

# “Comunicar la escucha”: un modelo de investigación-creación para la formación de grado

## “Communicating a Listening”: an Artistic Research Model for Undergraduate Students

Por Juan Pablo LLOBET VALLEJOS<sup>1</sup>

Llobet Vallejos, J. P. (2024). “Comunicar la escucha”: un modelo de investigación-creación para la formación de grado. *Revista RAES*, XVI(29), pp. 134-149.

### Resumen

Existe actualmente, en diversas universidades, institutos y centros de investigación afines a las artes, un acentuado interés por la investigación-creación, enfoque que sostiene la práctica artística como método principal de generación de datos, y cuyos resultados exhibe tanto en forma de producciones artísticas como de comunicaciones escritas de carácter académico. Una dificultad que se plantea en estos contextos reside en generar recursos pedagógicos que ofrezcan a estudiantes de grado los conocimientos necesarios para realizar actividades de investigación desde esta perspectiva. Este artículo presenta los resultados de un proyecto PIADT-Iniciales (UNTREF, 2022-2023), enfocado en proporcionar una solución a esta problemática. Este proyecto consiste en la revisión crítica de una experiencia de investigación-creación que venimos abordando con estudiantes de música desde 2019. Expone, en primer lugar, la experiencia objeto de revisión, desarrollada a partir de la propuesta de un dispositivo heurístico —que denominamos “comunicar la escucha”— para producir piezas artísticas partiendo de la construcción y análisis de un archivo de materiales que mantienen relaciones transtextuales con una obra preexistente. Según la consigna correspondiente, la actividad se completa con un escrito referido al proceso de su resolución. En segundo lugar, presenta los resultados de la revisión crítica y expone su incidencia en una reformulación de la consigna orientada a facilitar su inserción en otros contextos. La experiencia se propone, así, como modelo apto para introducir en la investigación-creación a estudiantes de carreras artísticas y para fortalecer su capacidad de construir argumentos sobre la legitimidad de la práctica artística como forma de producción de conocimiento.

**Palabras Clave** Investigación creación/ Investigación artística/ Educación artística/ Educación superior/ Didáctica de la investigación.

### Abstract

Currently, various universities, institutes and research centers related to the arts, express their interest in Artistic Research, an approach that employs artistic practice as the main method of generating data, and whose results are

<sup>1</sup> Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / [jplobetv@gmail.com](mailto:jplobetv@gmail.com) / <https://orcid.org/0009-0000-8267-5113>

exhibited both in the form of artistic productions as well as written communications of an academic nature. A difficulty that arises in these contexts lies in generating pedagogical resources that offer undergraduate students the knowledge necessary to carry out research activities from this perspective. This article presents the results of a PIADT-Iniciales project (UNTREF, 2022-2023), focused on providing a solution to this problem. This project consisted in the critical review of an Artistic Research experience that we have been practicing with music students since 2019. It exposes, first of all, the experience under review, developed from the proposal of a heuristic device — which we call “Communicating a Listening” — for the production of artistic pieces based on the compilation and analysis of an archive of materials with transtextual relationships with a pre-existing work. According to the corresponding instructions, the activity is completed with a writing assignment referring to the resolution process. Secondly, it presents the results of the critical review and exposes its impact on a reformulation of the instructions aimed at facilitating its insertion in other contexts. The experience is thus proposed as a suitable model to introduce artistic career students to Artistic Research and to strengthen their ability to build arguments about the legitimacy of artistic practice as a form of knowledge production.

**Key words** Artistic Research/ Research in Arts/ Arts Education/ Undergraduate Education/ Research Teaching

## Introducción

Este artículo reúne los resultados del proyecto de investigación “Modelo para el desarrollo de prácticas de investigación-creación por parte de estudiantes de grado de carreras artísticas” (PIADT-INICIALES, UNTREF, 2022-2023). El proyecto surge del interés de diversos institutos y centros de investigación dependientes del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” (IIAC-UNTREF) —CEIArte, IDECREA, MATERIA— por el enfoque de investigación llamado investigación-creación —alternativamente, investigación artística, investigación en artes, investigación a través del arte. Dicho interés se evidencia tanto en la fundamentación de sus actividades, como en los eventos científicos y publicaciones originados en ellos y, excede, además, el ámbito de estos institutos y centros para alcanzar a las universidades que ofrecen carreras en las diversas ramas de las artes. Una problemática que se desprende de este es la de generar recursos pedagógicos para que estudiantes de grado de carreras artísticas puedan adquirir los conocimientos metodológicos y epistemológicos necesarios para la realización de actividades de investigación desde este enfoque. Se considera fundamental que, al momento de realizar sus trabajos de graduación, cuenten con estos para proponer un proyecto basado en sus competencias artísticas, y realizar una sólida argumentación sobre el aporte efectivo de su investigación a la construcción de conocimientos en el área. Lxs<sup>2</sup> docentes de formación de grado en artes podemos atestiguar que, actualmente, la mayoría de lxs estudiantes llegan a la instancia de graduación sin ideas claras sobre cómo articular su experiencia como artistas con las demandas propias de la producción académica. Verificamos también que este problema afecta seriamente el futuro de lxs graduadxs en artes: limita sus posibilidades de acceso a becas u otros estímulos para realizar estudios de posgrado y/o participar en proyectos de investigación. Afecta, además, indirectamente, las prioridades y capacidades productivas de los institutos y centros de investigación artística, al quedar la formación de recursos humanos bajo su responsabilidad —para una ampliación sobre estos temas, sugerimos consultar, por ejemplo, un estudio de caso centrado en la Facultad de Arte de la UNICEN (García y Pacheco, 2019).

Si bien suelen existir en las carreras de grado asignaturas orientadas a la realización de trabajos de graduación y/o a la formación en metodología y epistemología, consideramos que inculcar el interés y el hábito por la investigación es una tarea que debe asumirse también en otras materias. Un obstáculo importante en este sentido es la falta de modelos específicos de investigación-creación, perspectiva que, como señalaremos, no se caracteriza por una metodología única sino que admite diversas formas de abordaje. En tal sentido, y atento a la disociación que suelen experimentar muchxs graduadxs entre su producción académica y su producción artística, el proyecto que nos ocupa sostiene que podrá resolverse en la formación de grado, en la medida en que se adopten modelos apropiados para realizar prácticas de investigación-creación en diversas materias de la carrera.

Desde este enfoque, dicho proyecto se centró en la revisión crítica de una experiencia que venimos realizando con estudiantes de música del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (DAMuS-UNA) desde 2019. En ella se propone el uso de un dispositivo heurístico, que hemos denominado “comunicar la escucha”, para producir piezas artísticas de formatos diversos —música, instalación, videoarte, performance, entre otros— a partir del análisis de un archivo constituido por una selección de materiales que mantienen vínculos diversos con una obra preexistente —una pieza musical del repertorio canónico, en las primeras versiones de la actividad. La tarea involucra, además, la articulación por escrito de un análisis sobre las relaciones transtextuales entre las piezas resultantes y la obra de referencia. Consideramos que esta experiencia puede servir como modelo para tareas de investigación-creación por parte de estudiantes de diversas orientaciones artísticas y fortalecer su capacidad para construir argumentos sobre la legitimidad de la práctica artística como forma de producción de conocimiento. El presente trabajo expone los resultados del proceso de revisión crítica que nos ha permitido llegar a formular una consigna para lxs estudiantes y prever aquellos problemas que lxs docentes pueden encontrar al adoptarla para otras materias.

