

**Genialidades musicales en des-concierto:  
la transmusicación como apuesta política del hacer música**

María Alejandra Yepes Zúñiga

Proyecto de trabajo de grado para optar por el título de  
Magister en Estudios Culturales

Director

Julián Burgos

Codirector

John J. Gómez G.

Maestría en Estudios Culturales  
Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación  
Universidad Católica de Pereira  
Pereira  
2019

## Tabla de contenido

<i>Genialidades musicales en des-concierto:</i> .....	1
<i>la transmúsicación como apuesta política del hacer música</i> .....	1
<i>Capítulo 1</i> .....	6
<i>Al transmúsicaar</i> .....	6
1.1 ¿Por qué sacar de las vísceras la música que hay dentro de mi para que se escuchen otras frecuencias? .....	12
<i>Capítulo 2</i> .....	15
<i>Hacer música, vivir música: el genio musical</i> .....	15
2.1.2 Las industrias culturales y lo popular, ¿la negación del genio musical aun hoy en día? .....	19
2.2 La musicología como catapulta a los estudios culturales.....	22
2.3 ¿Rima genio con locura?, ¿rima genio con enfermedad? .....	36
2.4 Revertir el genio en la academia: de los vestigios de la colonialidad a la politización de sus consecuencias.....	39
2.5 ¿Si la cultura ha sido un pretexto heredado de la colonialidad, ¿cómo desculturalizamos esa cultura? .....	47
2.6 Sujeto político: de cara al posicionamiento.....	50
2.7 Sujeto musical: entre textos y subjetividades .....	57
2.8 Etica de la esucha, ¿Qué significa el sujeto en la esucha?.....	61
2.9 Transmúsicaar: lo político como apuesta creativa, lo musical como textualidad compleja .....	64
<i>Capítulo 3</i> .....	66
<i>¿Por qué y para qué pensar y hacer la música como acto político?: justificación y metodología</i> .....	66
3.1 ¿Cómo derivar metodológicamente? .....	68
3.2 ¿Quiénes hacen esa música como acto político? .....	70

<b>Capítulo 4</b> .....	<b>75</b>
<b>Entrevistas y trabajo de campo</b> .....	<b>75</b>
<b>4.1 Protocolo de entrevista</b> .....	<b>75</b>
<b>4.2 Cuadro de codificación de las entrevistas</b> .....	<b>78</b>
<b>4.3 Análisis de entrevistas</b> .....	<b>82</b>
4.3.1 Caso de transmusicación de Mónica Rocha .....	83
4.3.2 Caso de transmusicación Leydi Cristancho Mejía.....	95
4.3.3 Caso de transmusicación de María Granados.....	103
<b>Capítulo 5</b> .....	<b>110</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>110</b>
<b>Referencias citadas</b> .....	<b>116</b>

## Lista de tablas

Tabla 1 - Preguntas de encuesta abierta.....	76
Tabla 2 - Preguntas de decodificación.....	81
Tabla 3 - Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019).....	83
Tabla 4 - Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019).....	84
Tabla 5 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019) .....	84
Tabla 6 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019) .....	85
Tabla 7 – Preguntas y respuesta de entrevista (03-12-2019).....	86
Tabla 8 – Conversación sobre la canción “Somos artistas, no terroristas” (03-12-2019) ....	88
Tabla 9 -Transcripción de la letra “Somos artistas, no terroristas”, elaborada por la autora. (03-12-2019).....	90
Tabla 10 – Preguntas y respuesta de entrevista (03-12-2019).....	93
Tabla 11 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019) .....	93
Tabla 12 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019) .....	94
Tabla 13 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019) .....	96
Tabla 14 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019) .....	97
Tabla 15 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019) .....	99
Tabla 16 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019) .....	100
Tabla 17 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019) .....	101
Tabla 18 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019) .....	103
Tabla 19 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019) .....	104
Tabla 20 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019) .....	105
Tabla 21– Preguntas y respuestas de entrevista (28-12-2019) .....	106
Tabla 22 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019) .....	106
Tabla 23 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019) .....	107
Tabla 24 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019) .....	108
Tabla 25 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019) .....	108

## **Resumen**

El hacer música ha estado anclado determinadamente por una suerte de ideal de lo que se denomina "genio musical". Este discurso se relaciona estrechamente con diversas formas de ordenamiento del complejo entramado de relaciones que es la música, de sus alcances, de sus límites, de sus relaciones, de sus ideas y posicionamientos frente al mundo, etc., constituidas por instancias de poder diversificado, vinculadas a academias tradicionales cuyo conocimiento buscar blindarse de la universalidad y la cultura como pretexto inocente de su capacidad para perpetuar dicho poder y dominación, privilegiando a unos individuos sobre otros.

La transmusicación se convierte entonces en esa búsqueda por un posicionamiento político concreto, donde la música misma sea la que configure personas y sociedades y se configure a sí misma como una apuesta que permita el agenciamiento del conocimiento en pro de la construcción de efectos que respondan a la realidad concreta del mundo.

Palabras clave

Genio musical, Desconcierto, pluriverso musical, transmusicación

## **Abstract**

Making music has been anchored determined by a kind of ideal of what is called "musical genius." This discourse is closely related to various forms of ordering of the complex network of relationships that is music, its scope, its limits, its relationships, its ideas and positions towards the world, etc., constituted by instances of diversified power, linked to traditional academies whose knowledge will seek to shield themselves from universality and culture as an innocent pretext of their ability to perpetuate such power and domination, privileging some individuals over others.

The transmusication will then become that search for a specific political positioning, where the music itself is the configuration of people and societies and it configures itself as a bet that allows the knowledge agency for the construction of effects that respond to the concrete reality of the world.

Keywords

Musical genius, bewilderment, musical pluriverse, transmusication

## Capítulo 1

### Al transmusicar

*Nada hay tan duro, tan rabioso o insensible, que la música no transforme temporalmente su naturaleza. Shakespeare*

Abordar un trabajo de música desde los estudios culturales tienen un efecto concreto, y es el de verbalizar la música a su máxima expresión. La música como verbo, quizá nunca utilizada y siempre condenada a convertirse en un sustantivo sublime cuyo accionar se veían relegado a la capacidad de interpretar un instrumento de manera prodigiosa o de escuchar hasta la saciedad los géneros que nos rememoran lo que somos, se anuncia en este proyecto como una apuesta clave de creación, de ir más allá con ella, desde ella y para ella.

A ello le llamaremos transmusicar, una palabra y más que una palabra un fenómeno con el cual te topará continuamente en cada línea de este texto, el cual, seguramente, te hará pensar y dudar en algunas ocasiones de su objetivo: desconcertar la genialidad musical.

Problematizar y desenmarañar cada una de las zonas de confort a las cuales han relegado a cada músico en su hacer cotidiano, social y profesional, será el punto de partida a la generación de incomodidades propias de quienes ya sienten que su “statu quo” se solventa fácilmente en el fundamento de sus herencias académicas.

El transmusicar, el ir más allá con la praxis musical se convierte en una puesta en disputa de los cánones de la cultura para develar lo misterioso de su relegación como utensilio para servir y privilegiar a las clases dominantes, a las intancias de poder que no dejan ver otras

articulaciones posibles de lo que somos como seres humanos, como diversos, como creadores continuos de una realidad que merece contar otras historias.

¿Y por qué es esto relevante?. Pues, en el texto, te encontrarás con el transmusicar y desde ya esta es su apuesta, desde ya se hace necesario entender a qué vamos con las molestias que se encuentra una música profesional a la que llamaremos desdibujada<sup>1</sup> para controvertir su hacer musical, para contar otras historias que develen lo complejo de las relaciones humanas y el vínculo sospechoso y complaciente que cumple la música como parte estructurante de nuestro lenguaje, ese mismo lenguaje que ha causado despojos, violencias y desigualdades.

Abordar entonces una investigación en estudios culturales está lejos de ser un acto de cordura, más bien se podría pensar como un acto de auténtica demencia, de rebeldía contra los determinismos que nos abrazan desde que empezamos el día. Un trabajo en estudios culturales está tan lejos de convertirse en una pieza de museo legadora de una gran historia, hasta el punto tal de hacernos creer realmente en que hay otras formas posibles de vivir, otras formas de nombrar y de sentir el mundo y quizá, en ese deambular un tanto inquieto e incómodo, logremos derivar desestabilizadamente, sin agenda más próxima a nuestras vivencias que el riesgo y la incertidumbre misma de sabernos más humanos, más erróneos.

La educación musical en Colombia no es un reflejo de lo que es la sociedad colombiana, sino que ella misma es parte constructora o creadora de esa misma sociedad: en ella se crean y reproducen ideologías, formas de ser, visiones de mundo. Por eso, pensar la educación musical no es un asunto lúdico o de sólo implicaciones estéticas, sino que ante todo tiene implicaciones políticas, genera efectos concretos

---

<sup>1</sup> Autora

en la sociedad. (Ochoa, 2011, p.7)

Hacer música fue, desde que da cuenta la memoria, un pasatiempo favorito. Y se enuncia como pasatiempo porque realmente disfrutaba que las horas pasaran mientras me debatía entre las labores del colegio y mis clases favoritas: técnica vocal y saxofón. El entorno familiar, mi vida cotidiana y el entorno en el cual tuve el privilegio de navegar con la música, no me había permitido adentrarme en ella con el compromiso que esto implicaba, pero de eso me daría cuenta años más tarde cuando ingresé a la carrera profesional en música y, posteriormente, en mi desempeño laboral: uno más dinámico, cambiante y complejo de lo que jamás imaginé.

La música abrazó mi vida desde muy temprano, su calidez y la seguridad que sentía cada vez que la interpretaba, me hacía sentir bien, en casa, en mi zona de confort, en esa zona de donde pocas veces queremos salir por temor a equivocarnos, por temor a enfrentar otras circunstancias que en la comodidad de nuestras ideas de cuna y de nuestros rituales de existencia primigenios anclados a nuestros antepasados, nos han hecho la vida más fácil.

Pero con la música nada es fácil aunque lo parezca, nada es predecible y nada es determinado, pues de las personas que conozco en mi vida empezando por mí, la música es menos que un *safety place*, parece ser más bien el acertijo más complejo con el que la humanidad se relaciona todos los días aunque no lo creamos así, o aunque nos falte mucho aún por explorar para seguir perplejos ante su indescifrable contenido lleno de matices, de vuelos, de escapes.

Empiezo entonces este trabajo que nace desde lo más profundo, porque habla de lo que soy y de lo que ha sido hasta ahora mi existencia tomada de la mano de la música. Una existencia cuya pretensión no es más que reinventarse y reencantarse con el mundo que habita, un

mundo que merece la pena transformar y transmutar, que merece la pena pensarse, leerse y actuarse desde otras perspectivas que nos permitan ampliar su horizonte.

Entonces, después de emprender mi aventura en una carrera profesional como música y haber cursado un énfasis en musicología al cual poca importancia se le daba en el gremio de mi universidad, empecé mi vida laboral como profesora, teniendo en la mente la idea clara de que quería “transmitir” el conocimiento en música tal como mis mentores de las diferentes áreas lo habían hecho conmigo en el colegio y universidad. Más tarde comprendí que más que transmitir, había llegado a desconfigurar un orden que en mi mente parecía perfecto e inmutable.

Quizá el haberme topado con la musicología desde un principio, me perfiló otra mirada sobre lo que se podía hacer con la música, lo que devenía de un quehacer que cada vez se veía más anclado a dos clases de academia: la de la formación profesional en música y la que usa como eje fundamental la mercantilización de la misma.

La musicología fue esa suerte de anclaje que me permitió desde un principio hacer la música de otra manera, pensarla no únicamente en su función idílica y emancipatoria con la sociedad, sino pensarla desde un plano mucho más crítico de lo que supone, verla desde sus lados quizá más oscuros para develar qué relaciones se encuentran enmarcadas en su contenedora cápsula sensorial<sup>2</sup>. Y la llamo cápsula sensorial porque parece inhibirnos de una realidad de la cual hacemos parte y pareciera, a veces no de forma directa o intencional, aislarnos de la responsabilidad que tenemos como habitantes de este planeta, uno que pide a gritos un cambio porque somos nosotros mismos quienes así lo demandamos.

---

<sup>2</sup> La cápsula sensorial hace referencia a una cápsula de aislamiento que se ha usado en los últimos años para el manejo medicinal de las emociones a través de la puesta en relajación del cuerpo mientras flota sobre el agua. Se ha comparado este tratamiento a la regresión al estado de nuestro cuerpo en el útero materno.

Entonces, después de toparme con un poco de sociología, de historia, de antropología y haberme “contaminado” con lo que otras áreas del conocimiento tenían por ofrecerme, empecé a ver la música como algo que está mucho más allá de mí, de lo que soy y de lo que apporto a la sociedad con el paso de los días.

