

HISTÓRIAS E PERFORMANCES MUSICAIS NA PESQUISA ARTÍSTICA ENTREVISTA A RUBÉN LÓPEZ-CANO

MUSICAL HISTORIES AND PERFORMANCES IN ARTISTIC RESEARCH INTERVIEW WITH RUBÉN LÓPEZ-CANO



Teresinha Rodrigues Prada Soares

 Universidade Federal do Mato Grosso

 Orcid: [0000-0001-7817-2417](https://orcid.org/0000-0001-7817-2417)

 E-mail: teresinha.soares@ufmt.br

Leonardo Vieira Feichas

 Universidade de Brasília

 Orcid: [0000-0002-5288-6873](https://orcid.org/0000-0002-5288-6873)

 E-mail: leonardo.feichas@unb.br

Rodrigo Teodoro de Paula

 Universidade do Minho / Universidade de Évora

 Orcid: [0000-0002-7817-1550](https://orcid.org/0000-0002-7817-1550)

 E-mail: rodrigoteodorodepaula@elach.uminho.pt
rtpaula@uevora.pt

Resumo: Entrevista com o musicólogo Rubén López-Cano, professor do Departamento de Estudos Culturais e Musicais da Escola Superior de Música da Catalunya – ESMUC, em Barcelona. Sua área de especialização contempla a investigação artística, a retórica e semiótica musical, a filosofia da cognição corporizada da música, a música popular urbana, a musicologia audiovisual, a reciclagem musical, e a (etno)musicologia contemporânea. Nesta entrevista, foram abordados, considerando o espaço ibero-afro-americano, os seguintes temas: metodologia e desafios da investigação artística em música; interpretação, performance e corporalidade; autoetnografia; modelos de concerto e divulgação da música; pedagogia da performance; IA e investigação artística em música.

Palavras-chaves: Investigação Artística em Música, História e Performance, Corporalidade, Pedagogia da performance, contexto ibero-afro-americano.

Abstract: Interview with the musicologist Rubén López-Cano, Professor in the Department of Cultural and Musical Studies at the Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), Barcelona. His areas of specialisation include artistic research, musical rhetoric and semiotics, the philosophy of embodied music cognition, urban popular music, audiovisual musicology, musical recycling, and contemporary (ethno)musicology. This interview addressed the following topics within the Ibero-Afro-American context: methodology and challenges of artistic research in music; interpretation, performance and embodiment; autoethnography; concert formats and the dissemination of music; performance pedagogy; and AI and artistic research in music.

Keywords: Artistic Research in Music, History and Performance, Embodiment, Performance Pedagogy, Ibero-Afro-American Context

Apresentação: A formalização sobre a produção de conhecimento no contexto artístico tornou-se, nas últimas duas décadas, uma questão intensamente debatida no âmbito universitário, exigindo o desenvolvimento de competências direcionadas a esse contexto, para além das referências tradicionais advindas das ciências sociais e humanas. Para a pesquisa sobre os processos de produção, criação e performance musical, por exemplo, tornou-se fulcral o desenvolvimento de ferramentas metodológicas específicas, destinadas aos estudantes dos cursos de música, sobretudo àqueles que não estão vinculados às áreas da musicologia ou da etnomusicologia. Esse desenvolvimento ganhou força, especialmente no espaço ibero-americano, após a publicação do livro *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014)¹, trabalho realizado pelos musicólogos Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal.

López-Cano tornou-se uma referência para a pesquisa artística em música, dedicando-se a esta temática, mas conciliando-a com os seus outros interesses e a sua intensa produção internacional nas áreas da retórica e semiótica musical, da filosofia da cognição corporizada da música, da música popular urbana, da musicologia audiovisual, da reciclagem musical (*samples, remix, mashup*, dublagens *dub e overdub*, pseudovideoclipes e *cut-ups*, etc.), e da (etno)musicologia contemporânea. De origem mexicana, radicado na Catalunha, Espanha, Rubén López-Cano foi diretor da revista TRANS - *Revista Transcultural de Música* (2005-2013) e atualmente codirige a coleção *Instrumentos para la Investigación Musical*, publicações realizadas pela *Sociedad de Etnomusicología – SIbE* — a segunda, também em parceria com a IASPM²-Espanña — e que visam o apoio à aprendizagem e à profissionalização da pesquisa em música. Integra, como professor, o Departamento de Estudos Culturais e Musicais da Escola Superior de Música da Catalunha – ESMUC, e colabora constantemente, como assessor científico, com diversas revistas publicadas em países como Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Espanha e Itália.