---

<sup>2</sup> Adhiriendo a lo expresado en un documento reciente originado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) (Bonnin et al., 2022), adopto formas del lenguaje inclusivo.

Organizamos la exposición en cinco secciones, con sus respectivas subsecciones. En Antecedentes, describimos el enfoque de investigación-creación y cómo se ha incorporado en diferentes espacios, incluyendo los de formación. Luego, reponemos el contexto en el que se originó nuestro modelo y la experiencia de su primera aplicación. En Encuadre teórico, recuperamos conceptos de la Semiótica, el Análisis del Discurso y la Archivística que permitieron llevar adelante la revisión de la actividad y que especifican sus posibles aportes en la construcción de conocimientos. En Metodología, detallamos el diseño de la revisión crítica y los métodos adoptados. En Resultados, resumimos el proceso de trabajo para, a continuación, especificar tres áreas de revisión que permitieron llegar a una formulación definitiva de la consigna para su adopción en otros contextos. En Conclusiones, compartimos algunas consideraciones sobre el potencial y las limitaciones de nuestra propuesta.

## Antecedentes

### *La investigación-creación en general y en la formación de grado*

La diversidad de contextos en los que se emplea el concepto de investigación-creación, así como la multiplicidad de agendas disímiles en las que aparece involucrado, conlleva una imposibilidad de dar definiciones metodológicas y epistémicas únicas del enfoque. De acuerdo con López-Cano (2020a, p. 135), comprender los sentidos que adquiere el término demanda observar la constitución de los diversos campos profesionales autónomos en torno al mismo. Si bien esto es atendible, resulta necesario también dar algún tipo de definición parcial del enfoque, por motivos pragmáticos. Consideramos que, más allá de sus diferencias, los autorxs consultados coinciden en el hecho de que lo que distingue a la investigación-creación de otros enfoques es el lugar de la práctica artística en el proceso (Impett et al., 2019; López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014a; Stévance y Lacasse, 2013). Por este motivo, definimos la investigación-creación como una práctica orientada a la producción de conocimientos que emplea la práctica artística como método principal de generación de datos y cuyos resultados se exhiben tanto en forma de producciones artísticas como de producción escrita de carácter académico. Sobre este último punto, aunque existen posturas que pretenden homologar el trabajo artístico con la investigación —“mi obra es mi investigación” (López-Cano y San Cristóbal, 2014b)—, los autorxs consultados consideran que la dimensión conceptual de los trabajos de investigación-creación debe ser articulada verbalmente a través de producción escrita. Stévance y Lacasse (2013) van aún más lejos cuando sugieren que, para que una práctica creativa pueda ser considerada investigación, la producción teórica que la sustenta debe descansar sobre un marco teórico bien documentado y en saberes compartidos por la comunidad académica. Desde nuestro punto de vista, la definición ofrecida garantiza el carácter dinámico de la relación entre investigación y arte, que es una característica fundamental de este enfoque para De Assis y D’Errico (2019). Como señalan estos autorxs, lo importante en estos procesos es que la dimensión discursiva se redefine y desarrolle en paralelo a la práctica y que la práctica produzca a su vez su propio discurso. En esta misma dirección, López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014a) afirman que en la investigación-creación se construye un vínculo directo entre las prácticas y la reflexión académica dentro de un “bucle de retroalimentación” que tiene como fin la creación de nuevas formas de abordaje artístico y nuevas conceptualizaciones de orden estético, técnico y teórico sobre el campo.

No pretendemos aquí trazar la historia de la investigación-creación, pero sí nos parece importante señalar que, en el intento de delimitar un campo de acción específico para el concepto, muchos autorxs parten de una diferencia establecida por un texto clásico de Frayling. En “Research in Art and Design” (1993), el autor distingue entre la investigación “en arte” —*into art*—, “para el arte” y “a través del arte”. En un texto muy citado y publicado originalmente en 2006, Borgdorff (2012) retoma esta distinción pero la reformula como “sobre artes” —*on the arts*—, “para las artes” y “en artes”, respectivamente. La diferencia entre estas prácticas radica en los problemas, metodologías y resultados que las caracterizan. Para estos autores, la investigación académica tradicional — histórica, estética, sociológica, política, cultural— sobre las artes corresponde a la primera categoría. Con

investigación “para las artes”, se refieren a aquella actividad destinada a producir técnicas o instrumentos cuyo fin es la aplicación en prácticas artísticas. Por último, Borgdorff emplea la expresión “investigación en artes” —el “a través del arte” para Frayling— para designar aquellas formas de la práctica que incorporan la actividad artística como método. En estas investigaciones, la práctica artística es parte integral tanto del proceso de investigación como de los resultados.

López-Cano y San Cristóbal (2021) proponen agrupar las diferencias entre objetivos, modos de trabajo, producción y discursos de los diversos contextos de la investigación-creación bajo la noción de “escenas de trabajo”. Lxs autorxs conciben la escena como “el espacio físico y simbólico en el que interactúan personas, infraestructuras, reglas explícitas e implícitas, producción artística y académica y compromisos artísticos y laborales” (p. 89). Reconocen cuatro escenas fundamentales: investigación artística profesional, artistas que investigan, artistas universitarios e investigación artística formativa. Este parcelamiento de las actividades de investigación-creación permite una caracterización más clara y ordenada del lugar que ha ido ocupando el enfoque en Europa y América Latina (López-Cano, 2021). En Europa, se reconoce cierta estabilidad en términos educativos e institucionales, incluyendo la presencia de políticas de promoción y financiamiento de la investigación. Esta estabilidad está dada no solamente por la existencia de prestigiosos centros dedicados a la investigación-creación —por ejemplo, el *Orpheus Instituut* de Bélgica—, sino también por la existencia de la *Society for Artistic Research*, que mantiene su propia revista y archivo dedicados al enfoque. Estos centros funcionan como garantes de la escena profesional. Por su parte, la Liga Europea de Institutos Artísticos, fundada en 1990, ha intentado unificar criterios sobre el diseño de programas de doctorado en artes a través del documento “Los principios de Florencia”. Sin embargo, esta estabilidad ha sido interpretada como un riesgo para la independencia y el desarrollo pleno del enfoque, dado que los criterios adoptados han tendido a derivarse de las exigencias propias de la investigación académica tradicional (Henke et al., 2020, p. 12). En otras palabras, en Europa, la investigación artística ha tendido a importar modelos teóricos y metodológicos y criterios de evaluación y difusión propios de otras disciplinas. Esto la coloca en desventaja frente a los enfoques de investigación establecidos anteriormente. Más allá de esto, la estabilidad de la escena profesional europea se evidencia en la cuantiosa producción de libros, artículos y piezas artísticas que se producen bajo el rótulo del enfoque. Dentro de esta producción, destacamos los esfuerzos de los investigadorxs del *Orpheus Instituut* por proponer metodologías concretas y fundamentarlas epistemológicamente (de Assis, 2018; D’Errico, 2018; Schwab, 2018). En cuanto a la escena formativa, destacamos el trabajo de López-Cano y San Cristóbal, quienes han producido numerosos artículos y libros con el objetivo de facilitar a estudiantes de grado y de posgrado un primer acercamiento al trabajo de investigación desde la perspectiva que nos ocupa (2014a; 2020b).