Los músicos, aludiendo a experiencias completamente personales, solemos tener un lenguaje y un comportamiento que se cruzan contadas veces con la egolatría, con creer que muchas cosas giran en torno a lo que hacemos y somos. Sin embargo, y aunque sigue sonando egocéntrico creer que lo que hacemos hace parte estructurante de la sociedad que tenemos, es preciso, desde mi mirada y desde mi experiencia con el gremio y la academia que me condujo a hacer lo que hago, hacer música desde otra perspectiva, crearla desde el posicionamiento de una apuesta creativa, estética y, ante todo política, pues es realmente este el foco del presente proyecto, que la música al hacerse, sea política, se posicione y encare a la realidad que esté destinada a construir.

Entonces, justo cuando pienso que tras un muy buen tiempo de haber estudiado la música, de haber concluido un escalafón más en la existencia que me determinaba bajo la mirada sigilosa de quien espera mucho o quizá muy poco de un músico, me encuentro de cara con las palabras que han resonado desde lo más profundo de mí durante los últimos tres años desde que se enunciaron:

- “¿No puedes hacer algo más elaborado?”

Fue justamente ese el detonante de mi ruido, de mi inconformidad con los comentarios y murmullos que empezaron a materializarse como actos del habla, cuando mi proceder como música era cuestionado, problematizado y, por supuesto, negado. Y ¿cómo no iba a ser

negado, si pareciera que su único fundamento se edificara sobre el discurso del genio musical?, un genio con el que discutir y entrar en conflicto, se ha convertido en nuestra más estrecha relación.

## 1.1 ¿Por qué sacar de las vísceras la música que hay dentro de mí para que se escuchen otras frecuencias?

Recogiendo la cita de la primera clase de maestría en estudios culturales: “Los estudios culturales no necesitan ir al campo, porque son el campo” (Profesor J.C Segura, febrero 16, 2018, Universidad Católica de Pereira). Si ese hubiese sido el prelude de un estudio de pregrado en música, por ejemplo, la historia se contaría al revés, hablaría sin culpa desde mi habitus musical creyéndome el cuento de que poseo un lugar como sujeto existente y capaz de articularse a diversas formas de ser, ver y sentir el mundo.

Pues la historia dentro de mi pregrado como música no empieza con una frase más motivadora que aquella que me pide nombrar, como mínimo, cinco grandes genios musicales a lo largo de la historia de la música occidental. Sí, genios, sí, historia de la música y, sí, occidental. Para ser un poco más precisa, la catalogación de genios musicales la han recibido compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Stravinsky, Strauss, o Tchaikovsky, todos bajo la denominación de *padres* de algo: de la armonía, de las sinfonías, de los valeses, y hasta del corazón de Coco Chanel<sup>3</sup>.

Todos poseen una personificación comparable a la de aquellos grandes héroes de los libros de historia con los cuales los profesores nos desencantaron unas cuantas horas en el colegio, con la pretensión de ampliar nuestros conocimientos sobre historia y cultura general. Persuadiendo desde ya unos perfiles claros sobre la visión que debíamos tener en torno al

---

<sup>3</sup> Varias fuentes han afirmado que la diseñadora francesa Coco Chanel y el compositor ruso Igor Stravinsky, sostuvieron un romance hacia los años 20. (Silva Romero, 2011)

mundo, sobre nuestros problemas y sobre nuestra realidad, una que no podía estar más abstraída incluso en nuestros días.

Por ello, y teniendo en cuenta las primeras apreciaciones sobre el genio y su indiscutible presencia en la narrativa de la música como parte fundante de su estructura casi perfecta, considero necesaria la transformación de esta lucha teórica con el genio desde un anclaje pedagógico más no demagógico. Es decir, teniendo la plena certeza de que si algo empieza con la academia y el aprendizaje, son precisamente esas dos dimensiones las que vale la pena escudriñar teóricamente para darle un vuelco consciente a las “genialidades”, mirando en ellas más que un obstáculo, un apoyo con punto de acuerdo para vincular la pertinencia de la música como acto político.

Es ahí donde radica la pertinencia de los estudios culturales que otorgan la posibilidad de socavar muchos de los miedos y desacuerdos que se nos presentan continuamente en la relación estrecha con nosotros mismos (en mi caso en concreto como música). Por ello, el poder enfrentar dichos miedos mediante la puesta en marcha de un escudriño sobre mi accionar en el mundo, sobre mi anclaje político y con ello el de otros músicos cuya experiencia los habrá llevado a plantearse debates como estos, es el punto crucial para ir más allá con lo que soy y con lo que aprendo; buscar que mis indagaciones no queden en un anaquel de reliquia sin poder hacer más que reposar y recibir el polvo que deja el paso de los años, sino para crear efectos reales en el mundo, para generar nuevos ruidos que a su vez denoten otros más con los cuales el instinto creativo y de transformación se vuelva una llama incontenible en pro de la transformación.

Lo planteado me lleva entonces a ubicarme en la pregunta clave del presente proyecto, que vuelta afirmación se convierte en el objetivo mismo, foco de la presente investigación:

¿De qué manera se hace posible transmuscar la normalización y perpetuación de estados de dominación que configuran lo social, gracias a la puesta en disputa del genio como representante del hacer música?

## Capítulo 2

### Hacer música, vivir música: el genio musical

*La categoría del genio musical es más un fenómeno o un efecto que produce cosas en Pereira, produce cosas en el mundo. (Autora)*

Una jazz, un blues, una balada, un pop, un reggaetón, una sinfonía, un nocturno, un bullerengue, una cumbia, entre otros, son tan sólo el pretexto que antecede a la creación de una música. Son, por así llamarlos hoy en día, el filtro por el cual pasan para posicionarse y lograr un nombre y, aún más, un renombre. Por ello, hacer música se convirtió desde hace muchos años en algo más complejo que conocer de derecha a izquierda la progresión armónica característica de un género en particular y, entre una y otra técnica de diferenciación, crear la canción perfecta bajo los estándares requeridos.

Parece ser que la academia se ha preocupado aún más por el producto mediático, por el enriquecimiento a costa de la música, que por lo que ella misma puede dar. Es como si algo que se considera “gran arte” estuviera hoy por hoy relegado al legado sencillo de la monetización en pro de lograr cumplir con estándares capitalistas.

En este punto en específico, es necesario detenerse para hilar las situaciones que han dado pie a que la música entre en las lógicas capitalistas, ya que esta no es ajena a dichas dinámicas pues, así como lo afirma Yúdice (2002), primero parafraseando a Santana, quien advierte que la cultura no tendrá la financiación que merece salvo en el caso de que a través de ella se proporcionen ganancias directas o indirectas como producto del intercambio mercantil; no podemos olvidarnos del fenómeno de la economía cultural. Dicho fenómeno es producto de

la fusión entre lo llamado multicultural, la justicia social y, más relevante aún, la utilidad sociopolítica y la economía, lo cual abraza también a la música que no es ajena a ese proceso, invitándonos a pensarla en esos términos.

Lo anterior no quiere decir que sea un error el hecho de que la música sea una de las agencias inmediatas del capitalismo teniendo en cuenta sus lógicas y exigencias, ni con eso se pretende entrar en debates sobre el por qué de la mercantilización de la música, pues es un cause peligrosamente natural que todo fenómeno por el simple hecho de estar anclado a esta sociedad que evoluciona estará dispuesto a cumplir. Sin embargo, se hace preciso mencionar una relación compleja que existe entre el genio musical y las llamadas industrias culturales.

Los preceptos de la escuela de Frankfurt, por ejemplo, parecen perderse en el horizonte cada vez que se habla de las industrias culturales, del enorme desencadenamiento de ideas y propuesta que la realidad misma de nuestras relaciones sociales con ambas dimensiones: la industria y la cultura, han generado en concordancia con los nuevos horizontes de experiencia particulares que hacen de la visión de los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer (1986), aunque rescatable en algunos puntos, absolutamente compleja y cuestionable.

La existencia social ha sido marcada de forma casi determinante por aspectos específicos como es el caso de la mediatización y mercantilización de la música, o al menos esto es lo que se ha tratado de trazar en las líneas temporales que articulan la misma existencia humana, donde se apela a una continuidad de causa-efecto para explicar muchas de las relaciones emergentes en nuestros contextos.

Por ejemplo, la creación de industria y de la producción en serie de aquellos artículos que fueron catalogándose conforme a su incursión como mercantiles y reproducibles bajo el

insigne de la estandarización, ha dado paso a diversas disputas no únicamente en el plano económico y social, como en un principio podría esperarse, sino que empieza a permear la dimensión cultural más allá del impacto directo que la misma recibe, en su estrecha relación con el resto de las dimensiones producto de las experiencias humanas.

Este impacto, el cual denominaremos impacto simbólico, es el que se despliega de las industrias culturales, de aquellas instancias de reproducción que trascienden sustancias mercantiles, para transformar incluso todas aquellas prácticas de significación<sup>4</sup> en terrenos que muchos académicos adscritos a nuestra primera referencia: la escuela de Frankfurt, consideran hostiles para lo que desde muchos años atrás se ha venido fortaleciendo como “alta cultura”<sup>5</sup>.

Para Adorno, por ejemplo, y según la lectura *industria cultural: capitalismo y legitimación*, de Jesús Martín Barbero (1978), los procesos de masificación por los cuales han atravesado las diversas prácticas de significación, son constitutivos de la conflictividad estructural de lo social, ya que en ellos empiezan a jugar parte importante, más allá del componente sublimatorio que había cobijado a la cultura por tanto años, una lógica mercantil que los “rebaja” de su estandarte casi sagrado y exaltado.

En ese orden de ideas, y teniendo en cuenta aquel ideal de alta cultura que tanto defendieron los principios de la escuela de Frankfurt, estos paradigmas sobre las prácticas de significación se nos han mostrado como resultado de un conjunto de sucesos que dieron paso a la ubicación

---

<sup>4</sup> Usaremos esta palabra para hacer referencia a su global de cultural, en gran medida porque es necesario ser enfáticos en las significaciones que los productos y fenómenos culturales implican en su relación directa con nosotros como seres sociales.

<sup>5</sup> “El régimen de la “alta” cultura, por ejemplo, comprende una red de instituciones, formales e informales, que van desde el sistema educativo, las instituciones teatrales, musicales, los museos, las galerías de arte, a la industria editorial, el mercado del arte y las críticas y reseñas de los suplementos culturales de los periódicos y de los programas de radio y televisión” (1995, p.p 188).

de todas las formas artísticas como discursos estéticos<sup>6</sup>, cargados incluso de un amplio sentido religioso, concibiendo el arte como un estado sublime, comparado y atribuido únicamente a deidades o a aquellos que eran premiados por las mismas.

En el ámbito musical, ejemplo más claro del presente trabajo, se habla sobre el lugar privilegiado del genio, un caso que, si se quiere, puede ser comparado con el discurso del “amo” abordado por Hegel y por Lacan (2010). Un discurso que pasa enteramente por un anhelo de la legitimación y reconocimiento que el “esclavo” busca tener por parte de su “amo”.

El genio musical, en ese orden de ideas, se ha convertido en una catalogación de la que gozan unas pocas y muy reconocidas figuras de la historia de la música occidental anteriormente mencionadas, que salen a relucir tras cientos de años de su muerte para ser reivindicados por la historia misma, destacando su labor innovadora, su virtuosismo y sus novedosas propuestas musicales, comparando sus creaciones con las de sus contemporáneos para destacarse y poder ser reconocidos bajo esta etiqueta.

A este discurso sobre el genio, ampliamente ligado a la alta cultura expuesta en párrafos anteriores, hemos de añadir un componente muy importante y, más que un componente, una realidad inminente que nos abraza desde hace muchos años: el capitalismo. El capitalismo, una esfera sin duda inabarcable en tan sólo unas líneas, se ha configurado poco a poco y gracias a diversas relaciones que, como seres sociales, hemos ido tejiendo mediante nuestro quehacer y nuestro lugar en el mundo, mediante el *habitus*<sup>7</sup> que nos compete.

---

<sup>6</sup> Por discursos estéticos nos referimos especialmente a aquellos discursos que emergen de la estética como disciplina filosófica que aborda el complejo estudio sobre la belleza.

<sup>7</sup> Cuando hablamos de “habitus”, hacemos referencia principalmente a los aportes de Pierre Bourdieu, perfectamente referenciados en el libro *Habitus: a sense of place* de Emma Rooksby (2005). Concepto que trasciende las relaciones que establecemos con nuestras propias percepciones y las interacciones con los otros

El discurso del capitalismo se ve relacionado con diversas formas de ordenamiento del universo musical, de sus alcances, de sus límites, de sus relaciones, etc.; constituidas por relaciones de poder<sup>8</sup> que se encuentran vinculadas a las academias tradicionales que infunden un conocimiento específico fundamentado peligrosamente en ideas universales. Y digo peligrosamente porque es preciso entender que esas ideas universales pueden perpetuar diferenciaciones, subordinaciones, entre otros fenómenos que posteriormente se convierten en discursos legitimados que configuran lo social otorgando privilegios a unas personas sobre otras, a unos grupos humanos sobre otros y, a su vez, a unas prácticas sobre otras.