Convidado especial para o presente dossiê, López-Cano reflete, nessa entrevista³, sobre algumas de suas principais ideias relativas à pesquisa artística, convivendo com os desafios de atuar dentro desse campo diante de práticas ainda envolvidas com formas

¹ LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México / Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), 2014.

² *International Association for the Study of Popular Music*.

³ Entrevista realizada por *email*, durante o mês de março de 2026. As respostas foram mantidas na língua original (espanhol), a fim de preservar a fidelidade das formulações do entrevistado.

tradicionais de ensino, história e repertórios musicais canônicos. Definida como uma pesquisa cujo conhecimento é obtido ao se desenvolver com a performance artística, sendo propositiva e inovadora, seu conceitual disputa espaço no resistente ambiente acadêmico, ainda dependente de uma perspectiva histórica ocidental, embora cada vez mais reposicionado por vozes impulsionadas pelo pensamento decolonial. López-Cano centraliza suas reflexões na abordagem do objeto estudado, na clareza de escolhas a partir de realidades outras e pela qual seja notória a necessidade de empreender uma pesquisa artística. Instado a abordar essa questão no espaço ibero-afro-americano, López-Cano vê que a história finalmente poderá se encontrar com os lugares que habitamos, tendo em conta os seus próprios objetos, tecidos e relatados.

1. O livro *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014), da sua autoria e de Úrsula San Cristóbal, inaugurou uma abordagem metodológica de investigação dirigida a músicos práticos e estudantes universitários. No texto introdutório, vocês identificam que esta temática «se insere numa complexa e pesada discussão intelectual, institucional e artística, sobre a natureza da investigação em artes» e que «a própria definição do que é a investigação artística já é, em si, um problema difícil, polémico e desgastante»⁴. Passados dez anos desde a publicação do livro, mantém-se esta constatação?

En ese libro retomamos las discusiones en las que participamos en el ámbito institucional de educación musical superior interesadas en la investigación artística. También organizamos nuestras observaciones de lo que estaba pasando en otros países de Europa, Norteamérica y Latinoamérica. Por último, comenzamos a sentar las bases de una línea de trabajo entre muchas otras posibles que consideramos adecuadas para desarrollar esta modalidad de creación de conocimiento relevante para las personas artistas.

En la actualidad han decaído un poco los debates públicos en torno a las bases y naturaleza de la investigación artística. La revista noruega *Music and Practice* publicó en el año 2023 el dossier “Artistic research! Where are we today?”.⁵ Para esta edición invitó a muchas de las personas protagonistas de esas intensas reflexiones a continuar con la discusión pero declinaron participar. Parece que hay cierta fatiga en ese tipo de reflexión. No es que las dudas de hace algunos años ya se hayan resuelto por fin. Actualmente sigue habiendo muchos cuestionamientos sobre las bases, métodos y modos de presentar este tipo

⁴ LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México / Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), 2014, p. 15.

⁵ FØRISDAL, Anders; KOB, Christina Sofie. 2023. *Artistic Research! Where Are We Today?* *Music and Practice*, n. 10. Disponível em: <<https://www.musicandpractice.org/artistic-research-where-are-we-today/>>. Acesso em: 25 jun. 2026.

de investigaciones. La gran diferencia es que en la actualidad se cuenta con más instituciones que promueven y practican esa modalidad de producción de conocimiento. Parece que la era de los grandes cuestionamientos ha cedido su lugar a otra de producción estable. De este modo, tenemos ahora mucho más producción de investigación artística particularmente en trabajos finales, tesis y tesinas en los tres ciclos de educación superior.

Sigue habiendo una gran disparidad de criterios. Sin embargo, en estos momentos hay muchas publicaciones, congresos, encuentros, seminarios y espacios de discusión, presentación y debate. Eso permite que nos concentremos en la formación y producción de investigación artística y sólo de vez en vez nos permitimos abrir de nuevo esa discusión.

Los problemas ontológicos, metodológicos y epistémicos siguen ahí. La gran diferencia es que si antes no pudimos resolverlos por medio del consenso a partir de razonamientos en abstracto, ahora tenemos la posibilidad que la propia producción en investigación artística realizada sobre todo por estudiantes nos revele su propia naturaleza. En eso consiste ahora mi trabajo: observar, leer y analizar trabajos finales, tesis y tesinas que considero más relevantes en este campo para que, a partir de la práctica y producción, sea la propia investigación artística en música la que nos diga de una vez por todas lo que es.