En América Latina, la escena profesional todavía se encuentra en etapa incipiente: no existen revistas especializadas ni asociaciones dedicadas exclusivamente a la investigación-creación. Sin embargo, existen ya algunas iniciativas destinadas a poblar esta escena. López-Cano menciona la Red Latinoamericana de Investigación en Artes (RedLIA), con sede en la Universidad de las Artes de Ecuador. En el caso de Argentina, durante 2023, la Universidad Nacional de las Artes organizó el primer congreso explícitamente dedicado a trabajos realizados desde esta perspectiva. Como se mencionó al comienzo de este artículo, los institutos y centros dependientes del IIAC-UNTREF también han expresado su interés por la investigación-creación. En síntesis, se perciben múltiples esfuerzos —no del todo coordinados— por construir un espacio profesional para la práctica. Con respecto a la escena formativa —en la que este artículo se inscribe—, numerosas universidades locales y de otros países de América Latina —UNTREF, UNA, Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Nacional de Rosario y numerosas universidades en Colombia, Chile, Brasil, Puerto Rico— permiten realizar trabajos de grado o posgrado desde esta perspectiva. Muchas veces, la elaboración de los mismos es asistida mediante cursos orientados a satisfacer inquietudes tanto teóricas como metodológicas. Así, durante el año 2022, el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral organizó el seminario “Epistemología y metodología de la investigación-creación en música” dictado por el Mg. Brianza. En 2023, López-Cano dictó “Investigación a través de la práctica artística en música”, seminario para el Doctorado en Artes de la UNA. Por último, la Universidad Nacional de Villa María (Córdoba, Argentina) ofrece, a partir de 2024, una Maestría en Investigación a través de la Práctica

Artística (Dir. Dra. Siragusa). También en esta dirección, destacamos algunas publicaciones referidas a esta misma problemática (Asprilla, 2013; Azaretto, 2017; Quaranta, 2017; Ballesteros Mejía y Beltrán Luengas, 2018; Benavente Morales, 2020). Si bien estas publicaciones ofrecen muchos recursos para explicar, ejemplificar y evaluar los aportes del enfoque, no se ocupan de la didáctica de la investigación-creación en la instancia de grado. Es, precisamente, pretensión de este trabajo contribuir a cubrir esta laguna.

### **Comunicar la escucha: trabajos finales de Análisis de Repertorio Sinfónico (DAMuS-UNA)**

Con el fin de proporcionar a estudiantes de grado del DAMuS-UNA un primer acercamiento a la investigación-creación, en el año 2019 diseñamos una consigna de trabajo final que llevó como título “Comunicar la escucha”. Esta propuesta fue aplicada originalmente en la materia Taller de Música Sinfónico-vocal. Entre los objetivos de la materia, buscábamos promover una perspectiva performativa sobre la práctica musical (Llobet Vallejos y Stocco, 2020). La reflexión sobre la ejecución musical desde la performatividad enfatiza los aspectos creativos de la misma, aún cuando se trata de prácticas basadas en materiales preexistentes, como en el caso de la música clásica. Para que este énfasis no quedara solo en una argumentación teórica, propusimos una actividad que comprometiera las capacidades artísticas y reflexivas de lxs estudiantes en su vínculo con el repertorio canónico. El material de trabajo seleccionado fue la Novena Sinfonía de Beethoven, por dos motivos. En primer lugar, porque es la pieza del repertorio sinfónico que encarna más cabalmente una historia rica en resignificaciones performativas, como demuestran sus múltiples apropiaciones en contextos diversos —actos políticos oficiales, manifestaciones de protesta, eventos deportivos, producciones artísticas de alcance masivo e impronta popular, producciones destinadas a circuitos más elitistas. En segundo lugar, porque es un material que tiende a alentar aquella actitud reverencial frente al canon que dictamina posturas reproductivistas en la performance<sup>3</sup> y borra los agenciamientos inherentes en todo trabajo de creación o recreación (Leech-Wilkinson, 2016).

Durante la cursada de la materia, mostramos a lxs estudiantes cómo la Novena ha sido utilizada de maneras divergentes y con objetivos múltiples a lo largo de su historia. Abordamos cuestiones referidas a historia de la recepción, análisis formal, prácticas interpretativas, tecnología y música, memoria e historia, política y música, perspectiva de género y música, entre otros temas. Todos estos fueron abordados a partir de textos, piezas musicales y audiovisuales relacionados con la Novena Sinfonía. Con el fin de poner en práctica lo aprendido en clase, les propusimos entonces realizar un ejercicio de investigación-creación que expresara por medio de una performance musical alguna de las cuestiones conversadas. La consigna fue presentada de manera bastante general. En pocas palabras, lxs estudiantes tenían que hacer una apropiación artística de algún fragmento de la Novena. No especificamos si esto implicaba una recomposición del material, la incorporación de otros lenguajes artísticos, tampoco si debía necesariamente tomarse el sonido de la obra, ni ninguna otra pauta que aclarara la consigna. Fue deliberadamente abierta. Ante las dificultades que experimentaron para pasar a la acción, incorporamos a las clases la lectura de un texto de Szendy (2003) que hace referencia a la necesidad de oyentes y músicxs de “hacer escuchar su escucha”. El texto de Szendy cuestiona las distinciones tradicionales entre compositor, intérprete y oyente y menciona explícitamente los arreglos y transcripciones como una forma de “hacer escuchar la escucha”. Así, el autor plantea la pregunta sobre “el espacio de apropiación” que las obras reservan para oyentes e intérpretes. Estas ideas resultaron tan esclarecedoras para lxs estudiantes a la hora de interpretar la consigna, que decidimos utilizar la expresión “comunicar la escucha” como título de la actividad.

El objetivo de documentar la resolución de la consigna y extraer algunas conclusiones hizo necesario un trabajo autoetnográfico de parte de lxs estudiantes. Pedimos entonces que acompañaran su trabajo artístico de un breve escrito en el que explicitaran qué escucha de la obra les interesaba comunicar, cómo habían decidido hacerlo y por

---

<sup>3</sup> Utilizamos el término “performance” en lugar del tradicional “interpretación” para referirnos a la actividad de tocar música. En línea con la perspectiva de los Estudios de Performance y estudios musicológicos recientes, consideramos que es necesario llamar la atención sobre esta actividad como un evento que involucra aspectos más allá de la relación con un texto (Llobet Vallejos y Stocco, 2020).