Dichas relaciones de poder, muy arraigadas incluso al ideal hegemónico del capitalismo y del mismo juego de roles que nos compete en la sociedad actual, debe abordarse con mayor profundidad, relacionando la responsabilidad vital de la desnaturalización del genio musical como representante único de paradigmas preestablecidos para jerarquizar a los músicos dentro de su propia pirámide funcional. Esa misma pirámide que se replica en la matriz de sociedades enteras.

### **2.1.2 Las industrias culturales y lo popular, ¿la negación del genio musical aun hoy en día?**

Es necesario entonces, abordar ahora sí, con mayor profundidad, el universo de las industrias culturales y su relación estrecha con lo popular. Un discurso que se deja entrever no como

---

(lugares y/o personas), y que se instaura como una red de procesos complejos que vinculan lo físico, lo mental y lo social.

<sup>8</sup> Para Foucault, las relaciones de poder se definen como aquellas relaciones asimétricas constituida por dos partes fundamentales: autoridad y obediencia. Para Foucault entonces el poder no es algo que se obtenga, sino algo que se ejerce. (1988).

una apuesta reivindicadora del quehacer musical en particular, sino como una contienda de reproducción en masa que, de manera muy superficial, socava incluso las disputas políticas de la sociedad, ubicando a unas formas de pensamiento específicas en un lugar privilegiado y, a sus fuerzas opositoras, en uno relegado o marginado.

Verbigracia a lo anterior, no podemos hablar de una sociedad en la que, dentro de las temáticas musicales y/o artísticas, no se abarque de forma directa todas aquellas diferencias en cuanto a pensamiento y acción de los ideales políticos que se han erigido en nuestro mundo con el paso de los años, donde es clave, por ejemplo, encontrar en la música protesta<sup>9</sup> una suerte de reivindicación de las condiciones sociales diferenciales que marcaron a los pensamientos denominados “de izquierda”, para dar lugar a que otros agentes más cercanos al pueblo, tengan una voz que sea escuchada.

Las industrias culturales incluso, han sido abrazadoras de estos procesos, con lo cual se empieza a reconocer lo popular no como si esto fuese una negación de la cultura, sino como una experiencia de su reproducción. Pensar en las industrias culturales como una amenaza de aquella alta cultura como se pensó en su momento, puede ser hoy por hoy una de las conclusiones más obsoletas del pensamiento de la escuela de Frankfurt.

Sin embargo, la idea sobre el “genio” musical sigue primando en el estatuto de la alta cultura, de esa que se aleja de lo popular gracias a los rezagos de un pensamiento fuertemente empoderado y contenedor de nuestros discursos a través la naturalización de las directrices ancladas, por ejemplo, al llamado sentido común. El cual sigue ligado a la visión planteada

---

<sup>9</sup> Una música que toma auge hacia los años 60`s y 70`s, abordando como temática principal lo social y lo político, demostrando una suerte de indignación frente a diversas problemáticas donde impera la desigualdad.

en sus inicios por la escuela de Frankfurt, principalmente en las instancias académicas que se engalanan de reivindicar el posicionamiento de las diversas disciplinas del conocimiento.

Esto, desde mi experiencia personal como músico y perteneciendo a una academia que goza de un estatus ampliamente reconocido en el campo del arte, se liga directamente con el alejamiento que se pretende hacer de los músicos académicos (pretendientes de la llegada a posicionarse como “genios” musicales), a los llamados músicos populares o músicos pertenecientes al complejo circuito mercantil de las industrias culturales, propagando, aunque no de manera directa, unas pretensiones muy cercanas a las de la escuela de Frankfurt a través de la legitimación de un conocimiento específico, mediante el camino hostil de la negación de otras formas posibles de abordarlo, hacerlo y/o llegar a él.

Pensar entonces en las industrias culturales y el discurso sobre el “genio” musical en un sentido estricto de lo que esto significa para nuestro contexto, es distar ciertamente de la concepción de que las réplicas de esos escenarios han puesto a trastabillar nuestras propias relaciones de aprehensión del contexto que nos contiene, replicando dos formas de ver el mundo que aun siendo parte de nuestro presente, se hace necesario sospechar y tomar medidas en cuanto a qué tan exactas o qué tan pertinentes son cuando de transformación de paradigmas de pensamiento se trata.

La transformación de paradigmas de pensamiento es una suerte de pretensión de los estudios culturales como parte fundamental del pensamiento crítico, de la puesta en peligro y en cuestionamiento de todas aquellas formas que nos han enseñado son siempre las correctas y las que rigen por completo nuestro accionar. Es esta, entonces, sin más ni menos, la justificación de abordar el tema de las industrias culturales y articularlas con mi proyecto de grado para, de esa manera, plantear otra mirada que abogue por una intervención de formas

de pensamiento que, aún sin percibirlo y creyendo que muchas cosas se han transformado, siguen circulando como auténticas y únicas formas de leer, interpretar y habitar en este mundo.

## **2.2 La musicología como catapulta a los estudios culturales**

Es pertinente entonces, en este punto de anclaje, comprender la forma en la cual abordaremos lo discursivo, tejiendo dicha categoría con la de genio musical, comprendiendo que ambas

están situadas, que generan efectos en el mundo concreto de los músicos y de su ser social, retomando las palabras de Stuart Hall:

“Todos escribimos y hablamos desde un lugar y un momento determinados, desde una historia y una cultura específicas. Lo que decimos siempre está «en contexto», posicionado [...] todo discurso está ‘situado’, y que el corazón tiene sus razones”  
(Hall, 2010, p. 349)

La reflexión de Hall es un punto de partida crucial, pues enuncia la forma en la cual, desde el presente trabajo, tiene sentido abordar lo discursivo, teniendo presente el lugar y momento de enunciación y lo que dicho lugar y momento tienen para decirnos no únicamente sobre nosotros, sino del contexto que habitamos que, sin lugar a dudas, está lejos de ser el telar de fondo o el escenario donde todo ocurre, y se convierte en el entramado de relaciones emergentes que forjan ideas sobre el mundo y cómo dichas ideas hacen y crean mundo.

Para Hall es indispensable partir desde la concepción del discurso como algo que siempre está situado, que está contextualizado y que no es así simplemente porque sí, ya que se hace necesario reconocer y, más que reconocer escudriñar, que ciertas posiciones y planteamientos que desarrollamos como parte de nuestra relación directa con el mundo, están condicionados por diversas variables como la historia, la cultura, el lugar, el momento, etc. Estas variables, indudablemente, otorgan matices y filtros a nuestros actos y depende de nosotros hacernos responsables de los mismos, pues cada uno es un posicionamiento que, en aras de involucrarnos con los otros, se asume como político, otorgándonos la capacidad de crear efectos concretos que, en el caso del genio musical, son por lejos inocentes.

Por ello, no se hace difícil comprender que el discurso del genio musical se aplique de diversas maneras y tras máscaras como la cultura pues, al fin y al cabo, dicha formación

discursiva crea unos individuos “otros”, unos individuos contrarios con los cuales se puede destacar al genio mismo, porque la apuesta política de quienes instauran al genio está mayormente permeada por un afán que sigilosamente nos crea problemas y susceptibilidades a los músicos en el panorama de nuestro quehacer.

El discurso entonces, entendido desde la mirada de Hall posee, sin lugar a duda una apuesta política, una forma de crear mundo y de crear individuos hasta el punto tal de servir a distintas disciplinas y formas de encasillar las prácticas concretas de la humanidad a fin de volverlas incluso predecibles, contenidas y moldeables a intereses que no están exentos de generar y perpetuar prácticas de segregación y violencia en instancias y teorías pretendidamente contenedoras de la configuración social como lo son: la raza, el género, la sexualidad, la clase, entre otras que discutiremos posteriormente.

El discurso entonces, como categoría de análisis, es un pretexto que se articula con la capacidad de ser político y comprender los alcances que poseemos, como músicos en este caso y/o como seres partícipes en la configuración de lo social, es lo que en palabras de Lawrence Grossberg consistiría en “... producir conocimiento que ayude a la gente a entender que el mundo es cambiante y ofrezca algunas indicaciones sobre cómo cambiarlo” (Grossberg, 1977, citado por Restrepo, 2012, p. 129).

Es entonces cuando el discurso sobre el genio musical, más allá de edificarse de manera casi inmediata en la academia forjada por patrones occidentales de enseñar, componer e interpretar la música de un compendio solvente de compositores europeos, se ha analizado desde diversas perspectivas que poco a poco se desglosarán en el presente proyecto, siendo la primera de ellas la pretensión de añadir un valor agregado a aquellos músicos que se

consagran recintos específicos como son los conservatorios, para dar cuenta de ese llamado “gran arte” ligado estrechamente también a la diferenciación de la “alta cultura”.

En este punto particular, teniendo en cuenta las demandas específicas de una profesión como la música, en relación estrecha con la anécdota particular que sirvió como punto de partida para la presente investigación, es preciso abordar lo que significa la improvisación en aras del discurso sobre el genio musical, pues ha sido altamente debatido el hecho de que tanto el virtuosismo como el genio sean exactamente lo mismo. Para ello, el virtuoso, visto desde una definición concreta, aunque universalizadora y absolutamente debatible como lo es la Real Academia de la Lengua Española (RAE), “domina de modo extraordinario la técnica desu instrumento” (2001).

Parece ser que el virtuosismo muestra una suerte de ejercicio mediante el cual se puede llegar a ser genio, pues es también encontrado en la RAE (2001) que el genio tiene tres definiciones<sup>10</sup> que, articuladas, denotan no únicamente la capacidad inherente de creación, sino también la comparación precisa a la divinidad que, instaurada en el arte, juega parte importante dentro de los discursos y prácticas que aplicamos a la realidad, convirtiendo y perpetuando en acciones ciertos estados de dominación en los que más adelante nos adentraremos para comprender a fondo lo que implica el genio como discurso.

A este análisis se le suma también un aporte importante desde la etimología misma de la palabra genio encontrada en el diccionario de Joan Coromines (1987). “Genious” era la denominación para los dioses menores o espíritus protectores (p.296) y es desde esa

---

<sup>10</sup> 1. “Capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables”

2. “Persona dotada de genio”

3. “En las artes, ángel o figura que se coloca al lado de una divinidad, opara representar una alegoría”

denominación, que se genera una conexión interesante con la mitología y la forma en la cual hoy por hoy se ha ido hilando el discurso del genio y su vínculo estrecho con lo excelso.

Por su parte, vinculando también el interesante aporte desde la etimología de la virtud (de donde viene la palabra virtuoso). Lo “vir”, por ejemplo, implicaba lo deseable, puesto que era una posición activa que implicaba “fortaleza de carácter” (1987, p. 608). Esto tenía implicaciones sobre la sexualidad también, develando el profundo arraigo de ese virtuosismo, en este caso musical, inscrito en los genios (hombres) occidentales.

Esto pondría sobre la mesa un debate interesante sobre la diferencia entre el virtuoso y el genio, pues su relación resultaría siendo recíproca y casi necesaria. Una porque se ubica al virtuosismo como el paso a seguir para convertirse en genio, y al genio como un dote que, si bien incluso se estima que se nace con ello, depende del virtuosismo para perpetuarse, para reproducirse y para ser una categoría con la cual se pueda generar un verdadero reconocimiento dentro de la práctica musical concreta y todo lo que de ella deviene tanto en la academia como en otros aspectos específicos del quehacer como por ejemplo los conciertos.

Quizá las expectativas que tenían mis compañeros sobre mí eran mucho más altas que mi siempre burlada estatura, así que una vez terminó la pieza y habiendo demostrado que podía dominar el saxofón alto con mis pulmones, el sonido de cada palabra y la entonación de aquel símbolo de pregunta, se convertirían en la excusa perfecta para extrapolar mi suceso a una realidad mucho más compleja que más que como música, me contiene como parte de una configuración de lo social.

Así empezó mi deambular por el mundo laboral como música, anclada a uno de los estandartes más representativos de la academia musical colombiana (la Pontificia

Universidad Javeriana), donde un gran número de músicos se forma enalteciendo los ya determinados valores de la música denominada clásica (o académica), de los compositores más célebres de la historia de la música occidental, y asumiendo el papel de discípulos cuyos esfuerzos se compensarán en el momento idílico de recibir la insignia de genios.

Para los estudios culturales, por ejemplo, el discurso del genio además de la conexión directa con el entramado de relaciones subjetivas de los individuos puede interpretarse a través de lo sintomático de las mismas pasiones y anhelos humanos en relación directa con el poder que anhelan, buscan, o en el que sencillamente consiguen encriptarse para sobrellevar la vida misma, independientemente de qué consecuencias les procedan.