2. De que forma as metodologias de investigação que contemplam a história e a performance musical avançaram e se adaptaram ao contexto ibero-afro-americano, em contraposição às abordagens tradicionais e hegemônicas?

De los diferentes contextos donde se está desarrollando la investigación artística tengo mejor conocimiento del área iberoamericana. Ahí el movimiento es muy amplio y diverso. Esta modalidad de creación de conocimiento está avanzando mucho a nivel institucional. En algunos sitios de la región los proyectos y programas institucionales se limitan a dar continuidad acrítica a los modelos que se proponen desde los centros hegemónicos de poder artístico y académico de Europa o Norteamérica. Por otro lado, en ocasiones, las prácticas artísticas tradicionales no son sujetas a reflexión sino que se presentan como si fueran investigación en sí mismas. También hay programas que pretenden disfrazar la investigación musicológica tradicional como investigación artística simplemente añadiendo muchos ejemplos prácticos y performances a las presentaciones.

Sin embargo, también hay centros que aprovechan la ventana de oportunidad que se ha abierto con la etiqueta “investigación artística” para reformular a profundidad las prácticas de creación, reflexión e investigación del arte incluyendo la música. En este sentido es muy interesante la Maestría en Investigación a través de la Práctica Artística de la Universidad de Villa María en Argentina. Sus planteamientos son realmente innovadores y

orientados a atender problemáticas locales siempre con una mirada crítica a lo que acontece en el mundo global.

En Latinoamérica la interpretación, dirección y composición musical se enseña en la universidad por lo que la etiqueta “investigación artística” también se usa en ocasiones para objetivos burocráticos: se sustituye la producción de investigación tradicional como la publicación de artículos y libros académicos por productos artísticos como composiciones, grabaciones y conciertos y con ello se elevan los rankings de productividad. La “investigación artística” sirve para muchas cosas.

3. Num dos trabalhos analisados no livro *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música* (2024), intitulado *L'acordiò diatònic a escena. Experiències escèniques d'un acordionista amb diferents disciplines artístiques* (2015)⁶, realizado por Pol Aumedes, o quadro teórico é caracterizado por «Conceptualizações antropológicas das festas tradicionais e da *performance art* para considerar a festa como um tipo de *performance*». Esta proposta corrobora com as discussões que diferenciam a interpretação do ato da *performance* em si, não só na música clássica. Qual é a sua reflexão sobre esta questão? Seria esta relevante para repensar a interpretação ou a *performance* nos modelos de investigação artística?

Músicas y artes de diversas tradiciones aportan modelos alternativos al modo de crear, producir, escuchar y pensar la música en nuestra cultura. En muchas partes de África la música es un bien social, los instrumentos pertenecen a toda la comunidad y en las prácticas musicales muchas veces no se distingue entre músicos y oyentes ya que todo mundo participa en igualdad de importancia. Es también muy importante señalar que en muchas de estas culturas el significado de la música se construye y yace en la *performance* en sí misma. No tiene sentido hablar de la música como objetos abstractos que tienen una vida independiente de su ejecución. Esto es lo que hacemos en occidente: le otorgamos a la música una existencia ontológica en sus estructuras que consideramos como las productoras de significados. Las palabras “interpretación” y “*performance*” son tan ambiguas como fascinantes. Es necesario especificar qué entendemos con ellas en cada momento pues se refieren a muchas cosas distintas.

La interpretación se puede referir a cómo concibe una obra determinada una persona pianista o violinista; desde sus elecciones agógicas, dinámicas o de articulación, hasta el significado que le otorga. La *performance* por lo regular se refiere al momento de una interpretación en un momento y lugar específicos. Los *performance studies* suelen distinguir entre lo performático y lo performativo. Lo primero se refiere a aquellos elementos que

⁶ LÓPEZ-CANO, Rubén. *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música*. Madrid: Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2024, p. 221.

existen previamente a la performance y se reifican o instancian en el momento de la misma. Son las estructuras, notas e incluso los significados de la obra musical que son generados previamente y se comunican en el escenario. Lo performativo, en cambio, es todo aquello que se crea durante la performance en sí misma, que trascienden a la obra y que puede ser exclusiva de ese momento y lugar: ciertas emociones, epifanías, comprensiones del mundo, de la música o de uno mismo. Incluso pueden consistir en la experiencia de relaciones estructurales dentro de las obras mismas que no suelen ser objeto de los discursos académicos convencionales y que sólo emergieron dentro de una performance específica.