qué. De esta manera, la experiencia se acercó —aunque sin demasiado rigor epistemológico en la elaboración textual— a las perspectivas mencionadas sobre la investigación-creación que demandan que las piezas artísticas estén acompañadas por un discurso teórico para poder ser entendidas también como productos de investigación. El resultado fue la producción de un conjunto de piezas artísticas que, en muchos casos, demandaron de sus autorxs un involucramiento en competencias que van más allá de su formación específica. Los trabajos presentados en aquella ocasión consistieron en: una canción para voz y piano, un video musical con bandoneón, un corto de ficción, una instalación, un video musical con técnicas de manipulación electrónica de los sonidos, una pieza de música electroacústica, una grabación sonora manipulada con técnicas de producción musical, dos performances musicales con aspectos teatrales. Las producciones se presentaron en varias instancias durante las últimas clases del cuatrimestre y el debate ayudó a lxs estudiantes a profundizar sobre sus procesos creativos. Como método cualitativo de evaluación de los trabajos, recurrimos a un análisis semiótico de tipos de escucha (Llobet Vallejos, 2023a) que permitió clasificarlos y establecer relaciones entre las diversas formas de responder a la consigna. Con el fin de documentar la producción y de mostrarles que la investigación y la producción musical no pertenecen a mundos irreconciliables, propuse a lxs estudiantes participar en el 2do Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística (2019, Universidad Nacional de Rosario). La ponencia presentada (Llobet Vallejos et al., 2021) expande lo resumido aquí y contiene los textos elaborados por cada unx de ellxs. Desde 2019, seguimos aplicando esta consigna en nuestras clases de Análisis de Repertorio Sinfónico (DAMuS-UNA). Como resultado, hemos ido conformando un corpus con las piezas de lxs estudiantes y sus textos de reflexión sobre las relaciones de su trabajo con la Novena y con temas abordados en clase.

### Encuadre teórico del modelo

El objetivo de esta sección es desarrollar teóricamente algunos aspectos de la actividad descrita, observados en el proceso de revisión que se explicará más adelante. Según lo expuesto, esta actividad requiere la construcción de un *archivo* formado por documentos que mantienen relaciones *transtextuales* con una obra preexistente. Requiere, en segundo término, la identificación de *regularidades discursivas* entre dichos documentos —conceptualizadas como *escuchas* de la obra—, como también la elaboración de un nuevo *relato* o *montaje* expresado tanto en una nueva pieza artística como en un trabajo escrito. En última instancia, la actividad apunta a que, a través de la metáfora de “comunicar la escucha”, lxs estudiantes puedan explicar cómo sus nuevas piezas dialogan con los discursos que circulan acerca de la obra preexistente y proponer nuevos puntos de vista sobre su contenido o factura estética. La nueva pieza puede entenderse entonces como el resultado de “comunicar una escucha” informada y crítica de la obra. En tal sentido, sostenemos que contribuye al conocimiento acumulado acerca de la misma. A continuación, nos detenemos sobre cada uno de los aspectos mencionados con el fin de encuadrarlos teóricamente.

Durante las primeras prácticas con la actividad, el paso inicial estuvo en manos del docente y consistió en la recopilación de una cantidad de documentos que pudieran relacionarse con la Novena Sinfonía de Beethoven. En otras palabras, el docente construyó un archivo para la materia que sirvió tanto a los fines de organizar las clases como a los de proporcionar materiales de consulta para la elaboración de los trabajos finales. La noción de *archivo* implícita en esta afirmación supone la expansión del término desde la consolidación de la disciplina archivística a fines del siglo XIX a la actualidad (Colman, 2022). En otras palabras, no nos referimos aquí a un archivo de naturaleza institucional o estatal, sino a una colección de documentos realizada por un individuo para conformar un “archivo personal”. A partir de una articulación entre la noción de práctica de Althusser y la semiótica de Peirce, Acebal (2023) propone que el trabajo con el archivo puede entenderse como una práctica social con tres instancias articuladas: una política, una material y una teórica. La práctica política hace referencia a la relación del archivo con la memoria sociocultural. La instancia material, involucra los procesos de recopilación, almacenamiento y transformación de los materiales, incluyendo también el diseño de formas de interacción con el archivo para el público general. La teórica, contempla los procesos de organización o sistematización del archivo, la clasificación

de los materiales y su catalogación. Estas tres instancias de la práctica archivística permiten profundizar las reflexiones sobre la actividad propuesta e identificar algunas líneas de indagación para futuros trabajos.

Refiriéndonos primero a la práctica material del archivo, observamos que los documentos recopilados son de naturaleza diversa y requieren, en muchos casos, transformaciones que permitan las interacciones posibles en el espacio del aula. Para dar un ejemplo quizás extremo, algunas películas son recortadas y combinadas para el armado de videos pedagógicos que incluyan análisis y comentarios del docente y de otros autorxs. Por otra parte, el aula virtual que ofrece el DAMuS cumple la función de domiciliación (Derrida, 1997) del archivo. No podemos profundizar sobre estas cuestiones aquí, pero es evidente que las particularidades de este espacio condicionan también las formas de interacción con los materiales. En cuanto a la práctica política, los documentos presentados a los estudiantes durante la cursada funcionan como soportes de memorias socioculturales que estructuran formas de “pensar, sentir y concebir la realidad” (Guasch, 2011, p. 25) en torno a la obra de referencia. Las críticas, comentarios en foros o plataformas de *streaming*, análisis y reelaboraciones artísticas de las obras de arte, otorgan a éstas significados sociales más o menos estabilizados. Luego, en tanto los documentos recopilados pueden ser concebidos como soportes de discursos que mantienen relaciones transtextuales con la obra de referencia, es preciso detenernos en la instancia teórica de la práctica de archivo. En esta instancia, las relaciones entre estos discursos permiten ver el conjunto de documentos recopilados no como una mera reunión de materiales, sino como un corpus coordinado, un aspecto definitorio de los archivos, según Guasch.

Genette (1989) define la relación de transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 9-10). Distingue cinco tipos: *intertextualidad* —presencia de un texto en otro—; *paratextualidad* —la relación del texto con títulos, subtítulos, prefacios, prólogos, notas al pie, ilustraciones y también con los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra—; *metatextualidad* —textos críticos, textos que incluyen al texto sin citarlo o nombrarlo—; *hipertextualidad* —obras derivadas, transformaciones, imitaciones—; y *architextualidad* —estatuto genérico del texto, señalado o no por recursos paratextuales (p. 10-16). Como señalamos más adelante, las primeras versiones de “comunicar la escucha” proponían, como parte de la consigna, la recopilación de documentos de recepción de la obra de referencia. Sin embargo, y como resultado del proceso de revisión —ver Resultados—, consideramos que estos tipos de relación transtextual son más productivos para la actividad. La razón de esto radica en que la recepción implica necesariamente un orden temporal, es decir, no es posible pensar en documentos originados antes de la obra como parte de la recepción de la misma. Sin embargo, entendemos que ciertos documentos, trascendentes para la significación social de una obra, no necesariamente se producen como reacciones directas a la misma. Por ejemplo, indudablemente, el poema de Schiller “An die Freude” (1786) es de importancia capital en los significados que ha adquirido la Novena Sinfonía de Beethoven (1824), aunque le antecede temporalmente. Finalmente, la práctica teórica del archivo involucra, además, algún tipo de organización de estos materiales. Desde nuestro punto de vista, las regularidades discursivas (Foucault, 2002, p. 47) que emergen del análisis de los documentos pueden entenderse en términos de diferentes tipos de “escucha” de la obra en cuestión. Aludimos a la idea de Szendy de que, cuando estamos frente a la música, es común que tengamos la necesidad de “hacer escuchar nuestra escucha” (2003, p. 3): de reclamar el “espacio de apropiación” que las piezas musicales nos reservan como oyentes y/o intérpretes. Así, cada uno de estos documentos es considerado como el soporte o rastro material de una “escucha” —en sentido metafórico— de la obra. Entendida de esta manera, la idea de “comunicar la escucha” funciona en dos sentidos: en primer lugar, como una herramienta conceptual que permite reconocer en los documentos diversas formas de vinculación con la obra preexistente; en segundo lugar, como un dispositivo heurístico para la construcción de nuevas piezas que dialogan con ella. A partir del análisis semiótico y hermenéutico de los documentos —conceptualizados entonces como “escuchas” de la obra— se procede a realizar la nueva pieza artística.