Ubicarse en un mapa, en un código o en un discurso es lo más parecido a ponerse una camisa de fuerza para librarse de la responsabilidad de tener la mente desatada, volátil y en constantes contradicciones, pero cuya camisa de fuerza logra, en cierto grado, permitirte oscilar en lo conocido y seguro sin que el abismo de los propios deseos emerja de la necesidad de cambiar y transformar dicho código.

La academia como institución y por ende como precursora y legitimadora de una visión particular y específica que instauro al músico en la dicotomía por la genialidad y el virtuosismo y que a su vez fundamenta la cátedra en la enseñanza de música que se inscribe en aquello que llamamos en líneas anteriores como “alta cultura”, permite que el canon de enseñanza deje poca probabilidad para la agencia de quienes hacen parte de esa relación casi dialéctica, universalizando el contenido, los debates, las ideas y conocimientos que enmarcados en un contexto específico y sirviendo de alguna manera a un pasado lejano y confuso para nosotros, mas no para la realidad de la cual hacemos parte en el presente y de la cual somos responsables.

Aquí, se hace necesario abordar un debate que lleva estrecha relación con el canon de aprendizaje de la academia musical, vinculada directamente a la idea de patrimonio. Lo que hace similares estos debates, es que ambos poseen una categoría clave para su entendimiento: la conservación del patrimonio y la conservación del canon de enseñanza musical a través de una institución como pilar fundamental llamada conservatorio.

En ese sentido, y desde la mirada de diversos autores, el patrimonio se ha considerado como algo que guarda en el fondo una suerte de secreto como el narrado en la lectura de Borges (1969), uno que atañe a la pérdida como principal recurso para validarse, tomando la misma como un pretexto inagotable dentro de las estrategias que se usan por quienes validan dicho patrimonio, sus prácticas y políticas.

Esta pérdida, abordada desde autores como Foucault, citado en el texto de Rufer (2013, p. 83), puede entenderse como esa justificación del uso del pasado y de la memoria, a través de la historia<sup>11</sup>, para producir verdades y coerciones. La traducción inmediata es que el patrimonio, anclado innegablemente con la idea de memoria y de historia (innegable más no determinante), puede ser considerado como un pretexto para dar cabida a dicho patrimonio como recurso económico y, en el caso concreto de la música y la enseñanza musical, un recurso cultural, social y político.

Si aplicamos entonces el juego de palabras implícito en la intensión de recurso, esto puede tomarse más que como algo de lo cual nos valemos para obtener otra cosa, como una forma de volverle a dar curso a la cultura o de darle recirculación en instancias donde no únicamente se apela a la protección y potencialización del patrimonio, sino donde además del significado

---

<sup>11</sup> Una historia estructurante, a la cual se mira fijo, de forma solemne y bajo la delimitación específica de contemplarla de una manera y reproducirla como tal.

implícito que este posee, se apela a la construcción de una nueva forma de hacer que eso que significa “pérdida” se convierta en una ganancia bajo la fachada altruista de las instituciones públicas e instancias protectoras como UNESCO.

Así, la música vista como un recurso económico, político, social y/o cultural implica que a través de ella se legitimen cánones de comportamiento que determinan dentro de la configuración de lo social, que hablan y actúan en el mundo y pretenden, de alguna manera legitimarse. Algo muy similar a lo que ocurre con el patrimonio, con el que la premisa institucional se pretende protectora y un tanto salvacionista.

Es preciso, por ello, mantener la ética de la sospecha siempre alerta a esos sentidos comunes derivados de la academia que, al pensarse como secretos enfrascados que contienen verdades universales, nos han hecho adoptar una posición en ocasiones comparable a la de la reificación del patrimonio, donde pensamos que nuestro pensamiento y más aún nuestras acciones, carecen de la capacidad transformativa que deriva de la puesta en jaque de nuestras propias zonas de confort.

Para poder comprender la ética de la sospecha enunciada por Mario Rufer durante la conferencia “Patrimonio y memoria: relaciones tensas” (2019), se me antoja citar también las palabras de Manfred Max-Neef (2013), quien invita continuamente a derivar en estado de alerta. En este sentido, mi alerta permanece encendida entre mis certezas sobre mi quehacer musical y el discurso sobre el genio legitimador continuo de dicho quehacer.

El conservatorio se ha convertido en el pilar fundamental para que la música fuese tenida en cuenta como oficio y como carrera estructurada como cualquier otra (historia de la Música<sup>12</sup>).

---

<sup>12</sup> Todo anclaje estructurante de la academia musical se ve permeado por ese mismo discurso de la historia, desde donde se narran verdades sobre lo que es un músico, lo que hace, cómo hace música y, además, le añade el condicionante de la disciplina como pilar fundamental análogo a una visión contemplativa del patrimonio,

Y aunque eso generó ventajas en la manera en la cual se formalizó la música, también trajo consigo muchos limitantes que dan cuenta de la elitización de la música, de algunas formas específicas de crearla y de interpretarla y, por supuesto, la elitización de la manera en la cual pensamos la música, la cual nos invita a hacerla bajo las consignas que la academia tradicional indica, dejando de lado el potencial de transformación creativa, así como su determinante acto político.

El miedo al cambio, la pérdida de potestad sobre el pensamiento y las acciones, y las diversas formas de pensar el patrimonio y la música, nos ubica en un lugar estratégico que denomino “a la defensiva”, donde nos apoderamos de discursos en principio estructurados sobre nuestra manera de interactuar con estos dos fenómenos, sin darnos cuenta de que atentamos contra su propio curso disruptivo, contrastante, y en ocasiones incoherente, tratando de encapsular acciones que, de tener menos rigidez disfrazada de fórmula mágica para conocer sus secretos, pueden abordarse y tratarse de una forma mucho más sincera y directa, encarando el acto político mismo que estos fenómenos son, aportando significativamente a la apuesta primigenia de los estudios culturales: la transformación que permite otra historia posible para ser contada (Grossberg, 2009).

Lo que puede tornarse complejo en materia de anclar el patrimonio, por ejemplo al pasado, a una suerte de encriptación binaria de los fenómenos sin tener en cuenta sus matices y sus rangos de error, puede ser la excusa perfecta de nosotros mismos para condenarnos, desde la percepción del pasado y el presente, a la aseguración de un futuro que parece siempre ser el mismo, donde nosotros mismos como interlocutores nos damos cuenta de la problemática que implica no encarar el cambio y la transformación cuando únicamente la relegamos a los

---

donde se debe ver sin contradecir, sin ser crítico y, por supuesto, sin tener ideas diferentes a las establecidas por los modelos estéticos propios de cada época en la cual dicha historia se encuentra dividida.

avances tecnológicos y la facilitación de la vida misma, desprendiéndonos irresponsablemente al compromiso que tenemos con los contextos de los cuales somos parte, como articuladores continuos de acciones concretas que dicen cosas de nosotros.

La palabra genio, en el marco de todo este esbozo, se instaura como una categoría con la cual surgen diversos encuentros y desencuentros remotos, pues se precisa sospechar que dicha catalogación ha sido problemática para comprender el lugar que tenemos o debemos tener los músicos que nos formamos constantemente, buscando hacer algo más, algo que difiera de lo que se ha hecho y se convierta, musical y estéticamente, en una apuesta creativa capaz de solventar los años que llevamos estudiando que, aunque sean pocos, han determinado el efecto que tenemos en nuestro entorno y en la sociedad.

No en vano decía Beethoven, uno de los grandes músicos del romanticismo europeo y catalogado hoy por hoy como genio musical, que dichos genios se componen de un 2% de talento y de un 98% de perseverante aplicación. Pues el genio, visto desde la perspectiva de lo musical técnicamente hablando, podría reducirse a aquella persona que, conociendo completamente las diversas técnicas que le suscitan a hacer música, trasciende con ellas y las lleva al límite de sus propias capacidades, surgiendo así las propuestas de innovación y de diferenciación para incursionar en algo nuevo, diferente y que pueda dar apertura a una nueva forma de pensar y hacer la música.

Fue incluso Beethoven, quien agregó en la última de sus complejas sinfonías una parte coral cuando nadie en su época se atrevería a hacerlo, pues técnicamente significaba ir más allá, complejizar la narrativa de un espectro ya determinado musical y estéticamente como lo era la sinfonía. Pero no solo ello, pues romper con los estándares específicos de algún género musical en una época particular, denotaba romper las reglas también ancladas a los social, a

lo político, a lo cultural y a muchas otras dimensiones que no se desligan de la música y son mucho más condicionantes que las notas mismas, que el ritmo mismo, que la armonía misma.

Pues bien, teniendo en cuenta que al parecer la palabra genio, abordada y comprendida desde el papel del mismo genio puede resultar fascinante y atractiva por donde quiera que se le mire, la apuesta crítica que busco hacerle a la misma desde la perspectiva de creación de elementos y sonoridades que logren ir más allá, es complejizar y escudriñar la forma en la cual esta apuesta creativa ha hablado de la humanidad, de las sociedades que suscita y de la forma en la cual nos consideramos como parte vital en el axioma que mueve al mundo entero y a sus diversas y complicadas ideologías que trascienden la cultura.

Si bien el citar a Beethoven como referente en este punto de la presente investigación puede resultar paradójico, la importancia de su aporte radica en la visualización y entendimiento que él tenía sobre la palabra genio, lo cual aún hoy en día sigue aplicando en disímiles discursos de la academia occidental. Por ello, citarlo más que vanagloriarlo es conversar con el personaje que añade a su discurso algo de lo que sabe o siente que él mismo es para referenciar directamente al genio, directamente su propia genialidad.

Considerando entonces esta relación tan ambivalente con el genio, el hacer música se convierte en el centro de un debate que parece no tener fin. La calidad, la estética, lo prolijo de las composiciones, los procesos creativos y todos aquellos conceptos adjudicados a la acción misma de la música, se hacen cada vez más complejos y exigentes con la puesta en marcha de la instauración de estandartes que están anclados a los discursos académicos de la música.

Ahora bien, aportes de diversos autores han dejado entrever esta connotación trascendental dentro de la percepción y apropiación de la música desde el sentido de la escucha de esta y

su creación, pues todo lo que tiene que ver con ella da cuenta de denominaciones específicas de géneros musicales, de creación de públicos, de estéticas, de apoyo y reflejo de formas de pensar y actuar en la sociedad, entre otras relaciones que son producto de la interacción continua de los individuos con el fenómeno musical.

Teniendo en cuenta esto, algunos de los siguientes aportes sirven como antecedentes importantes de nombrar con respecto a la forma en la cual el genio y la concepción misma del genio a lo largo de la historia, ha forjado la música y la forma de hacerla, relegando el compromiso detonante que poseemos los músicos con otras instancias de la humanidad que encaran posicionamientos políticos, es decir, que van más allá de dimensiones culturales y que ahondan en procesos mucho más directos de relaciones de poder, que se construyen como producto de nuestra forma de crear música y con ella, el discurso que nos acompaña en dicho proceso creativo.

Dicho esto, y si de genios hablamos y buscamos algunas aproximaciones, un texto como el de Harris (1991) es crucial no únicamente por la forma en la cual se hiló un punto de partida contextual, basado en la posición de privilegio de Mozart que, en primera instancia, deriva de su estrecha relación con la sociedad aristocrática de la época y, en segundo lugar, con su condición privilegiada como hombre<sup>13</sup>.

Esta aproximación a la obra de Mozart, como resultado de una serie de entramados que develan un tenue corte político promotor del poder que ubica al genio desde una perspectiva abierta a politizar dicho discurso, ubicándolo como uno de los estandartes en la consolidación

---

<sup>13</sup> Esto debido a que se habla sobre el excelente trabajo musical que realizó su hermana, a quien se consideraba podía, de haber tenido el apoyo de su padre, de haber podido ser mucho mejor que su hermano. Esto más allá de pueda ser un mito, se constata en un reciente artículo de ABC de España titulado *La hermana de Mozart también era un genio, pero dejó de tocar para encontrar marido* (2015), donde se habla también sobre la reconocida obra de teatro de Sylvia Milo: *The other Mozart*.

de la academia musical, liga dicha politización a la perpetuación casi exclusiva de la “alta cultura” y su inmersión directa al compromiso político que los músicos hemos adoptado.

Incluso en esta aproximación, se anota que la música necesita de la comprensión casi explicativa de quienes sí conocen sobre su contexto, para que esta pueda ser apreciada de la mejor manera posible y, aunque esto puede ser certero en la medida en que conociendo más a fondo el entramado de relaciones que emergen de la cotidianidad de los seres humanos con su entorno se hace mucho más respetuoso comprender los fenómenos, la connotación que el autor le da a dicha apreciación se basa en la perpetuación de las cualidades que hacen de esa música, la mejor representación del arte europeo, relegando cualquier posibilidad de otros contextos, otras formas, e incluso, otros genios.