Puedo reconocer las propiedades performáticas de las Variaciones Goldberg de Bach en infinidad de interpretaciones y transcripciones. Sin embargo, el poder performativo de la grabación de esta obra que Glenn Gould realizó en 1981 es único y no lo tiene si quiera la grabación de las mismas que él mismo realizó en 1955.

Pol Aumedes, en su proyecto *L'acordiò diatònic a escena*, reunió sus experiencias performáticas y performativas como músico tradicional para construir una propuesta sumamente personal e introducir su acordeón a las prácticas artísticas de vanguardia. Por ejemplo, a partir de algunos pasos de bailes tradicionales catalanes en su pieza performance *La petja del so* (2014), Pol realiza con los pies dibujos sobre arena acompañándose él mismo de texturas sonoras en su acordeón.

La investigación artística está explorando los límites de la performance musical habitual y con frecuencia focaliza sus reflexiones y acciones artísticas en nuevos modelos de interpretación y presentación de la música. Un aspecto muy importante de la investigación artística es su reflexión en el papel del arte y la música en sociedades como las nuestras. Con frecuencia aporta ideas y estrategias para devolver la relevancia del arte a las vidas de las personas comunes y corrientes. ¿De qué manera las diferentes músicas pueden aportarnos asideros para transitar los desafíos de la sociedad moderna? Por ejemplo, el enorme prestigio de la música clásica y su innegable riqueza patrimonial debe dejar de ser un museo frío al que asistimos con actitud reverencial para convertirse en el centro neurálgico de una consciencia que aporte esperanza renovada a nuestras vidas.

Si nos empecinamos en que el significado de la música de Bach o Beethoven se constriña a su contexto histórico los estaremos reduciendo a curiosidades históricas privadas de fuerza transformadora para el presente. Para ello es necesario no sólo conocer las circunstancias de producción de su música, sino apropiarnos de sus obras, hacerlas nuestras. No se trata solamente que nos digan cosas importantes sobre su sociedad y de sus autores, sino que nosotros seamos capaces de decir cosas al mundo a través de ellas. La música debe ser la voz de quien la interpreta y de quien la escucha.

La música de arte europea, lo que por comodidad llamamos “música clásica”, tiene un problema grave. La interpretación de esa música es la única forma de arte que conozco que para legitimarse tiene que negarse como arte en sí misma. En esa tradición se considera que los únicos artistas son los compositores (hombres en su gran mayoría) mientras que los intérpretes solo son fieles transmisores del significado original que los primeros inocularon en sus obras. Tenemos que reconocer de una vez por todas que pianistas como Glenn Gould, Marta Argerich, Ronald Brautigam o Alicia de Larrocha son personas artistas en sí mismas y que su trabajo de interpretación es una forma de arte trascendente, elevado, singular y personal que requiere de una valoración en sí mismo.

4. No livro *Investigación artística en música* (2014), vocês dedicam atenção ao gesto, ao movimento e à corporalidade como campos de investigação. Este tema foi também abordado anteriormente por si no artigo introdutório do dossiê *Música, cuerpo y cognición* (2005), da *Revista Transcultural de Música*⁷, e surge igualmente assinalado no livro *¿Quién soy como artista?* (2024)⁸. Como pode o corpo do "performer" ser simultaneamente objeto de investigação, instrumento de pesquisa e produto de conhecimento?

Una parte importante del conocimiento que produce la investigación guiada, basada y dirigida a la práctica artística no son saberes conceptuales del tipo “Johann Sebastian Bach murió en 1750” o la descripción, análisis o identificación auditiva de acordes de sexta aumentada. Gran parte de los saberes que se producen son procedimentales o performativos: habilidades motoras e intelectuales que nos permiten hacer cosas en el mundo material. Estos se resisten a transmitirse eficazmente por medio de la palabra hablada o escrita. Se construyen en el cuerpo, se manifiestan en el cuerpo y sólo pueden transmitirse y aprenderse a partir de la acción corporal. En el ámbito del arte es fundamental conocer a profundidad de esta modalidad conocimiento.