Volvemos a la reflexión sobre la práctica material del archivo para señalar, entonces, que a partir de estos documentos es posible realizar operaciones de “montaje” —recortes, selecciones, jerarquizaciones y puestas en relación— de diversos tipos (Glozman, 2020), dando como resultado narrativas diferentes sobre el significado que

las obras adquieren a partir de su circulación social. Lo más importante de estas operaciones es que pueden generar un efecto de “extrañamiento” (p. 7) que desarticula narrativas hegemónicas en torno a la obra de referencia —esto es particularmente notable en el caso del repertorio de la música clásica. Esta apropiación de los materiales de archivo puede ser entendida como una estrategia particular de “activación” de los mismos (Acebal, 2023). La estrategia puede realizarse con intereses de reproducción, neutralización o profanación de estos, cuestión que abre interrogantes acerca del “poder arcóntico del archivo” (Derrida, 1997). Como señala Mbembé, “el destino final del archivo está, por lo tanto, fuera de su propia materialidad, en el relato que hace posible” (2020, p. 3). En otras palabras, la recopilación y análisis de los documentos vinculados con la obra hace posible la construcción de relatos críticos que tienen en cuenta diferentes puntos de vista sobre la misma. El relato —en forma de la nueva pieza artística y el escrito que la acompaña— puede posicionarse repitiendo los discursos de mayor circulación o que más peso han tenido históricamente en ciertos contextos, pero también puede rescatar voces marginalizadas e incluso subvertir el archivo. En el ámbito de la música clásica, la apertura de una discusión en este sentido es importante, especialmente porque se suele presuponer un modo de relación reproductivista en la performance del repertorio. En otro trabajo, hemos empleado algunas de las propuestas teóricas articuladas aquí para reflexionar críticamente sobre esta cuestión (Llobet Vallejos, 2023b).

## Metodología

Como señalamos, el proyecto tiene por objetivo la revisión, sistematización y modelización de la experiencia de investigación-creación —que denominamos “comunicar la escucha”— para su incorporación a materias de formación de grado en carreras artísticas. Entre sus objetivos específicos, destacamos:

- Tutorar a un estudiante en la puesta en práctica de la actividad.
- Realizar una observación detallada de dicha práctica, documentando sus etapas.
- Realizar una revisión crítica de la actividad a partir de lo observado.
- Construir un marco teórico que permita interpretar sus aportes a diversas áreas de conocimiento.
- Sistematizar y modelizar la experiencia mediante una reelaboración de la consigna.

Organizamos el trabajo en dos etapas:

1. Implementación: puesta en práctica de la actividad, observación y documentación del proceso.
2. Modelización: análisis de los datos obtenidos, revisión crítica y sistematización.

Para la realización del trabajo, se incorporó a Tomás Paradela Campos, estudiante de Licenciatura en Artes Electrónicas (UNTREF). Dado que, originalmente, la actividad estaba pensada para estudiantes de música, esta incorporación requirió una adaptación de la consigna desde la primera etapa. Puntualmente, tanto la selección de la obra preexistente como la construcción del archivo con materiales relacionados con esta quedaron en manos de Tomás. Durante la primera etapa, coordinamos encuentros periódicos que funcionaron como contexto artificial específicamente generado para la observación. En estos encuentros, asumimos el rol de observador participante, concentrándonos en compilar los datos que fueron arrojando estas sesiones. Al mismo tiempo, despejamos dudas que se fueron presentando al estudiante, quien, a su vez, respondió preguntas orientadas a profundizar sobre sus decisiones en la resolución de la consigna. La observación, guiada por el objetivo general del proyecto, se enfocó en tres aspectos: la descripción del modelo, el estudio de su inserción pedagógica en la formación de grado y la evaluación de su potencial para la producción de conocimientos en las áreas involucradas —específicamente, las técnicas de investigación documental para la conformación del archivo, el análisis semiótico y hermenéutico de los documentos con el fin de reconocer diferentes tipos de “escucha”, y la “activación” de los materiales mediante la práctica artística. Las observaciones fueron registradas en un cuaderno de campo conforme a una técnica

semiestructurada con las tres categorías mencionadas: *descripción, inserción pedagógica, contribución al conocimiento*.

En la segunda etapa, sometimos los registros a un proceso de codificación que nos permitió identificar los aspectos que requerían revisión. Las etiquetas más empleadas fueron “supuestos ontológicos y epistemológicos”, “instrumentos y métodos”, “formulación de la consigna”. A continuación, resumimos los resultados del trabajo de revisión y detallamos algunos problemas que surgieron durante la etapa de implementación de la actividad.

## Resultados y discusión

Organizamos esta sección en dos partes: una síntesis de la actividad de Tomás, y la presentación de los resultados y reflexiones según las tres categorías que guiaron la revisión: la descripción del modelo, su inserción pedagógica y sus contribuciones al conocimiento.

### *La práctica de Tomás*

En el contexto de la materia del DAMuS-UNA, la consigna original se formulaba en estos términos:

La actividad final consiste en un trabajo de investigación artística sobre la Novena Sinfonía de Beethoven. Empleando la idea de "comunicar la escucha" (cfr. Szendy, 2003), deben crear una pieza artística en cualquier formato que les permita expresar sus ideas sobre un fragmento de la obra o sobre la obra en general, apoyándose en los materiales vistos en clase. La consigna es deliberadamente abierta y se ofrece más como un disparador para su creación y reflexión que como una pauta rígida sobre cómo trabajar.