La problematización de dichas aproximaciones es crucial si se busca inmiscuirse en una temática ampliamente abordada y discutida, logrando una posición desde la cual los estudios culturales<sup>14</sup> muestren su complicidad. Ello debido a que mucha de la literatura que aborda el discurso del genio musical responde, como el caso del trabajo de Elías (2010), a la realización de análisis de datos biográficos, donde la vida de aquellos que cumplen con esta catalogación, rinden una suerte de pleitesía a su anhelado destino, ese de ser reconocidos y legitimados pero que, en su analogía más próxima, se comparan con aquella promesa bíblica de que para alcanzar el cielo se debe morir o “trascender”, ligando el presente a unas pautas conductistas que lo hagan posible.

Este trabajo, pese a que se muestra como una sociología de la vida de Mozart tanto en su condición de genio como en su condición humana, da por sentado dicho discurso y aunque

---

<sup>14</sup> Sobre los estudios culturales como columna vertebral del presente trabajo, ahondaremos más adelante.

deja entrever molestias particulares sobre la poca apreciación que tuvo Mozart en vida, no confronta ni va más allá del porqué su catalogación es posterior a su muerte, pudiendo relacionarla y cuestionarla desde los cánones que alejan lo humano de lo divino.

Elías se queda corto explorando las condiciones que la época y el contexto en el que se encuentra inmerso, dieron paso a una serie de disputas que hoy en día son interesantes reconocer. El hecho de que existen incluso unos deseos humanos, determinantes a mi juicio, bajo los cuales la “genialidad” fue tomando el poder que ahora se le confiere, configurando las particularidades de un ser humano para, de forma conveniente, exaltarlo.

No basta con que se examine el trabajo de un genio *per se*, apelando a este discurso como un sentido común en el que poco vale la pena escudriñar. De hecho, eso es lo que me causa mayor escozor con respecto a lo que se dice de quienes se han hecho acreedores a dicha catalogación, pues se hace necesario realizar un mayor énfasis en cuál ha sido ese entramado de relaciones que dan rienda suelta para catapultar a unos pocos a lugares de privilegio donde se convierten en un ejemplo a seguir, como si fuese posible moldear a toda una sociedad de tal manera que sea sencillo crear un estereotipo homogenizador y contenedor que enajene a quienes pretenden llegar a él.

Para ser más precisa, cito a Hobert a fin de comprender mejor su apreciación con respecto al trabajo de Elías:

El modo en que Elías analiza los factores que dieron forma al artista, evidencian la necesidad de desterrar toda explicación mítica a través del ejercicio de un tipo de acción específica, inspirada en la pasión sociológica de hurgar en los fundamentos de aquellas cuestiones vedadas por el mismo sentido común. La “genialidad”, lo

extraordinario de la acción humana, encuentra sus causas y fundamentos en la sociedad que le dio forma. No sólo a los fines de comprender el surgimiento y desarrollo de una figura como la de Mozart, sino a los efectos de favorecer a un mejor entendimiento de la producción artística. Pero a Elías no le basta con poner en evidencia los mecanismos tendientes de la banalización de la genialidad, no con desenmascarar la acción individual enfrentada a los condicionamientos estructurales de una sociedad. Su “sociología a escala individual” manifiesta la necesidad de una cooperación de distintos enfoques que permitan entender los deseos humanos y sus alcances. (Hobert, s.f, p.5).

Aportes como el de Hobert nos permiten situarnos en una posición crítica con respecto a lo que la genialidad suscita, lo que produce en el mundo y cómo ha configurado paradigmas estéticos que han ido construyendo la palabra cultura y que, en aras de aportar a la presente investigación, han estructurado también el posicionamiento político, articulado por completo a los deseos humanos y sus alcances, del genio en tanto que representante de contextos y de formas de existir en el mundo.

### **2.3 ¿Rima genio con locura?, ¿rima genio con enfermedad?**

*La innovación musical está llena de peligro para todo el estado, y debería estar prohibida. Cuando los modos de música cambian, las leyes fundamentales del estado siempre cambian con ellos. Platón*

Como se enuncia en párrafos anteriores, las aproximaciones a los discursos sobre el genio

musical, primordialmente atribuidos a Mozart, han sido el foco de investigaciones con intenciones de buscar y constatar, si es preciso dictaminarlo de esa manera, una suerte de patología y/o trastorno que dé cuenta de dicha condición como algo que no es “normal” o que responde a una serie de sucesos y condiciones específicos y, en la gran mayoría de ocasiones, a casos excepcionales.

Gomis y Sánchez (1999) hacen, por ejemplo, un análisis de enfermedades que aquejaban a tres grandes genios de la música europea: Ludwig Van Beethoven, Franz Schubert y Wolfgang Amadeus Mozart, quienes padecieron de sordera, sífilis y diversos procesos infecciosos respectivamente.

La exaltación de dichos genios pese a sus historias clínicas, le atribuyen a su creatividad una suerte de empoderamiento que surge ante las adversidades, ubicándolos en un escalafón interesante por la forma en cómo se interpretan y de qué manera canalizan a través de su mente, los dolores físicos de sus cuerpos. Este posicionamiento puede ser más claro en la cita posterior, palabras de Gomis en la presentación de dicho libro: "Sorprende la capacidad del músico para crear incluso en las peores condiciones de salud. ¿Cómo pudieron superar Beethoven o Tchaikovsky el sufrimiento físico y abatimiento moral y no cesar en su magnífica creación musical?" (Entrevista personal, s.f)

En vista de este tipo de planteamientos, con lo que se busca otorgar una identidad heroica al genio musical, los referentes previos permiten contemplar dicho discurso desde una perspectiva mucho más crítica aún, puesto que considero esta clase de aproximaciones un tanto sensacionalistas desde el punto de vista político de hablar o mencionar al genio.

Uno de los puntos clave de la presente investigación es hurgar en los investidos sentidos

comunes que anclan al genio musical como representante único del estandarte musical académico, ese que legitima por completo el quehacer de los músicos y que, de una u otra forma, los personifica bajo la máscara de la cultura para reivindicar muchas de sus posiciones políticas y sus apuestas por generar diversas relaciones de poder que es menester complejizar.

El hecho de ubicar al genio a partir de la interpretación de su cuadro clínico, resulta ser lo que en palabras de Matínez Palomo (2015), durante una charla sobre su obra, se interpreta como “una forma paralela de entrar a la vida de los músicos, lo que permite escuchar la música de una manera diferente” (p. 59). Esta apreciación devela que se hace indispensable reconocer la forma en la cual la enfermedad o lo que para mi percepción resulta como un “trastorno” o “diferencia”, influencia y demarca una importancia sustancial para quienes son catalogados como genios, como si aquellas “alteraciones” fuesen consecuencia de dicha genialidad, o como si el ser catalogado como genio fuese aún más desesperanzador para quienes quieren aspirar a ello, pues cargarían con una cruz más.

Este apartado aporta significativamente al entendimiento de cómo la genialidad, musical en este caso, se vincula con otras narrativas disciplinares para dar espacio al entendimiento del por qué de dicha genialidad, convirtiéndola en un aspecto relevante, pues el discurso de genialidad se ha visto confrontado fuertemente al atribuirle la capacidad de enaltecer a los seres humanos refrenciados hasta ahora como genios, comparándolos con la deidad.

Sin embargo, el hecho de comprender, mediante algunos de los precedentes, la ubicación de esos genios en un lugar de vulnerabilidad, contribuye a la comprensión de que dichos genios hacen parte de esa misma creación humana, una que por años nos ha incitado a alcanzar la divinidad por medio de un controversial estado de subordinación que controla y pretende conducir nuestras acciones concretas en el mundo.

## **2. 4 Revertir el genio en la academia: de los vestigios de la colonialidad a la politización de sus consecuencias**

*La colonialidad ha causado diversos efectos en lo que somos y en lo que hacemos con el mundo, y uno de esos efectos concretos con los cuales me topé directamente en la academia musical, fue la idolatría a ciertos lugares de privilegio que posicionaban a diversos genios musicales, todos hombres, todos europeos, todos*

*comparables a una divinidad. (Autora).*

Una vez abordamos algunas aproximaciones con respecto al genio musical y la forma en la cual algunos privilegiados compositores han sido ubicados bajo esta etiqueta, nos adentraremos en los trabajos que pretenden complejizar dicho discurso, mediante la comprensión del mismo como mecanismo que incluso debe su surte en nuestros tiempos y contextos, gracias a los vestigios de la colonialidad.

El primer trabajo que referenciaré es el de Ricardo Lambuley Alferez (2011), quien incluso se aproxima a la discusión sobre los genios mediante un discurso decolonial que se vincula estrechamente a la perspectiva de los estudios culturales. En este trabajo, Alferez realiza una reflexión crítica desde su aproximación como músico arreglista focalizado principalmente en las músicas locales, y su experiencia docente en la Universidad Distrital, dentro de la Facultad de Artes ASAB.

Esta reflexión la pone en diálogo con aportes teóricos de los estudios culturales propiamente dichos, interpelando y problematizando nociones tales como cultura, arte y estética, que se han edificado sobre las bases de la dualidad que ha establecido la modernidad, creando una suerte de “cultura universal” que relega toda nueva forma de creación y producción artística que, desde su punto de vista se contextualiza en lo local y cotidiano.

Hace referencia, luego de parafrasear a Aníbal Quijano (2001) sobre sus aportes en la forma en la cual modernidad, capitalismo y globalización obedecen a la instauración de la colonialidad del poder, donde se ubican cánones específicos con los que diversas acciones sociales, grupos de personas, comportamientos, y demás características emergentes de la relación de los seres humanos con su entorno, son exaltadas o relegadas según un violento discurso dicotómico de validación e invalidación.

Relacionado con el discurso del genio, el cual nos compete dentro de la presente investigación el autor enuncia lo siguiente:

Wolfgang Amadeus Mozart es presentado como el genio de la música, William Shakespeare el de la literatura, Leonardo da Vinci el de la pintura, etc, etc. Estos genios representan en la tensión por la validación estética, el camino a seguir, el modelo, la perfección formal y artística, en donde todas las otras formas de expresión no son tenidas en cuenta, por consiguiente, todos los demás mortales que tengamos aspiraciones de reconocimiento y estatutos dialógico en el campo de las artes seremos siempre unos “patirrajaos” en términos de perfección y validación estética. (2011, p.61).

Apreciaciones como esta se relacionan estrechamente con la molestia que presenta mi trabajo en lo que al discurso sobre los genios suscita, independientemente de la disciplina en la cual se les catalogue como tal, pues lo que destaca y resalta de dicho enunciado, es la forma en la cual se evidencia la subordinación constatada mediante la validación estética de un quehacer, anclado a la dicotomía enunciada por Quijano, perpetuada y normalizada por quienes aún consideran (o consideramos) que la realidad es tan solo en blanco y negro.

Trabajos como el de Santamaría Delgado (2007), salen a la luz para mostrarnos la forma en la cual, a través de las bases de los estudios poscoloniales, se hace preciso comprender la forma en la cual la academia musical latinoamericana se ha visto imbricada poderosamente al ideal del conservatorio europeo tradicional, adscribiendo la academia a una suerte de legitimadora del discurso eurocentrista que niega y relega incluso exploraciones musicales que son consideradas de carácter nacional, por el simple hecho de abarcar ciertas “imperfecciones” que las ubican en una catalogación de músicas folclóricas o populares, sin

que puedan ser consideradas académicas (p. 6). El proceso de incursión del bambuco como género representativo de la nacionalidad que ella define, es un referente análogo y con diversos puntos de convergencia con mi molestia, pues estas mismas distinciones entre los géneros musicales que les legitiman con respecto a cuáles entran o no a ser parte de la academia, también se presenta para los músicos, acercándolos a esa idealización de los genios provenientes de Occidente.

Santamaría tiene un aporte significativo acerca de la colonialidad del poder, parafraseando a diversos autores que son relevantes para la comprensión del mismo, y entendiendo las disputas que se estipulan en un quehacer que pese a ser “reciente” en Colombia dentro de su institucionalización, parece requerir un compromiso mayor con la exaltación de los ideales de perpetuar este continente como el reproductor de cánones específicos de reconocimiento continuo, heredados de Occidente.

En ese orden de ideas, el presente proyecto pretende también develar la forma en la cual este discurso sobre el genio musical ha servido como componente principal de la alfabetización pretendida e instaurada por Occidente, donde la apuesta clara de imposición de unos valores sobre otros, de unas prácticas sobre otras, e incluso de algunos humanos sobre otros; da pie a una reglamentación y, en este caso en concreto, a la perpetuación y reproducción de ciertos estados de dominación donde tras el velo de la cultura se tapan ciertas lógicas de poder y de apuestas políticas que no son inocentes, que tienen efectos concretos en el mundo y dichos efectos, generados específicamente por los músicos, deberían enfrentar la responsabilidad que les compete.