En principio puede parecer complejo concebir el cuerpo del intérprete como simultáneamente objeto de investigación, instrumento de pesquisa y producto de conocimiento. Sin embargo, cualquier joven deportista sabe que su cuerpo es al mismo tiempo el medio para refinar su técnica, el producto de la misma y el espacio experimental que media entre la técnica y el producto. Las personas que se dedican a la arqueología están acostumbradas a la multifuncionalidad epistémica de las piezas que descubren. La flecha, vasija o figura desenterrada es a un tiempo el objeto de estudio o hallazgo bruto; dato, texto o fuente histórica que permite comprender sus propias funciones; una huella que permite

⁷ LÓPEZ-CANO, Rubén. Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. TRANS – *Revista Transcultural de Música*, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología (SIBE), n. 9, dezembro de 2005.

⁸ LÓPEZ-CANO, Rubén. *¿Quién soy como artista?* Op. cit.

reconstruir el proceso de su fabricación; un actante cultural que tuvo una función específica en el engranaje de la civilización que lo produjo; la evidencia de prácticas culturales, económicas y políticas, etc.; en resumen: es el objeto a explicar y la evidencia sobre la que se construye esa misma explicación académica: explanans y explanandum se confunden en el mismo objeto material.⁹

En la investigación artística en música, por lo general, ha resultado particularmente difícil que el estudiantado cobre consciencia de sus propios saberes performativos inscritos en sus cuerpos. Por ello, en ocasiones le es complicado hackear su propio cuerpo y rutinas para hacer las cosas de otro modo. Es difícil desautomatizar las pesadas tradiciones técnicas de las diferentes escuelas de interpretación para descubrir poco a poco la técnica corporal y de acción sobre el instrumento adecuada al lenguaje con el que se quiere expresar a nivel artístico.

En este terreno pueden ser muy productivos los aportes de los estudios de cognición corporeizada (embodied cognition) principalmente los orientados al estudio de la mente encarnada, enactiva, extendida y enclavada o situada: los llamados modelos 4E. Actualmente estoy trabajando en un libro sobre este tema junto a mi colega Alicia Peñalba.¹⁰

5. Qual é o contributo da autoetnografia para a investigação artística em música? Quais são as diferenças entre a autoetnografia praticada na investigação artística e a que é aplicada nas ciências sociais e humanas?

La autoetnografía se ha convertido en todo un fetiche en la investigación artística. En muchos contextos se le considera el fundamento y la meta misma del proceso de pesquisa. Esto se basa en un ideograma muy cuestionable: todo artefacto artístico es un producto de conocimiento al mismo tiempo que genera nuevos saberes. De este modo, la creación artística habitual ya es investigación en sí misma por lo que la “investigación artística” se puede reducir al registro de las decisiones y procesos de creación habituales. En resumen: la autoetnografía es la investigación. En diversos centros educativos puedes doctorarte con una simple autoetnografía descriptiva. Por supuesto que cada obra de arte, cada experiencia estética genera conocimiento. Sin embargo, la investigación artística que defendemos es otra cosa.

⁹ Veja, por exemplo, as investigações sobre a arqueologia cognitiva de MALAFOURIS, Lambros. *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*. Cambridge: MIT Press, 2013.

¹⁰ Mais informações em breve em www.lopezcano.net

Se trata de un trabajo crítico y reflexivo que realizan profesionales del arte destinado a alimentar la reflexión y conversación crítica y profesional con otras personas especialistas. Parte de un análisis informado y crítico de los modos habituales de creación. Aplica procesos de reflexión intelectual y de práctica artística dirigidos al descubrimiento o construcción de nuevos modos de creación y de producción de sentido a través del arte. Estos pretenden ajustarse a los intereses creativos de las personas investigadores. Culminan con propuestas que en su interior poseen esa mirada crítica, reflexiva y personal. No es la continuidad irreflexiva de los modos de creación habituales sino su disección a favor de la generación de resortes creativos personales adecuados al mundo en que vivimos.

Por supuesto que no todo mundo tiene que estar de acuerdo con esta concepción de la investigación artística del mismo modo que no toda persona que estudia música a nivel superior tiene que titularse con una tesis o trabajo final de investigación artística. Puede abordar problemas teóricos, musicológicos o pedagógicos con más tradición dentro de la academia.