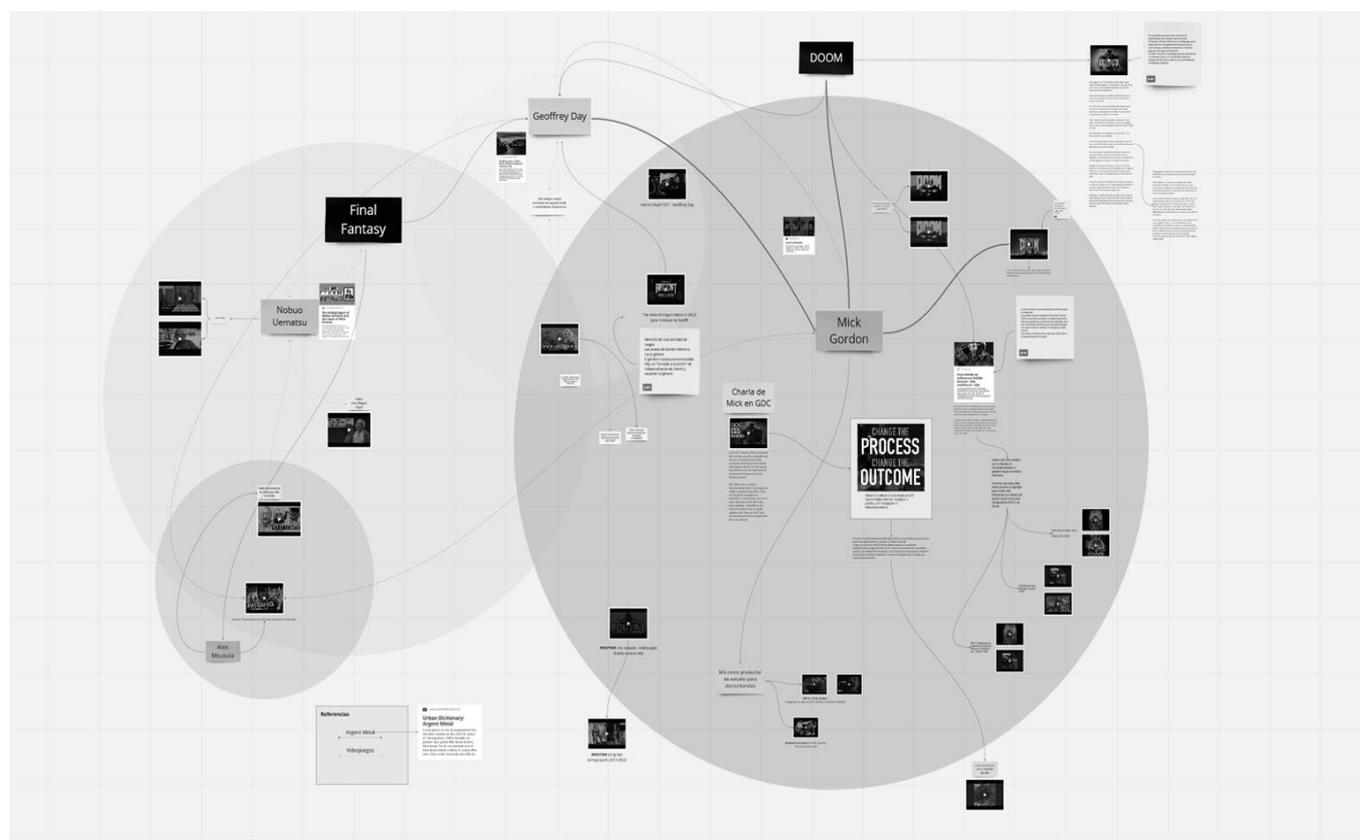
Se espera que a través de este trabajo puedan encontrar nuevas formas de relacionarse con las obras del repertorio y que puedan explicar cómo fue su proceso para llegar a los resultados. A esos fines, la pieza debe ser acompañada de un escrito que explique qué “escucha” trataron de expresar en sus producciones, qué preguntas o reflexiones los orientaron en las decisiones que involucra su elaboración y cualquier otra información que permita a otros construir recorridos similares. Será valorada especialmente la inclusión de referencias al texto de Szendy y/o a otros materiales que hemos abordado en la cursada. El texto deberá tener como máximo una extensión de una página A4 (flexible). La producción artística resultado de su investigación no necesariamente debe ser una pieza terminada. Con una "maqueta" que pueda mostrarse como referencia y que sirva para tener una buena idea de en qué dirección seguiría trabajando será suficiente.

Cuando comenzamos a trabajar con Tomás, le impartimos esta consigna, haciendo algunas salvedades. Por una parte, debía reemplazar la Novena de Beethoven por una obra de su propio interés; por otra, en vez de trabajar con materiales reunidos por nosotros, le encomendamos recopilar materiales sobre la recepción de la obra en un sentido amplio. Más allá de estas primeras enmiendas, decidimos conservar la idea de “comunicar la escucha” y le compartimos el texto de Szendy (2003) para introducirlo en el problema de la apropiación de las obras. Como adelantamos, algunos aspectos de esta consigna fueron reformulados a partir del trabajo de revisión.

Para su trabajo, Tomás seleccionó la banda sonora de Mick Gordon para el videojuego *DOOM 2016*. Luego, junto con las críticas a este videojuego en la *web*, recopiló videos que analizan dicha banda y videos que la relacionan con producciones de otros para videojuegos o películas, y también algunos discos de *argentmetal*, género musical derivado de la banda sonora en cuestión. Por iniciativa propia, reunió estos materiales en un tablero de *Miró* — plataforma que facilita la diagramación de redes conceptuales enriquecidas (ver Figura 1). El tablero le permitió identificar relaciones entre estos materiales de recepción y clasificarlos según diferentes grados “de cercanía”. Agregó, además, lecturas vinculadas con las etapas iniciales de su Trabajo Final de Grado (TFG) para la Licenciatura en Artes Electrónicas. Es así cómo pudo asumir una concepción personal de la idea de “comunicar la escucha” a

partir de combinar la lectura del texto de Szendy con una lectura de *Los fantasmas de mi vida* de Mark Fisher y una conferencia del creador de la banda sonora de referencia. Finalmente, su escucha de la pieza se enfocó en las interacciones entre el arte y lo lúdico, un tema que constituye el núcleo de su TFG. Específicamente, se detuvo en cómo la banda sonora del *DOOM 2016* adopta el método de “mezcla en tiempo real”, que le da a la música un carácter generativo cuando está insertada en el contexto del videojuego, adaptándose a las decisiones del jugador.

**Figura 1. Tablero virtual *Miró* que reúne los materiales recopilados y el análisis de las relaciones entre estos.**



Fuente: Puede recorrerse en este [link](#).

En paralelo al proceso de reflexión sobre lo recopilado, fue experimentando en *Ableton Live* —software de composición musical— con técnicas inspiradas en Gordon y, a partir de la retroalimentación conceptual de su análisis, con un modo de emular el aspecto generativo de la banda sonora en funcionamiento a través de la “vista de sesión” de Ableton y un controlador MIDI. Resultó así una sesión de Ableton Live que puede aplicarse para musicalizar de forma dinámica sesiones de juegos de rol transmitidas vía *streaming* (ver Video 1). Actualmente, en su TFG, está enfocándose en explorar los posibles puntos de contacto entre los juegos de rol transmitidos por *streaming* y las artes electrónicas. Para resumir la interacción entre los diversos elementos que fundamentan su escucha y su producción artística, Tomás elige una frase de Mick Gordon: “cambiar el proceso para cambiar el resultado”.

## Video 1. Demostración de la sesión compuesta para musicalizar dinámicamente sesiones de juegos de rol



Fuente: [link alternativo](#).

En el trabajo escrito, explica su relación cambiante con la consigna, las decisiones que fue tomando para su resolución, su análisis de los materiales recopilados y su propia concepción de la noción de “comunicar una escucha”. En cuanto a la dinámica de trabajo y a la actitud de Tomás durante el proceso, se mostró entusiasta al comunicar sus puntos de vista, a la vez que receptivo y dispuesto a incorporar los aportes de su director. Tendió, sin embargo, a rechazar pautas rígidas y a buscar la originalidad en sus planteos. El escrito y estas observaciones dan lugar a una reflexión sobre sus aptitudes como investigador y la medida en que estas inciden en el trabajo de revisión. En este sentido, consideramos que estas constituyen importantes condiciones que hacen, de la presente, una puesta a prueba ideal de la adaptabilidad del modelo propuesto.