Y si de responsabilidad y apuesta política se trata, aportes como los de Ochoa (2011) son de gran relevancia, puesto que en este se hace explícita la relación que tiene la formación

musical que se ancla al ideal de legitimación desde la academia europea occidental. Lo interesante es observar la forma en la cual Ochoa realiza un esbozo sobre la historicidad que posee la instauración del estandarte académico musical en Bogotá, el centro de su estudio, donde la intensión estaba acompañada incluso desde un ideal político, económico y social que hacía de Bogotá una metrópoli comparable con grandes ciudades europeas (p.74).

Otro de los aspectos relevantes y que se articula con este complejo entramado de relaciones que emergen al escudriñar en el discurso sobre el genio musical y su conexión dependiente de la academia, es la categoría de clase social<sup>15</sup>. Esto teniendo en cuenta la relación estrecha de la música denominada clásica o académica que era asociada principalmente a las clases dominantes, por lo cual su inmersión dentro del contexto colombiano que analiza Ochoa, se adscribe a un compromiso político que incluso se veía permeado por la tradicional disputa política entre liberales y conservadores, siendo estos últimos los representantes de aquel ideal que pretendía con su mayor esfuerzo silenciar y ocultar cualquier vestigio que dejara en evidencia la herencia de las razas negra e indígena (p.75).

El aporte de Ochoa (2011), resultado de una interacción directa con los estudios culturales, deja en claro los entramados que podemos evidenciar en la forma en la cual la cultura y su apariencia abarcadora de toda realidad posible, delimita profundamente la capacidad de pensar formas diferentes de dar cuenta del “pluriverso musical” del cual, bajo mi perspectiva, están compuestos otros mundos, otras realidades (quizá no todas bajo generalización). Unas mayorías que buscan otras maneras de ser escuchadas, analizadas y transformadas.

El pluriverso musical es otra categoría de análisis que propongo para el abordaje de mi trabajo, desde

---

<sup>15</sup> Tomaremos la categoría de clase social como derivada de la teoría marxista donde la división social del trabajo, la propiedad privada y las relaciones de producción se convirtieron en el fundamento de su, por así decirlo, forma de clasificación de las personas y grupos sociales. (2019)

los aportes ya especificados de Arturo Escobar en su intervención “Tejiendo el Pluriverso” (2015). Así pues, lo planteo como una dimensión casi infinita de músicas posibles, donde todas conviven, hacen realidad su propia correlación y dejan claro cuáles son sus puntos de convergencia y de divergencia. Aquí es crucial comprender que no hay una música o forma de hacerla que prime sobre otra. Por el contrario, lo que se busca en la concepción del pluriverso musical, es la capacidad de dar cuenta de esa develación y transmusicación de los estados de dominación que configuran lo social, en aras de la imposición de cánones específicos que reproducen discursos como el del genio musical, y lo moldean hasta hacerlo pasar por el contenedor absoluto y total de toda la verdad sobre la música misma.

En la búsqueda por un escudriño de la forma en la cual se imparten las clases en instituciones representativas del estandarte académico colombiano, Ochoa (2016) plantea que la educación musical colombiana “ha servido para sustentar la posición hegemónica de la música clásica, así como la educación tipo conservatorio asociada a ella” (p. 123).

Articulando esta conclusión con mi reflexión acerca de la alfabetización producto de la colonia, es preciso anotar que los estudios culturales en tanto que desarticulación de todo sentido común y todo relativismo, tienen una enorme contribución que hacer en pro de crear nuevas formas de interpretar y de habitar este “pluriverso musical” y, de esa manera, se podrán ubicar elementos para transmusicar esta realidad desde un compromiso más directo y concreto de las prácticas ancladas al habitus musical.

Janet Wolff (1987), explicaría el fenómeno de la educación musical en Colombia de la siguiente manera:

La gran mayoría de la educación musical universitaria en Colombia se ha construido de espaldas a las músicas populares y tradicionales, como una manera de concretar

las distinciones entre alta y baja cultura. En últimas, estas distinciones, más que diferenciaciones musicales, corresponden a jerarquizaciones de raza y clase. Las valoraciones que se hacen de una música en realidad van completamente asociadas con las valoraciones que se hacen del tipo de personas que interpretan, o a las que representa, esa música (p. 123).

Es preciso tener en cuenta para las aproximaciones sobre el discurso del genio musical en Latinoamérica, por ejemplo, que hay una suerte de analogía a la dicotomía maestro-discípulo existente y representativa de Occidente. Para ello, Sarmiento (2013) plantea una reflexión acerca de lo erróneo que puede ser el pensar los procesos pedagógicos del Conservatorio Provincial de Música de la ciudad de Córdoba, bajo esta relación tan compleja, dañina y denigrante, en la que los alumnos deben asumir el papel sumiso de quien únicamente recibe información para ser reproducida, desmotivando por completo cualquier capacidad creativa que impulse nuevos conocimientos más que abstractos, concretos.

La instauración de la música como una “nueva profesión” de la academia como tal, es otra de las aristas que se deben tener en cuenta cuando se habla sobre el discurso del genio y su legitimación, o de la legitimación del quehacer mediante dicho discurso. En Paz y Ramos do Ó (2017), tenemos un claro ejemplo al respecto, puesto que se pretende poner en tela de juicio la forma en la cual se ha propendido por una exaltación de la labor musical hasta posicionarla en un estandarte académico casi inabarcable e inmarcesible.

Al respecto, los autores son más claros en su introducción, señalando que:

Para la gran masa, se agilizó la incorporación del genio nacional - con sus manifestaciones públicas de repertorio musical, lingüístico, emocional y

corporal. La enseñanza musical especializada (conservatorios) se dirigía, sin embargo, a una pequeña parte de la población, la cual sería capacitada para la ejecución y creación musical. El incentivo del genio musical (individual) repercutió una productividad global de rarefacción de las oportunidades, siendo posible identificar algunas de esas técnicas a partir de la pedagogía de instrumentos de gran demanda, como el piano. Los currículos y prácticas escolares remiten, a pesar de esta diferenciación, para el genio como tecnología unívoca, agilizada por diferentes técnicas pedagógicas de normalización de los sujetos. (p.19).

Como podemos ver, el panorama de trabajos sobre el genio musical es amplio, y todos aquellos trabajos aquí consignados, son el reflejo de que algo está causando que cada vez más se hable sobre el tema, y se lo aborde desde diversas perspectivas entre las cuales los estudios culturales, por ejemplo, tendrían mucho que decir.

A esas prácticas es a las cuales están encaminadas las exámenes hacia otras formas de hacer música, ya que sé que mi inquietante relación con el genio no es sintomática únicamente de mi existencia en el mundo. Soy consciente de que dicha relación se puede conjugar también con otros cuerpos, otras realidades y otros individuos y/o colectividades. Esto liga estrechamente la presente investigación con los estudios culturales, pues interpela y repele creativamente aquellos discursos tan bien posicionados y anclados a nuestra práctica, que merecen ser reescritos y rearticulados para, de esa manera, ser la diferencia que hace la diferencia.

## **2.5 ¿Si la cultura ha sido un pretexto heredado de la colonialidad, ¿cómo desculturalizamos esa cultura?**

La cultura hegemónica<sup>16</sup>, de la cual he hablado en líneas anteriores, la cual se inscribe directamente en su significante de la alta cultura, ha permitido que, bajo políticas adornadas por la inclusión y la llamada multiculturalidad, se incluyan músicas que nos remiten

---

<sup>16</sup> Tomamos el concepto de hegemonía de los aportes otorgados por Antonio Gramsci, retomados en el libro *El concepto de hegemonía en Gramsci*, de Luciano Gruppi (1978), donde se concibe este concepto como una instancia conductora o gobernadora que opera no únicamente sobre la estructura económica y la organización política de la sociedad, sino que se involucra directamente sobre el modo de pensar, sobre las orientaciones teóricas, y sobre el modo de conocer de los individuos.

directamente a ciertos grupos poblacionales catalogados como étnicos<sup>17</sup>, como es el caso de afros, indígenas, entre otros.

Sin embargo, este punto se instaura en un sentido común peligroso y es el de la etnización de esos grupos, marcando una diferencia específica en la forma en la cual se hacen esas músicas, y relegando sus discursos y prácticas a una posición de menor privilegio, como en esa diferencia que hace diferenciación<sup>18</sup> elaborada por Ochy Curiel (2012), considerando los aportes de Claude Mathieu, es preciso entender la diferencia como herramienta clave de la diferenciación. En ese orden de ideas, la diferencia debe ser considerada minuciosamente en su entramado de relaciones emergentes, pues generalmente carga con un contenido mucho más complejo que perpetúa la relegación de otras formas de ver, pensar, sentir y actuar en el mundo.

Desde los aportes de Víctor Vich (2014), se hace necesario incluso la desculturización de la cultura, desentramar el hilo conductor que la ha delegado como intacta e inmutable ya que, bajo el manto de esta, se han cubierto muchos matices que en su tinte político representan efectos concretos en el mundo que en múltiples ocasiones perpetúan desigualdades, opresiones y dominación.

En este apartado en específico, para la autora surgen diferentes dudas e hipótesis, pues la cultura se ha usado de diversas maneras para cubrir muchas de las responsabilidades que

---

<sup>17</sup> La palabra étnico ha servido para reivindicar muchas de las posiciones de las diferentes etnias frente a las políticas gubernamentales. Sin embargo, y pese a que es una forma de definición de una parte de la población para otorgar derechos de diferenciación y respeto por dicha diferenciación, consideramos que es un término que no se debe dar por sentado y que debe problematizarse. Empero, durante el presente trabajo no se ahondará en la problematización de dicho concepto más que para hacer especial referencia en el contexto de la investigación.

<sup>18</sup> Aquí es necesario entender que, en este trabajo, el hablar sobre la diferencia que hace la diferencia es diferente a la diferencia que genera diferenciación.

parecen haberle quedado grandes a quienes ejercen la política y, frente a ese posicionamiento, se toma a la cultura como un velo que merece cuestionado e indagado, sin que nada de lo que ella desprende se dé por sentado.

Es muy común escuchar el argumento de: “Esto es de determinada manera porque es cultural”. Y aunque mucho se usa para hablar sobre lo que somos, como actuamos o cómo nos expresamos sobre los demás, esa sencilla frase posee una carga de significaciones importantes que incluso ha justificado guerras, bien sea en nombre del progreso, de la religión, de las naciones, de la soberanía, de la defensa a las mal llamadas razas puras, entre otras.

Es ahí donde los límites de la cultura empiezan a edificar unos privilegios aparentemente inamovibles, de excusas ligeramente convenientes que nos hacen caer en el discurso de la validación a través del entrapado cultural.

Por ello, la desculturalización de la cultura se convierte en una apuesta necesaria y contundente para poder comprender y poner en juego algunos lugares seguros a los cuales los músicos y artistas en general llevamos nuestro discurso para que no se problematice sobre él o sobre nuestra apuesta política implícita en dicho discurso.

Dicha desculturalización entonces, significará desubicarla del lugar de privilegio que de por sí posee, en el que su antagónico de no cultura ha servido como pretexto perfecto para la legitimación de la desigualdad entre grupos de personas, sus pensamientos y acciones. Empezamos entonces por desubicarla en el marco del presente trabajo, donde posteriormente se analizarán diferentes entrevistas como fruto del trabajo de campo explicado en capítulos posteriores.

La cultura será abordada con detenimiento en el análisis, pues supone un punto crucial entenderla como algo más complejo que una palabra que abraza la práctica musical o el hacer música, será comprendida entonces como un posicionamiento político producto de las relaciones contextuales y discursivas emergentes en quienes hacen parte de la presente investigación, siendo necesario ahondar en cuáles son las formas e instancias donde se suscita la cultura, por qué se hace, y hacia qué anclaje de legitimación se encuentra adherido dicho discurso, con el fin de concretar de qué manera y bajo qué circunstancias, narrativas y acciones, opera el sujeto político.

## **2.6 Sujeto político: de cara al posicionamiento**

“Music is not just a hobby indulged at the end of a working day, an aspect of "entrainment consumption", or even a personal door to the sublime -although it can be all those things. It is often also a

profound influence on the way we see our world(s) and situate ourselves in relation to others.” (Hobert, 1998, pp. 31-32)<sup>19</sup>

En este proyecto es necesario empezar a aclarar y enunciar directamente lo que se entenderá, en materia de análisis, como lo político. Para ello, hago explícito que con político no estoy haciendo única y total referencia a la política aristotélica pura y dura, sino más bien a una forma de entender lo político desde los estudios culturales a través del enunciado de Grossberg que cito a continuación: “... producir conocimiento que ayude a la gente a entender que el mundo es cambiante y ofrezca algunas indicaciones sobre cómo cambiarlo” (Grossberg, 1977, citado por Restrepo, 2012, p. 129).

