muñoz Lepe
cmunoz.lepe@uchile.cl

RESEÑA

Catálogo de memorias de musicoterapia en Chile 2015-2025



La presente reseña anuncia con entusiasmo una nueva publicación que aborda los recorridos de la musicoterapia en nuestro país, actualmente disponible y de acceso gratuito para todo el público interesado. Se trata del **Catálogo de Memorias de Musicoterapia en Chile 2015-2025**¹, desarrollado por las musicoterapeutas Carolina Muñoz Lepe, Stefanie Fleddermann y María Cecilia Jorquera Jaramillo.

El proyecto reúne 63 trabajos (en su mayoría no publicados), los cuales documentan diversas prácticas e investigaciones sobre musicoterapia que se han desarrollado en territorio nacional durante la última década.

Es importante señalar que todos los documentos que reúne este Catálogo han sido elaborados por musicoterapeutas con calificación universitaria, lo que concede un valor adicional a esta publicación, escrita y desarrollada integralmente por especialistas en el área. Cabe destacar que 58 de los trabajos que se reseñan en este Catálogo corresponden a memorias de egreso de estudiantes del Curso de Especialización de Postítulo en Musicoterapia, el cual se imparte desde hace 26 años en la Escuela de Postgrado de Facultad de Artes de Universidad de Chile,

1 Proyecto financiado por el Fondo de Fomento a la Música Nacional, convocatoria 2024

constatando así el invaluable aporte que realiza este programa al desarrollo disciplinar de esta área en nuestro país.

De esta manera, este trabajo viene a enriquecer las aún acotadas publicaciones que dan cuenta del desarrollo profesional de la musicoterapia en Chile, donde crecientemente es valorada como una práctica científica y artísticamente fundamentada, que contribuye de manera significativa al bienestar de individuos y comunidades.

El público interesado encontrará en este Catálogo, el cual podrá ser consultado en el Repositorio Académico de la Universidad de Chile, una breve reseña de cada uno de los trabajos incorporados, lo que permite aproximarse a conocer dónde, cómo y con quiénes han intervenido o investigado las y los musicoterapeutas. Además, se pone a disposición una serie de 13 imágenes que facilitan una apreciación de conjunto, a partir de la cual es posible observar cómo se han expandido y diversificado los campos de trabajo de la musicoterapia, así como sus modalidades de intervención y la población beneficiaria a la que se dirigen.

Así, por ejemplo, se aprecia un notorio incremento de las prácticas de musicoterapia con perspectiva sociocomunitaria, una mayor demanda de instituciones hospitalarias (en neonatología y oncología en particular), y lo mismo ocurre con relación a la promoción del autocuidado de agentes de la salud (incrementado desde la pandemia), así como de personas cuidadoras informales, entre otras áreas emergentes. Desde otra perspectiva, otros campos de la musicoterapia se consolidan, como su aporte en salud mental, a la mejora de la convivencia en espacios educativos, a la neurorrehabilitación y a la atención de personas con discapacidad.

En otra dimensión, la lectura de este Catálogo podrá resultar de interés para quienes deseen reflexionar sobre qué conocimientos musicales se están movilizando a través de la musicoterapia en Chile, qué marcos teóricos los orientan y con qué modalidades o estrategias metodológicas tienden a operar. Ampliar el conocimiento disponible sobre la musicoterapia en el país, finalmente, tiene sentido en tanto tributa a prácticas más significativas y cercanas a las necesidades que emergen desde nuestras comunidades, las cuales incorporan las subjetividades que impregnan la convivencia en experiencias de arte, música, salud y bienestar.

Para que una disciplina pueda mirar y proyectarse hacia el futuro, se hace necesario reconocer lo realizado con agradecimiento y con pensamiento crítico. Esperamos que este nuevo *Catálogo de Memorias de Musicoterapia* pueda contribuir a ambos propósitos.

Carolina A. Muñoz Lepe
cmunoz.lepe@uchile.cl

NORMAS PARA LOS AUTORES

Revista Átemus recibe propuestas de publicación en forma de artículos de investigación, de carácter original e inédito, ensayos y reflexiones, así como reseñas de libros, discos o eventos académicos, los cuales deben adscribirse a las normas de publicación de la revista.

Los trabajos propuestos son evaluados según la modalidad doble ciego, por pares investigadores, pudiendo ser aprobados, aprobados con reparos o rechazados para su publicación. Aquellos que presenten reparos, tendrán treinta días para acoger las sugerencias. Los que no se adscriban a las normas de publicación de la revista serán rechazados.

Toda publicación que esté en proceso de edición en *Revista Átemus* no podrá estar sujeta a procesos simultáneos de evaluación en otros medios. En caso de requerirse un evaluador específico, éste será consultado dentro de los colaboradores de la revista.

Los criterios generales de evaluación son los siguientes:

- Originalidad del tema propuesto.
- Adecuación a la línea editorial de la revista.
- Rigor científico tanto en la elaboración como en las conclusiones: reconocimiento obligatorio de fuentes bibliográficas; consistencia y fiabilidad; honestidad en el uso de la información; equilibrio e imparcialidad en las reseñas (notas, reseñas, resúmenes de tesis); reconocimiento de aquellos que hayan enriquecido el trabajo presentado.
- Cumplimiento a los requisitos de edición de la revista.

Todas las propuestas de publicación deberán hacerse mediante la plataforma de la revista, además de ser enviadas en adjunto al correo electrónico revistaatemus.artes@uchile.cl, indicando en el cuerpo del correo la identificación del emisor; su filiación institucional; breve reseña curricular; y el tipo de propuesta de publicación.