Algunos ejemplos de la manera en que las decisiones de Tomás requirieron adaptaciones de la consigna:

1. La elección de la obra no descansó en una categoría o género de producción artística equiparable a nuestra experiencia anterior con la actividad. Una banda sonora de un videojuego tiene características particulares que la alejan de los géneros musicales propios de la música en vivo o en disco. Concretamente, la composición se desarrolla en paralelo con el avance del juego, adaptándose momento a momento a las decisiones del jugador. En otras palabras, la elección de Tomás contradice nuestros supuestos sobre la ontología de las obras de arte.
2. Los materiales recopilados por Tomás, que incluyen textos como el de Fisher y otros que enfocan cuestiones de la creatividad, no son encuadrables bajo el rótulo de “documentos de recepción”. Decidimos, entonces, ampliar la consigna para facilitar estas inclusiones. Esta adaptación nos permitió observar que nuestra experiencia previa con la actividad era conceptualizable de manera más precisa mediante la noción de transtextualidad que explicamos anteriormente.
3. El escrito de Tomás fue más extenso que lo propuesto en la consigna. Necesitó 6 páginas en A4 y siguió una organización bastante cercana al esquema académico: introducción —con descripción del problema, contextualización, esbozo de hipótesis y objetivos—, metodología, resultados y conclusiones. Según sus palabras, avanzar en la escritura del texto le sirvió para terminar de tomar decisiones sobre la elaboración de su propia obra y sobre su comprensión de la obra preexistente.

### Revisión del modelo

#### Sobre la descripción

La observación realizada nos permitió reelaborar la descripción de la actividad desde perspectivas teóricas específicas sobre el archivo, las relaciones entre textos y la escucha —ver Encuadre teórico en Antecedentes.

#### Sobre la inserción pedagógica

Presentamos aquí la reformulación de la consigna de trabajo:

## Comunicar la escucha — una actividad de investigación-creación

Esta actividad se propone como un acercamiento a la investigación-creación. Esta forma de investigar se caracteriza por el empleo de la práctica artística como método principal de generación de datos. Los resultados se exhiben tanto en forma escrita como mediante la presentación de piezas artísticas.

En esta actividad en particular, el objetivo es investigar de qué manera una producción artística propia “comunica una escucha” de una obra preexistente. Consta de tres etapas, sin un orden temporal lineal:

- Seleccionar una obra de arte preexistente y construir un archivo personal con materiales de cualquier tipo que guarden relación con la misma. Esta relación puede tomar diversas formas, desde citas explícitas a la obra a asociaciones más indirectas con sus características estéticas, sus medios de producción o los discursos en los que participa.
- Analizar los vínculos entre la obra y los materiales y organizar el archivo mediante etiquetas. Las etiquetas agrupan los materiales en diferentes tipos de “escucha” de la obra.
- Realizar una pieza artística que se apoye formal, material o conceptualmente en el archivo y los diferentes tipos de escucha identificados en las etiquetas. La pieza se acompaña con un escrito que explicita el proceso de investigación y la “escucha” de la obra que comunica.

Para el escrito, se recomienda tener en cuenta las siguientes preguntas:

1. ¿Cuál es la finalidad del escrito? ¿Qué contiene y cómo está organizado?
2. ¿En qué consiste la actividad realizada? ¿Qué entiende por “comunicar la escucha”?
3. ¿Qué obra se eligió para la realización de la actividad? ¿Qué pieza artística se produjo durante la investigación?
4. ¿Qué pasos se siguieron para resolver la consigna? ¿Cómo puede caracterizarse el archivo construido y las relaciones de los materiales acopiados con la obra de referencia?
5. ¿Cómo se realizó la nueva pieza? ¿Qué escucha de la obra de referencia buscó comunicar con su pieza? ¿Cómo orientó este objetivo sus decisiones artísticas?
6. ¿En qué sentido la realización de esta actividad contribuye al conocimiento de la obra de referencia?

Para la entrega, el escrito puede tener entre 3 y 6 páginas A4 con fuente Arial 11 e interlineado simple. Para la inclusión de referencias, gráficos y tablas se recomienda seguir normas APA.

Esta reformulación constituye una mejora sustancial respecto de la consigna original, en tanto:

- ya no se especifica una obra determinada como punto de partida;
- el marco teórico adoptado aporta mayor claridad a esta versión al establecer una organización en tres etapas;
- los contenidos del escrito quedan puntualizados mediante preguntas orientadoras y recomendaciones de extensión y formato.

Por otro lado, hemos procurado mantener la consigna lo suficientemente abierta para hacerla operativa en diversos contextos: no se determinan los medios para la realización de la nueva pieza, ni se fuerza la adopción de criterios específicos para el etiquetado de relaciones entre los materiales. Esperamos, así, garantizar la adaptabilidad de la actividad a los requisitos particulares de las diversas materias en las que pueda incorporarse.

### Sobre la contribución al conocimiento

En términos generales, el objetivo de la actividad continúa siendo el de facilitar un acercamiento a la práctica de la investigación-creación. La resolución de la consigna puede presentar oportunidades para profundizar en cuestiones

de epistemología, ontología y metodología desde una experiencia práctica que involucra las competencias artísticas propias de estudiantes de carreras de artes. Entonces, la actividad ofrece, por un lado, una forma de incorporar conocimientos sobre el diseño de proyectos de investigación, como la formulación de preguntas y objetivos, la determinación de una metodología y la explicitación de los resultados. Enfrenta, así, a lxs estudiantes con la dificultad de explicitar el rol de la práctica artística dentro de este proceso. Por otro, provee un espacio para reflexionar acerca de tres aspectos de la práctica artística: el diseño de las piezas artísticas, su materialización en contextos específicos, los significados que adquiere en diversos contextos. Un espacio construido de forma tal que la práctica artística adquiere una dimensión crítica por estar inmersa en un “bucle de retroalimentación”: ¿Cómo contribuyen los materiales del archivo al diseño de una nueva pieza? ¿Qué reflexiones surgen de la elaboración de esta pieza sobre los materiales del archivo y la obra de referencia?

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos presentado una actividad para favorecer la adquisición de conocimientos sobre la investigación-creación desde una perspectiva eminentemente práctica. Mediante una consigna de trabajo anclada en las competencias artísticas de estudiantes de artes, se proponen una serie de etapas comparables a los requerimientos tradicionales de la investigación académica. La actividad en cuestión se originó en una materia de análisis del repertorio de la música clásica, pero una revisión sistemática permitió ampliar su formulación para incluir otros ámbitos artísticos. También hizo posible una descripción en términos teóricos de las decisiones involucradas en su diseño y una reflexión sobre su inserción pedagógica y sus potenciales contribuciones al conocimiento de lxs estudiantes.