Lo político, en ese sentido, abordado desde la apreciación de Grossberg, apela a un entendimiento de quienes, al acceder al conocimiento en profundidad de aquello que les hace eco o ruido desde las vísceras, son capaces de utilizarlo y transformar el mundo, un mundo que no está predeterminado como lo sugieren algunos anclajes teóricos y metodológicos en los que se enmarcan las ciencias del conocimiento, sino que está perfectamente apto para ser repensado y, ¿por qué no?, reconfigurado.

De igual manera, y considerando la concepción de Grossberg sobre lo político y su pertinencia para el presente proyecto teniendo en cuenta el ideal de transformación y de ir más allá con lo que se conoce y se sabe, la concepción sobre lo político de Hanna Arendt se convoca al análisis puesto que plantea una visión compleja con respecto a lo político como aquello que nos invita a “tratar de estar juntos y los unos con los otros, los diversos” (p. 45).

---

<sup>19</sup> **Traducción:** “La música no es solo un pasatiempo al final de un día de trabajo, un aspecto del “consumo de entretenimiento”, o incluso una puerta personal a lo sublime, aunque puede ser todo eso. A menudo, también es una profunda influencia en la forma en que vemos nuestro (s) mundo (s) y nos situamos en relación con los demás.” (Traducción libre de la autora)

En sus aportes, Arendt permite que se aborde una perspectiva crítica con respecto a lo político que va más allá de un desacuerdo y de un conflicto que desestabiliza. Es pertinente entonces pensar lo político como una alternativa diferente, como la oportunidad de estar con los otros y de relacionarnos comprendiendo, ante todo, la cualidad más generalizada de la especie humana: la diversidad.

Las coincidencias entre Arendt y Grossberg, dejan entrever que la apuesta de los estudios culturales va más allá de un desacuerdo, de una crítica y de una puesta en jaque de las certezas, añadiendo valor a la capacidad de agencia y de transformación propias de la discontinuidad. Añadido a esto, la invitación a un alejamiento del ego que se crea a partir de la intitucionalización de un arte o una instancia de conocimiento específica a la cual tenemos acceso, con la cual nos impermehamos en el habitar con el otro y con la diferencia, atribuyéndonos verdades inmutables e intransferibles, donde no cabe la enunciación de otros puntos de vista que complejizan la existencia.

¿Y en qué sentido los aportes de Arendt sobre lo político pueden ser pertinentes para el presente proyecto? Quizá en una apuesta directa sobre los estudios culturales, el sentido de trabajar con lo otro y con los otros se convierta en un potencial significativo, pues desde lo que plantea el presente proyecto; poder hablar desde otros lugares y posicionamientos políticos, desde otras músicas y escenarios artísticos, se convierte en un punto clave para hacer hablar y accionar a eso otro y con lo otro que quizá siempre se ha negado.

Para ser más precisa, se hace necesario que la visualización y comprensión de eso otro que también nos compete, pueda verse reflejada en nuestra concepción de sociedad y tenga voz propia, voz que invita y que convoca a generar otras voces como fruto del diálogo y, por eso,

precisar un sentido mucho más complejo de lo político es absolutamente necesario desde todo punto de consenso y de habitar de manera diferente el mundo.

Este aporte de Arendt se suma a los aportes de Javier Agüero sobre la filosofía en lo político (2013), quien realiza un análisis interesante en lo que respecta al sentido de desacuerdo y el sentido de comunidad como partes esenciales del funcionamiento y comprensión de lo político como apuesta clave en el momento de construir y edificar significantes en estudios sobre la sociedad y la apuesta por transformarla. Agüero, desde su posición, muestra la importancia que tiene para la filosofía no desprenderse de lo político, pues él ve un punto de anclaje que tiene que ver con el encaramiento directo que la filosofía debe asumir, frente a su posicionamiento político.

Lo que el autor llama una “invitación” al encuentro de la filosofía con lo político, se convierte en una apuesta con la que se hace precisa la estabilización de ese desencuentro, mediante la generación de efectos disímiles y directos de pensamiento que, en un concluir, derivan a acciones concretas con lo que pasa en el mundo teniendo en cuenta conceptos de poder, comunidad y desacuerdo.

En este contexto, para que dicha invitación resulte en algún plano y tenga efectos de pensamiento, el autor recurre a Ranciere citando sus palabras de la siguiente manera: “es preciso que el encuentro establezca su punto de desacuerdo” (p.107). Lo político entonces, es el punto crucial de toda apuesta de transformación, pues nos permite ir más allá, comprender más allá e incomodarnos más allá de lo que nos han pedido que nos incomodemos.

Lo político entonces, visto desde la forma en la cual concebimos esa realidad de la cual hacemos parte y derivamos en los posicionamientos que dicha percepción nos permite, será el detonante de toda apuesta creativa por lograr otras formas de entendernos y de entender

nuestras acciones, convirtiéndolas en apuestas de cambio, de reacomodación de puntos de convergencia que quizá se han instaurado en nosotros como si contuvieran todo lo que somos, pero que al final nos dejan con la misma desazón de pensarnos incapaces de lograr algo diferente en el mundo que habitamos.

Podemos incluso retomar las palabras de Gina Arias y Fabián Villota en su texto *De la política del sujeto al sujeto político*, donde lo político se concibe como “la cualidad que caracteriza ciertas prácticas” (p.40). La pertinencia de las mismas, radica en comprender lo político como algo que nos permite ir más allá con los pensamientos y acciones, donde nuestras prácticas generan un efecto concreto en el mundo y, con ello, permiten transformaciones en el mismo.

Lo político, como hemos visto en capítulos anteriores y entendido desde la apreciación de Grossberg, apela a un entendimiento de quienes, al acceder al conocimiento en profundidad de aquello que les hace eco o ruido, son capaces de utilizarlo y transformar el mundo; un mundo que no está predeterminado como lo sugieren algunos anclajes teóricos y metodológicos en los que se enmarcan las ciencias del conocimiento, sino que está perfectamente apto para ser repensado y, por qué no, reconfigurado.

Orientada por ese punto de anclaje pretendo entender los fenómenos que se me pintan como actos políticos desde la música, desde donde se hace posible pensar la transmusicación como un fenómeno capaz de hacer desde la música, transformaciones eficaces a los ruidos que aún en la individualidad, muestran la innegable proliferación de sinsabores que suscitan al poder, a la configuración de lo social, y a las diversas y controversiales relaciones humanas que es preciso interpelar.

En el divagar por plataformas virtuales, en el diálogo continuo con diversos músicos locales que dedican su vida casi en un cien por cien a la música y en un continuo diálogo por descubrirme en medio de este derivar sobre lo político y la música desde la excusa de las genialidades musicales que me condujeron a tomar este camino, me encuentro con una entrevista realizada a David Carabén<sup>20</sup>, un músico integrante de la conocida banda Mishina, quien acusa que la música es un acto político en tanto que genera acuerdos entre personas, personas diferentes que se ven identificados o movidos por una causa común que tal sólo con música puede ser abordada.

En este sentido entonces, la música es en sí un posicionamiento político, ya que incluso hay quienes afirman desde sus análisis de los principales jingles de campañas políticas, que hay una diferencia abismal en cuanto a forma, instrumentación, líricas y estéticas entre la música de izquierda y de derecha, pues ambas se convierten en una suerte de sonorización de los ideales propios de cada posición política, acuñando las especificidades musicales como características propias de dichos movimientos.

Stuart Hall apelaba a la “repelencia”, si cabe la palabra, de dos reduccionismos clave en los cuales caí durante las primeras aproximaciones que hice a mi trabajo: el reduccionismo teórico pensando que lo político, por ejemplo, se explicaba por sí mismo y daba cuenta de la percepción que otros tenían sobre el mismo, tratando sin quererlo de universalizar apreciaciones que no tienen que ver con todos los músicos, en todos los contextos y bajo todas las circunstancias que hacen posible dicha música.

El segundo reduccionismo era el político en sí, que apela a dejar por sentado quiénes son los dueños del poder y quiénes poseen un lugar privilegiado en sus estatutos: en este caso en

---

<sup>20</sup> Entrevista que se encuentra en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=qJLxcuudA0>

particular la academia musical, algunos músicos y las industrias, como si estos fuesen los enemigos por combatir en un afán por lograr la transmúsicación.

Es verdad que, desde el inicio de este viaje por los estudios culturales, el pensamiento se nos vende sin garantías. Sin embargo, esto no puede ser tomado por nosotros a la ligera pensando que, si no hay rigor, si no hay sentido de lo que estamos indagando está bien y es correcto y viable dentro de un trabajo en estudios culturales, pues eso sería faltar a la consideración primordial de dar una relectura del mundo que permita otras percepciones y, más que percepciones, otros comportamientos reales que den cuenta de otra historia posible como lo determinó Grossberg (2009).

Escudriñando la razón de ser en la teoría de los estudios culturales y acotándola a la forma en la cual se pretende dar rienda suelta a la búsqueda de esos entramados que hacen parte de la apropiación de la música que la hacen en sí misma un acto político capaz de generar efectos concretos en el mundo, algo que es de suma importancia y a lo cual apelo desde la concientización que mi trabajo merece en cuanto a alcances y estrategias de trabajo de campo.

Dichas teorías estaban enmarcadas en principio en la búsqueda del quiebre de lo que son y cómo se articulan a la sociedad los genios musicales, pues en ellos, para mí, recaía la mayor culpa de la no aceptación de la deuda que tenemos con lo social. Este reduccionismo en el cual enfrasqué a los genios cayó por su propio peso en una lucha interna desde mi posición como sujeto del inconsciente (de lo cual hablaré más adelante). Pensé casi sin percibirlo al inicio, en re-teorizar a los músicos desde el concepto del genio como único provocador del caos mismo que sentía con la forma en la cual se me ha tornado el ser música o enunciarme como tal.

## **2.7 Sujeto musical: entre textos y subjetividades**

El lenguaje musical, pese a las múltiples disputas y cuestionamiento que se puedan presentar, se ha convertido en una de las herramientas de comunicación más complejas y de la cual se pueden realizar disímiles interpretaciones, pues es precisamente en eso que se enuncia y se dice a través del sonido y la lírica misma de una pieza musical, donde múltiples historias

encuentran su encauce, su narración y su personificación, haciendo eco en las personas como formas de recibir el mensaje, procesarlo y hacer algo con él. Dicho lenguaje configura lo que para Paul Ricoeur (1996) se enuncia como identidad narrativa, donde el sujeto es quien se enuncia a sí mismo y, en tanto que se enuncia, habla de lo que es y de cómo su experiencia subjetiva dice algo del mundo que habita, de la realidad temporal y situada de la cual es preciso descifrar dicha identidad.

Para Ricoeur, una discusión importante es la consideración de la no abolición de las identidades como vía de entendimiento de los entramados sociales que de esto se desprende, ya que estas generan una suerte de empoderamiento y resistencia a las diversas causas que las convoca. Teniendo en cuenta estos aportes, la identidad no debe ser un fenómeno estático, sino que debe dar cuenta de las relaciones que se conectan en las diversas formas de ser y habitar el mundo, sin relegar las maneras posibles de habitarlo sin caer en sentidos comunes innecesarios que enfrasan lo que una sociedad es y está destinada a ser. En palabras de Ricoeur, la identidad narrativa habla más sobre el ser siendo, más que la enunciaci3n misma de lo que se es.

Es cierto que la palabra identidad, sobretodo dentro de la apuesta de los estudios culturales debe ser analizada con lupa, pues el anclaje a un sentido com3n que apele netamente a la identificaci3n que se genera con respecto a algo que dice cosas sobre uno mismo, debe complejizarse al abordar el trabajo, por ejemplo, de los m3sicos que acompa1an la presente investigaci3n como parte de la contribuci3n de su hacer m3sica y de la problematizaci3n de la misma como apuesta pol3tica a tener en cuenta.

Es as3 como la contribuci3n de Ricoeur ser3 el detonante principal para analizar las narrativas que se tejen por los sujetos que hacen m3sica y que con ella pretender ir m3s all3 y enunciarse

de otras maneras posibles, considerando que a ello se le sumen aspectos específicos que el mismo autor denomina como carácter, rasgos, designación de sí mismo, entre otros indispensables para abordar tanto al sujeto como al sujeto narrado que, por supuesto, posee una temporalidad y espacialidad disponibles para analizar.

Ricoeur habla de “la continuidad ininterrumpida” (1996, p.p 111), en ella esclarece que hay algo en el sujeto narrado que, por más de que se evoque de diferentes maneras gracias a los accidentes irremediables del indeterminismo de la existencia, hay algo esencial que no cambia, que se mantiene por debajo de la estructura y que es ello lo que denota dicha identidad.

Dicha continuidad ininterrumpida, es la que le otorga esa identidad a la narrativa de cada sujeto. Sin embargo y pese a que concuerdo con el autor en que la identidad narrativa otorga cierto anclaje al discurso y práctica en este caso del hacer musical, considero que lo más pertinente para el análisis de las narrativas de los músicos que acompañan este proceso, se deben considerar más como espacios de fuga donde no necesariamente se establece una continuidad, sino que emergen discontinuidades que vale la pena revisar y examinar como parte de anclajes al sentido común adscrito a lógicas enunciadas anteriormente como parte del discurso del genio, de la instauración de una academia musical, entre otras instancias donde, por ejemplo, la cultura se convierte en pretexto para el discurso y la praxis musical.