Revista Átemus acepta trabajos en castellano y portugués.

NORMAS DE ESTILO

Los artículos se presentarán con una extensión máxima de 20 páginas, tamaño carta e interlineado sencillo, incluyendo bibliografía y ejemplos. Las experiencias pedagógicas, reflexiones y experiencias profesionales interdisciplinarias no podrán sobrepasar las diez páginas.

Los artículos deben remitirse en formato Word con tipografía Times New Roman tamaño 12.

Los autores deberán agregar su correo electrónico y su filiación institucional al final de su trabajo.

Cada trabajo debe incluir resumen en castellano e inglés más tres a cinco palabras clave, con una extensión máxima de 250 palabras.

El material gráfico debe remitirse con una resolución mínima de 300 ppp.

Los ejemplos musicales deben enviarse en el cuerpo del texto y en archivo aparte, en formato jpg o tiff y con una resolución de 300 ppp como mínimo, señalando claramente su ubicación dentro del texto.

TABLAS Y FIGURAS:

Todas las figuras deberán incluir su respectiva descripción, de forma centrada y bajo la figura, señalada con numeración correlativa:

Ejemplo:

Figura 1: Secuencia armónica de dominantes secundarias

Las tablas deberán estar presentadas con un título, centrado y sobre la tabla. Deberán estar numeradas de forma correlativa, pero de manera independiente a las figuras.

CITAS TEXTUALES Y PARÁFRASIS:

Las citas textuales de menos de 40 palabras deben escribirse entre comillas dentro del cuerpo del texto, señalando a continuación, entre paréntesis, el apellido del autor, el año de publicación de la cita y el número de página.

Ejemplo:

“Basta con obtener del niño que se mantenga derecho, que cante suavemente con su ‘voz linda’ y no con la ‘fea’ que adopta en algunos momentos” (Willems, 1968:64).

Las citas de 40 palabras o más se escribirán sin comillas, en tamaño 10 y párrafo aparte. Con margen izquierdo y derecho reducido en 1,5 cms. con respecto a los márgenes externos.

Ejemplo:

Partiendo de la experiencia poética y campesina del Canto a lo Divino, habría que apuntar que dicha espiritualidad se alimenta de una tradición juglaresca de origen medieval, que, recogiendo la cultura popular carnavalesca, y, al mismo tiempo, un cristianismo de raigambre franciscana, ha alimentado durante siglos una resistencia (y hasta una inversión simbólica) de las religiosidades del “poder” (tan importantes en la “Cristiandad” hispano-americana) (Salinas, 1992:42).

Las paráfrasis se señalarán entre paréntesis, indicando apellido de autor y fecha.

Ejemplo:

El paradigma de la “educación centrada en las competencias” promueve una lógica contraria: ahora es esencial enfrentarse a una tarea relevante (situada) que generará aprendizaje por la “puesta en marcha” de todo el “ser” implicado en su resolución (Pimienta y Enríquez, 2009).

Debe evitarse en lo posible el uso de pie de página, empleándolo solo para aclarar o aportar información relevante respecto del texto. En este caso, deberá usarse un tamaño inferior de tamaño de letra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Las referencias bibliográficas deberán presentarse por orden alfabético y de manera correlativa. No deben consignarse en la bibliografía final textos que no hayan sido citados.

La bibliografía deberá ajustarse al siguiente formato:

Libro:

García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas*. Grijalbo.

Artículo de revista:

Izquierdo, José Manuel. (2011). Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX. *Resonancias* 28 (mayo), pp. 33-47.

Allende-Blin, Juan. (1997). Fré Focke y la tradición de Anton Webern. *RMCh*, Vol. 51 N° 187 (enero), pp. 56-58.

Artículo en obra colectiva:

Spivak, Gayatri. (1988). Can the Subaltern Speak?. En Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, pp. 271-313.

Artículo o libro colectivo de hasta dos autores:

González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. (2005). *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*. Ediciones Universidad Católica de Chile/Casa de Las Américas.

Artículo o libro colectivo de más de dos autores:

Lomax, Alan *et al.* (1968). *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science.

Varias obras del mismo autor:

Merino Montero, Luis. (1979). Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena, *Revista Musical Chilena* 146 (abril-septiembre), pp. 15-79.

———. (1993a). Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente Primera parte. *Revista Musical Chilena* Vol. 47 N° 179 (enero-junio), pp. 5-68.

———. (2015). La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928, *Boletín música* 36, pp. 3-20.

Recursos en línea:

Salvo, Jorge. (2013). El componente africano de la chilenidad. *Persona y Sociedad* Vol. 3 N° 27, pp. 53-77.

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/ERI/pdf/Slave_Route_Map.pdf.
[Fecha de consulta: 31 de diciembre de 2012]

Las referencias discográficas y audiovisuales deberán aparecer en listas separadas tomando como referencia los ejemplos que se entregan a continuación. Sin desmedro de lo anterior, también deberán ser citadas en las notas al pie, para que se pueda identificar en las referencias bibliográficas.

Discos:

Érase una vez... El barrio. (2014). Taller Tambor. Santiago: Producción independiente con apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

Audiovisuales:

Violeta se fue a los cielos. (2011). Dir. Andrés Wood. DVD. Santiago: Wood Producciones, Bossa Nova Films, Maíz Producciones.

Además de las normas de estilo declaradas en este apartado, se podrá consultar la Guía Normas APA 7ª edición en: <https://normas-apa.org/wp-content/uploads/Guia-Normas-APA-7ma-edicion.pdf>