La actividad no pretende ser un sustituto de clases de metodología de la investigación, sino más bien un complemento orientado a alentar una actitud crítica en la práctica artística en general. Por esta razón, consideramos que el contexto ideal de inserción de la misma son clases en las que la práctica artística es el foco. Sin embargo, entendemos lo impracticable de esta sugerencia: estas materias suelen concentrarse en la resolución de dificultades técnicas particulares; es común que lxs docentes se sientan insegurxs explorando el contacto de la práctica con otras disciplinas y hay también obstáculos ideológicos para proponer actividades que desacralizan obras canónicas (Leech-Wilkinson, 2016). De cualquier manera, la propuesta es útil para desestabilizar la habitual oposición entre teoría y práctica que domina los espacios educativos artísticos. Con este fin, nosotros continuamos aplicando esta consigna en la materia Análisis del Repertorio Sinfónico (DAMuS-UNA) y hemos adoptado una variante en Estructuras Sonoras y Visuales (UNTREF). En nuestra experiencia, la incorporación a materias de análisis favorece la comprensión y reflexión crítica sobre los métodos y objetivos de la práctica analítica. Por supuesto, cada contexto requiere adaptaciones particulares para compatibilizar la actividad con los contenidos de la materia. Por ejemplo, en el caso de Estructuras Sonoras y Visuales, la etapa de construcción del archivo personal contempla una reflexión más profunda sobre la práctica archivística. Además, la producción del escrito está más pautada, demandando la incorporación de las perspectivas analíticas trabajadas en clase a la descripción de la propia práctica artística. En esta dirección, la implementación de las relaciones de transtextualidad de Genette en el contexto de la actividad propuesta puede constituir una oportunidad para el desarrollo de una práctica artística crítica, consciente de las posibles conexiones entre obras diversas y del potencial creativo que esto representa.

En última instancia, esperamos que este artículo funcione como estímulo para el diseño de actividades semejantes y para la discusión académica acerca del potencial de las mismas para contribuir al desarrollo de competencias de investigación en lxs estudiantes de artes en general. Volviendo sobre lo dicho por López-Cano respecto de la falta de iniciativas coordinadas para construir una escena profesional de investigación en el entorno latinoamericano, consideramos que brindar herramientas formativas es un paso fundamental en esta dirección. Nuestro objetivo en este escrito ha sido hacerlo intentando clarificar algunas formas en las que la práctica artística puede ser una forma legítima de producción de conocimientos.

## Referencias bibliográficas

- Acebal, M. (2023). Las singularidades del archivo. *deSignis*, 39, 67-76. <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i39p67-76>
- Asprilla, L. (2013). *El proyecto de creación-investigación*. Institución Universitaria del Valle Del Cauca.
- Bonnin, J. E., Dvoskin, G., Lauria, D., López García, M., Salerno, P., Tosi, C. y Zunino, G. M. (14 de junio de 2022). ¿Qué dice la lingüística sobre el lenguaje inclusivo? UBAfilo. <http://novedades.filo.uba.ar/novedades/%C2%BFqu%C3%A9-dice-la-ling%C3%BC%C3%ADstica-sobre-el-lenguaje-inclusivo>
- de Assis, P. (2018). *Logic of experimentation*. Leuven University Press.
- de Assis, P. y D'Errico, L. (2019). Introduction. En P. de Assis y L. D'Errico (Eds.), *Artistic research: Charting a field in expansion* (pp. 1-11). Rowman & Littlefield International.
- Azaretto, C. (Coord.). (2017). *Investigar en arte*. EDULP.
- Ballesteros Mejía, M. y Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad El Bosque.
- Benavente Morales, C. (Ed.). (2020). *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*. CENALTES.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Colman, A. (2022). Los archivos (de la represión). En Vitale, A. (Ed.), *Rutinas del mal: estudios discursivos sobre archivos de la represión*. Eudeba.
- D'Errico, L. (2018). *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven University Press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Frayling, C. (1993). Research in art and design. *Royal College of Art research papers*, 1, 1-5.
- García, L. y Pacheco, A. (2019). La profesión académica en el campo de las artes: estudio de caso en una universidad estatal de Argentina. *RAES*, 11(19), pp. 61-73.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.
- Glozman, M. (2020). La construcción de archivos discursivos: entre la teoría del discurso y las prácticas de montaje. *Revista LUTHOR*, 44, 1-12.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Henke, S., Mersch, D., Strässle, T., Wiesel, J. y van der Meulen, N. (2020). *Manifiesto of Artistic Research*. DIAPHANES. <https://doi.org/10.4472/9783035802665>
- Impett, J., de Assis, P., Beghin, T., Laws, C. y Vaes, L. (2019). *Artistic Research in Music – an Introduction* [MOOC]. edX. <https://www.edx.org/es/course/artistic-research-in-music-an-introduction>
- Leech-Wilkinson, D. (2016). Classical music as enforced utopia. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(3-4), 325-336.

Llobet Vallejos, J. P. (2023a). Escucha e interpretación: un modelo semiótico peirceano para el análisis de la escucha. *El oído Pensante*, 11(2). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v11n2.13332>

Llobet Vallejos, J. P. (2023b). *Del museo imaginario al archivo musical: la música clásica como práctica de archivo* [ponencia]. XI Congreso argentino de semiótica 2023. Área Transdepartamental de Crítica de Artes (UNA), Ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Llobet Vallejos, J. P. y Stocco, P. (2020). Reorientando la música: Un abordaje peirceano de la performance musical. En M. T. Dalmaso y C. Guerri (Eds.), *Proceedings of the 14th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)* (Vol.1, pp. 243-257). IASS Publications y Libros de Crítica. <https://doi.org/10.24308/IASS-2019-1-020>

Llobet Vallejos, J. P., Figueroa, L., Lucangioli, J., Martínez, U., Nacif, M., Pola Cappellari, F., Prebisch, A. y Valverde, M. (2021). Comunicar la escucha: una experiencia de investigación artística en música en educación superior. En G. A. Alonso (Ed.), *II Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística 2019* (pp. 414-427). Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.

López-Cano, R. (2021). Investigación artística en música en Latinoamérica. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, 74, 139-167. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.779>

López-Cano, R. (2020a). Investigación artística en tránsito. *Resonancias*, 24(46), 135-140. <https://doi.org/10.7764/res.2020.46.7>

López Cano, R. (2020b). La evaluación de la investigación artística formativa. *Revista Académica Estesis*, 8(1), 28-41. <https://doi.org/10.37127/25393995.80>

López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú. (2021). Investigación artística en música: Cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, 74, 87-116. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.777>

López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014a). *Investigación artística en música*. ESMUC.

López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú. (2014b). Entre “musicología encubierta” y “mi obra es mi investigación”: Mapeando el espacio de la investigación artística en música. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 23.

Mbembé, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, 25(31), e154. <https://doi.org/10.24215/18517811e154>

Quaranta, D. (Coord.). (2017). *Creación musical, investigación y producción académica*. CMMAS.

Schwab, M. (Ed.). (2018). *Transpositions: Aesthetico-epistemic operators in artistic research*. Leuven University Press.

Stévance, S. y Lacasse, S. (2013). *Les enjeux de la recherche-crédation en musique*. Presses de l'Université Laval.

Szendy, P. (2003). “Yo escucho” (preludio y dirección). En P. Szendy, *Escucha: una historia del oído melómano* (pp. 17-27). Paidós.

**Fecha de recepción: 31-3-2024**

**Fecha de aceptación: 10-7-2024**