Dentro de mi concepción de la investigación artística la autoetnografía es una serie de estrategias metodológicas de naturaleza mayéutica; es decir, orientadas al autoconocimiento; que están destinadas a hacer evidentes nuestros propios saberes procedimentales o performativos. Es una manera de extracción de información que, como todas las lecturas, entrevistas, observaciones o experimentos que se realicen, debe estar sujeta a análisis, comparación y reflexión crítica. Es un insumo más, nunca el producto o meta de la investigación.

Por último, en antropología y sociología también hay un elenco amplio de modelos de autoetnografía. Muchos de ellos pueden ser contradictorios o excluyentes. Prefiero aquellos trabajos que no se agotan en el mero resumen de vivencias propias, sino que a la memoria personal integran también análisis profundos con potentes herramientas teóricas. En este sentido siempre menciono los trabajos sobre agresiones sexuales de la socióloga argentina Malvina Silba.¹¹ A partir de sus propias experiencias a las cuales llega por medio de distintos medios autoetnográficos, genera reflexiones teóricas de gran calado que permiten comprender a un público muy amplio y de manera muy clara las terribles consecuencias del machismo que padece nuestra sociedad.

¹¹ Consultar SILBA, Malvina. Vínculos familiares, auto-etnografía y construcción de conocimiento en un contexto de apropiación musical: de Dyango a la cumbia villera. *Resonancias*, v. 19, n. 37, p. 150-154, 2015; SILBA, Malvina. How many men did you sleep with before me? An auto-ethnography on gender violence. *Current Sociology*, v. 65, n. 5, p. 5, 2017; SILBA, Malvina. "Negra, puta y villera": Una autoetnografía sobre violencia de género. *Etcétera*, v. 9, p. 1-22, 2021.

6. Em relação aos novos modelos de concerto e divulgação da música, e tomando como exemplo alguns projetos, no livro *Investigación artística en música* (2014) determinam-se cinco categorias, a saber: os concertos-debate; o espaço; a reconstrução virtual de espaços acústicos; dramatizações e *performance art*; e meios audiovisuais em interação com performance ao vivo. Ao longo dos últimos doze anos terão surgido novas categorias? É possível estabelecer ligações entre essas categorias e os trabalhos recentes sobre os *Concert Studies*? É possível identificar os seus impactos na programação artística de centros culturais, teatros e instituições afins?

Las diferentes tendencias en la investigación artística no son entidades ontológicas en sí mismas. Son simplemente formas de categorizar lo que veo en el panorama de la producción en tesis, tesinas y trabajos finales de grado en esta modalidad. En el libro *¿Quién soy como artista?* (2024) ofrecemos una versión actualizada de estas tendencias.¹²

Algunos de los ámbitos más transitados por la investigación artística reciente se orientan a la erosión de la frontera entre compositor e intérprete. Las personas investigadoras-artistas están proponiendo improvisaciones, paráfrasis, preludios, arreglos, recomposiciones, composiciones paralelas a partir de obras de repertorio canónico de la música de arte europea. Sin embargo, muchas de estas “prácticas innovadoras” son en realidad prácticas históricas que desaparecieron cuando se impuso la distinción entre persona compositora y persona intérprete a finales del siglo XIX. Esto incluye el diálogo con la fonografía temprana considerada como registro de prácticas interpretativas del pasado.¹³

Los *Concert Studies*¹⁴ pueden aportar una gran cantidad de reflexiones críticas sobre el papel de la música de arte occidental en nuestra sociedad dentro del ritual del concierto. Arrojan mucha luz sobre repertorios, prácticas y necesidades que la tradición no está atendiendo. Del mismo modo, los productos de la investigación artística pueden ofrecer nuevos objetos de estudio para los *Concert Studies*.

Personalmente no he notado un impacto importante de los hallazgos de la investigación artística en las programaciones musicales de auditorios y teatros hegemónicos. Se están creando espacios propios y autosuficientes sobre todo en ámbitos como la música experimental y de nueva creación. Otro terreno donde vemos los aportes de la investigación

¹² Consultar LÓPEZ-CANO, Rubén. *¿Quién soy como artista?* Op. cit.

¹³ Existem discussões intensas entre quem defende que as gravações possam funcionar como registros de modelos de interpretação ao vivo e quem, ao contrário, defende que a fonografia é um modo específico de performance musical, diferente da interpretação ao vivo. Sua mediação tecnológica não permite que se reduza a mero registro documental. Abordei esta questão em LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música dispersa. Apropriación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon, 2018.

¹⁴ Consultar TRÖNDLE, Martin (Org.). *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*. Nova York/Londres: Routledge, 2021; MARÍN, Miguel Ángel. ¿Qué son los *Concert Studies*? El concierto de música clásica hoy como objeto de estudio. *Revista de Musicología*, v. 47, n. 1, p. 17-58, 2024.

artística son los talleres y seminarios especiales destinados a músicos profesionales. La estrategia para atraer público que siguen los teatros y auditorios hegemónicos en la música clásica es programar conciertos de bandas sonoras de películas famosas y arreglos orquestales de grupos consagrados del rock. Ahora bien, a nivel menos institucional, en conciertos en casas de cultura, espacios comunales, recintos universitarios y entornos modestos, es más frecuente encontrarse con propuestas más innovadoras tanto en repertorio como en modelos de interpretación.

En este sentido detecto cierta decepción en las personas músicas: los programadores no comprenden las necesidades artísticas que exploran y dan forma en sus investigaciones artísticas. Es muy probable que la gestión y programación musical deba entrar también en el entramado de la investigación artística para que las propias personas intérpretes asuman tareas de gestión.

7. No contexto da Pedagogia da Performance, de que modo pode a investigação artística em música impactar a prática individual e a relação entre o professor e o estudante?

El gran problema que tenemos es que en la música predomina un modelo de enseñanza artesanal que reduce al estudiantado a meros aprendices que deben reproducir fiel y acríticamente la técnica, estética y modos de hacer de sus profesores. La enseñanza de la música no suele ser un espacio para la discusión, reflexión, creación ni para la constitución de una personalidad artística propia. Es muy importante reconfigurar por completo la dinámica de la clase de instrumento individual, la música de cámara y otras tantas asignaturas para convertirlas en verdaderos laboratorios críticos y semilleros de iniciativa artística.¹⁵

Tengo la esperanza de que los estudiantes que han terminado sus estudios con investigaciones artísticas van a ser más sensibles con esta necesidad. Espero que sea esta generación la que cambie los modelos pedagógicos y abra sus clases a la experimentación, la duda y el juego creativo. Ojalá hagan de su clase un espacio con condiciones para que el estudiantado desarrolle su propia personalidad.

¹⁵ Para uma reflexão sobre os modelos de ensino artesanal em música consultar LÓPEZ-CANO, Rubén. ¿La interpretación de quién? La formación artesanal en música. *Sonus Litterarum*, v. 3, 2022. Disponível em: <<https://sonuslitterarum.mx/la-interpretacion-de-quien-la-formacion-artesanal-en-musica/>>. Acesso em: 25 jun. 2026.

8. Qual é o impacto do desenvolvimento e da aplicabilidade da Inteligência Artificial na investigação artística em música? Como vê as possibilidades e os limites éticos e epistemológicos do uso desta tecnologia?

La inteligencia artificial es el desarrollo tecnológico más deslumbrante del momento y al mismo tiempo uno de los retos más importantes para nuestra civilización junto con el cambio climático y el ascenso de la extrema derecha. La inteligencia artificial plantea dilemas éticos fundamentales: consume muchos recursos naturales y energéticos y está impulsada en su mayoría por tecnoligarcas que quieren destruir el sistema democrático actual. Cuando la usamos, ¿somos conscientes de que con ello estamos colaborando a la crisis climática y al ascenso de estas nuevas formas de fascismo?

Por otro lado, es innegable que esta tecnología está colaborando con científicos especializados a realizar descubrimientos asombrosos en el campo de la química, las matemáticas o el diagnóstico de enfermedades. Subrayo esta afirmación: la IA colabora con personas científicas. Con mucha frecuencia atribuimos a la IA una agencia autónoma y se nos olvida que sus grandes logros en el campo de la investigación sólo pueden ser obtenidos y valorados porque es alimentada, monitorizada y evaluada por seres humanos con los conocimientos especializados adecuados.

Es indispensable recordar lo que nos enseñó Bruno Latour: la tecnología tiene agencia propia pero no es autónoma. Formamos ensamblajes sociotécnicos con ella dentro de los cuales la cultura y necesidades de las personas que la utilizan terminan por moldear sus significados.¹⁶ En este sentido, la IA ha irrumpido en el ámbito de la investigación no como una herramienta auxiliar sino como un agente sustituto. En los últimos meses han proliferado una cantidad ingente de estudios que muestran cómo la IA está produciendo miles de artículos con datos inventados, análisis defectuosos y, lo más grave, con la mayor parte de sus referencias bibliográficas falsas.¹⁷ Esto es un problema mayúsculo que nos habla del estado de degradación de la actividad investigadora en la academia actual. La investigación artística no es una excepción. En este terreno ya veníamos arrastrando problemas graves. La etiqueta “investigación artística” suele emplearse para justificar cierta producción pseudoinvestigativa sin ningún valor. Carolina Santamaría y Juan Sebastián

¹⁶ Consultar LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

¹⁷ Veja, por exemplo: NADDAF, Miryam; QUILL, Elizabeth. Hallucinated Citations Are Polluting the Scientific Literature. What Can Be Done? *Nature*, v. 652, n. 8108, p. 26-29, 2026. Disponível em: <<https://doi.org/10.1038/d41586-026-00969-z>>. Acesso em: 25 jun. 2026.

Ochoa, en Colombia, han llamado la atención sobre estos usos espurios de la noción.¹⁸ En España yo mismo he retirado mi nombre de procesos de evaluación de textos de supuesta “investigación artística” que son un verdadero fraude y se han publicado pese a mi rechazo razonado y argumentado. La presión por publicar artículos académicos está causando demasiados estragos.

Ahora bien, la investigación artística marca una diferencia notable. En ella, el cuerpo y la materialidad física en la creación ocupan un papel fundamental que, de momento, no es sustituible por ninguna IA. Se pueden detectar usos tanto éticos como no éticos de las herramientas de IA en aspectos comunes con otras modalidades de investigación. Estas herramientas son muy eficaces para ayudarnos a encontrar tanto bibliografía como propuestas artísticas que sean de nuestro interés. Nos ayudan a seleccionar la bibliografía pertinente y a gestionarla. Pueden colaborar a la organización de la información para su análisis. Podemos dialogar con ellas para reflexionar sobre nuestro propio análisis, evaluar posibles rutas de reflexión y podemos experimentar con ellas diferentes formas de presentación de resultados. Por supuesto, también son de gran ayuda para la escritura académica: un verdadero problema para muchas personas músicas. Sin embargo, también pueden ser empleadas de manera fraudulenta para sustituir el trabajo cognitivo que tendrían que realizar las personas autoras.

Espero que muy pronto surjan proyectos de investigación artística en música que problematicen los impactos positivos y negativos de la inteligencia artificial tanto en el arte y la música como en la sociedad en general.

9. Na perspectiva dos anos já decorridos desde a publicação do livro *Investigación Artística en Música* (2014) e do *¿Quién soy como artista?* (2024), é possível identificar os avanços realizados e prever os desafios futuros?

En *¿Quién soy como artista?* ya se apunta a estos avances. Lo más interesante es que existe una producción considerable y continua que nos permite observar los intereses y necesidades de conocimiento de las personas que se dedican profesionalmente a la música. Ya no sólo hay discursos institucionales que prescriben lo que la investigación artística debe ser. Ahora tenemos muchas muestras reales de sus posibilidades y limitaciones. Quienes tenemos responsabilidades en la formación de las personas músicas profesionales debemos observar esas tendencias, detectar lo que se produce en otros países y adaptar y animar la

¹⁸ Consultar SANTAMARÍA DELGADO, Carolina; OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián. De la investigación formativa a la creación crítica y reflexiva: aportes para una reconfiguración de la investigación creación en programas de posgrado en música. *El Oído Pensante*, v. 12, n. 2, p. 4, 2024.

producción de conocimiento crítico y creativo a través de la práctica artística que colabore en construir mejores sociedades. La gran tarea sigue siendo la misma: independientemente de lo que se esté haciendo en otros países y regiones bajo la etiqueta “investigación artística” en música, nuestra responsabilidad es responder a la siguiente pregunta: ¿qué tipo de investigación necesitamos en nuestra región o regiones para que la práctica artística se vuelva un elemento decolonizador, un insumo de imaginación y un espacio para atender los problemas de nuestros entornos biológicos, materiales y sociales?

Recebido em 21 de junho de 2026
Aceito em 20 de agosto de 2026