Conceptos como el de intertextualidad se hacen necesarios para reconocer la forma en la cual se busca realizar una suerte de remembranza a las personas, textos, contextos y subjetividades que han hecho parte de nuestro transforndo contextual por quienes nos posicionamos en el mundo, que han dejado una huella específica y clara en nuestro transcurrir, que de alguna u otra manera ubicamos en nuestras acciones o, en el caso específico de la música, en nuestras

composiciones y líricas musicales.

El concepto de intertextualidad, tal como se le conoce, se fue desarrollando a partir de los estudios elaborados por Julia Kristeva (n. 1941), quien desarrolló el concepto de *intersubjetividad* del ruso Mijail Bajtin (1895 - 1975) para referirse a las huellas, citas o alusiones a otras obras que pueden observarse en cada texto. Bajtin sostenía que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro e impregnado de alteridad y que la novela es un producto coexistente, resultado del cruce de varios lenguajes. Kristeva, al comentarlo, propone que *“Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”*. Entonces, la palabra literaria no se considera algo fijo, sino un diálogo de varias escrituras, dicho diálogo se produce entre tres lenguajes: el del escritor, el del destinatario y el del contexto cultural anterior o actual.

Este aporte es potencial, ya que permitirá un análisis a lo largo del presente trabajo que hará principal hincapié en cómo las narrativas y los textos que son producto del hacer música, determinan de alguna manera nuestras percepciones sobre el mundo y sobre los otros. Perfilando las lecturas y axiomas que nos son posibles como receptores de la música, y ubicando al músico en un compromiso mucho más significativo y específico de lo que supone.

En ese orden de ideas, si la música está articulada por intertextualidades diversas, éstas son la razón de ser de los posicionamientos que la música misma supone y, por ende, la razón de ser de las acciones concretas que el escuchar una música específica se generan en la sociedad.

Si pensamos por ejemplo el nacionalismo, aterrizado incluso al contexto colombiano, el himno es uno de los géneros más representativos del mismo, el cual produce y reproduce identidades específicas que nos atan irremediabilmente al ideal de nación impuesto desde Occidente a los países futuramente colonizados, perfilándolos a su imagen y semejanza con la promesa misma de transformar lo mal llamado salvaje, lo otro, lo diferente.

## **2.8 Ética de la escucha, ¿Qué significa el sujeto en la escucha?**

Hay diversas y contrastantes ideas sobre lo que determina la escucha en los seres humanos y la asimilación que nuestro cerebro otorga a dicha escucha. Desde los aportes de Juan pablo Aranguren (2008), es necesario realizar una deconstrucción de la noción de entrevista, por ejemplo, ya que en las ciencias sociales se ha tendido a “purificar” la posición del

investigador, a privilegiarla quitándole total potestad política aún teniéndola y haciéndola texto mediante la interpretación del otro que estudia.

En ese orden de ideas, una ética de la escucha apela a la dismantelación de los lugares de poder con los cuales cuenta el investigador otorgándole, en el caso del oyente de la música, la responsabilidad política que le compete al saberse un sujeto que frente a la escucha genera nuevas interpretaciones, reconocimientos y axiomas propios de su ser social que lo involucran directamente con la sociedad y las disputas políticas y de acciones concretas que en esta se encarnan.

En música, la disputa siempre se ha visto estructurada por diferentes puntos de vista, de quienes consideran que la escucha es un fenómeno casi contemplativo, donde se apela a una peligrosa objetividad de lo que escuchamos, para determinar qué puede ser bueno o malo al juicio de quienes entienden o dicen entender las estructuras del lenguaje musical de manera técnica y casi sistemática.

Así pues, como el historiador que nos han enseñado cuenta la historia sin añadidura, o cuenta lo que es o pasó (al menos en la quimera de las ciencias sociales), el oyente objetivo otorga juicios de valor frente a la música desde el convencimiento de que en su escucha no posee filtro alguno distinto a su capacidad de captar los errores escriturales armónicos, melódicos o rítmicos que condenan a un periodo o género musical específicos en el inminente paso del tiempo y las nuevas y concretas formas de hacer música.

Aquí, entonces, el sujeto de quien escucha y de quien componen se ve peligrosamente evadido, restándole una responsabilidad que desde los estudios culturales es necesario pesquisar. Esa pesquiza, al ser situada, merece un análisis complejo acerca de cuál es el papel

en concreto que cumple el sujeto que crea la música, el que la escucha y, por supuesto, en ese que la escucha, la manera en la cual la adquiere y reproduce, pues hay diferentes momentos de re-creación de las piezas musicales, otorgándoles un significante específico que es capaz de decodificarse en numerosos contextos logrando a su vez numerosos posicionamientos y puestas en jaque a los lugares de enunciación en los cuales nos convertimos los seres humanos al entrar en contacto con nosotros mismos y con los otros.

En la obra “La escuela de música”, de Pablo Montoya (2018), un pequeño pasaje aborda sutilmente el valor que tiene la escucha para los músicos académicos, referenciando una anécdota particular del personaje principal de la obra, cuyo sueño es convertirse en músico tras haber abandonado sus aspiraciones a convertirse en médico.

Tras una audición tediosa, donde a duras penas Cadavid (personaje principal) logró dar pie con bola a las pruebas específicas de audición y entonación de notas, acordes y melodías sencillas, el director responsable de su prueba toca con su dedo la ficha de dominó que hace parte de su plan estructurado de pasar a la universidad para convertirse en músico:

-Comprendo su dilema, pero no quiero engañarlo. Usted tiene simplemente musgo en los oídos. Ha pasado toda su vida en una ignorancia sonora, que es la peor de las ignorancias. (2018, p. 22)

La anécdota parece recordar la que en primeras líneas descubrimos sobre la autora, pero esto posee la narrativa más común en los músicos académicos: la audición es casi un don innato o divino, comparable al genio o atribuible a él. Por ello, quienes a su parecer no cuenten con este privilegio, no merecen siquiera la oportunidad de intentar hacer una carrera en la música o hacer de la música su forma de vida.

## **2.9 Transmusicar: lo político como apuesta creativa, lo musical como textualidad compleja**

Al igual que el feminismo entendido desde las palabras de Ochy Curiel (2019) como una teoría social, como posición política y, ante todo, como una ética que te atraviesa como individuo, se considera la teoría sobre la transmusicación, sobre el ir más allá con la música y desde la música, con hacer que el posicionamiento político de quien hace música se ve imbricado a su vida y a sus efectos en el mundo.

La música se ha convertido, como muchos dicen, en el lenguaje universal, en un lenguaje que conecta y que genera entendimientos y acuerdos en donde varios grupos de personas coinciden. Sin embargo, sin quitarle la razón a su cuestionable universalidad, la música vista desde la perspectiva de los estudios culturales es un entramado complejo, donde se generan disputas y puestas en jaque de diversos puntos de vista, donde sus apuestas suelen camuflarse bajo el velo de la cultura para generar diversos tipos de violencias, o de estadios prolongados en una zona de confort que legitima poderes y sumisiones, que a su vez crean brechas de desigualdad profunda donde nuestra percepción, recepción y apropiación de la música se convierte en la dimensión responsable de nuestro accionar frente a esas desigualdades.

En ese sentido, la música comprende algo más complejo que el ordenamiento de una sucesión de sonoridades; ha superado ser el resultado de nuestro sentido auditivo como sistema de alerta temprano.

Con la música, nuestro cerebro funciona diferente. Es la música la que determina muchas de nuestras emociones, estados de ánimo, formas de pensar, entre otras prácticas que se posicionan en agencias específicas como seres humanos sociales, permitiéndonos influir directamente en quienes la escuchan, otorgándole el sentido político que la creación y la escucha misma poseen, alejándonos de toda posibilidad de lo neutral o no posicional como apuesta de rendición ante estados de poder específicos.

La transformación desde la música, de la música y con la música misma, permite ver qué hay más allá de un fenómeno que nos compete a todos como humanidad, de un fenómeno que por muchos años ha hablado por nosotros, por nuestros sucesos históricos y se ha convertido en un detonante de muchos de nuestros propios ruidos y molestias para generar nuevas apuestas creativas de ver, sentir, vivir y habitar en el mundo.

La música, al igual que las intenciones de quienes la hacen posible mediante la creación, reproducción y/o escucha, tienen un efecto concreto en las realidades, permiten que resuenen voces quizá nunca antes escuchadas o tenidas en cuenta, lo cual se proyecta como un agenciamiento de la humanidad y una responsabilización por las diversas coyunturas que nos competen como seres sociales.

### Capítulo 3

#### **¿Por qué y para qué pensar y hacer la música como acto político?: justificación y metodología**

Ahondar en lo complejo de la existencia puede ser aún más controversial si lo vemos en retrospectiva cada vez que empezamos a construir un texto desde los estudios culturales, ya que este surge desde nosotros, desde nuestros ruidos internos y desde las molestias con las cuales regularmente nos encontramos.

Por ello, el hecho de que la genialidad musical me convoque como contenedora de un auténtico y engorroso malestar que todas las noches me obliga a debatirme entre el sueño y la necesidad casi obligada de estudiar partituras, o tocar un instrumento hasta alcanzar el anhelado virtuosismo, no es gratuito o en vano, ya que al obtener el pasaporte de entrada al competitivo mundo laboral, la presión aumenta significativamente para quienes atestiguan su paso por una academia que garantiza de alguna manera el trabajo a desempeñar.

Por lo expuesto anteriormente, el trabajo que se pretende realizar escudriña de forma directa el terreno de la legitimación del habitus musical, concibiéndolo como un campo de batalla donde los músicos tenemos una enorme deuda con la sociedad en la que habitamos, una deuda a la que atribuimos ninguna o muy poca importancia, relegando nuestra responsabilidad al juego único de servir a la trama simbólica de las satisfacciones humanas<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Tomando la escucha de la música como eje fundante de dicha trama simbólica, en cuanto a la relación del ser humano con su entorno y su ser social y particular.

La importancia de un trabajo como el que se plantea, radica principalmente en la intención que tiene el relacionamiento crítico del entramado que ha permitido a los músicos leerse como tal, dentro de un mundo que cada vez necesita menos posiciones y más situaciones. Los análisis, en ese orden de ideas, deben ser más que reflexivos, reflectivos, y deberán generar una práctica transformadora ya que, como menciona Restrepo (2012), estos últimos no son únicamente estudios, y dentro de ellos se hace preciso un posicionamiento político que nos lleve a alguna parte, que nos permita ver las cosas de otra manera y, más que verlas, pensarlas y hacerlas diferente.

Lo anterior, en el presente proyecto, se traduce en una comprensión de la forma en la cual la naturalización del genio musical como legitimador del quehacer musical, puede interpretarse como sintomático de los estados de dominación que se imponen en las diversas y complejas relaciones que establecemos como parte de la configuración de lo social. Por ello, de una u otra forma, se han perpetuado como contenedores de todo el conocimiento posible, uno único, estático e inmaculado.

La música y todo lo que emerge de ella, se ha considerado el fruto de esa continua interacción con el entorno y las diversas relaciones sociales que allí surgen. De ello se desprende el comprender tanto a la música como a las artes en general, como componentes esenciales de la cultura, vinculándolas estrechamente con la misma, pero, desde la concepción de aquello que es “esencial” y más aún de un constructo tan complejo y a veces contradictorio como lo es la cultura, ya partimos con una disputa importante que se hace necesario reconocer.

Por esta razón, el hecho de hablar sobre la música en sus diversas dimensiones, puede convertirse fácilmente en un estudio sobre la cultura. El punto coyuntural emerge en el momento en el que pienso la música no únicamente como una forma de vida estática y

estable, sino como un entramado de disputas que reflejan incluso estados de dominación por los cuales atraviesan un número significativo de personas, aún desde preguntas que emergen de mis prácticas propias y de mi subjetiva relación con el medio.

Por tal motivo, poner en jaque esencialismos de aquello que nos han enseñado que es así porque sí, porque es cultural o porque siempre ha sido de esa manera, se convierte en una forma extraordinaria de creación de conocimiento, uno que no se relegue a la pereza del intelecto, sino que escudriñe de manera recelosa todos aquellos cánones que nos llevan a pensar en que todo lo que nos pasa es designio divino o destino inapelable.

La apuesta política del presente proyecto, teniendo en cuenta lo elaborado en líneas anteriores, busca desenmascarar las prácticas que los músicos hemos cobijado bajo el pretexto de la cultura, desculturalizando la justificación de nuestras prácticas y encarando y concretando nuestra posición política, la necesidad que tenemos de generar efectos en el mundo y de confrontar nuestras relaciones emergentes en la configuración de lo social.

### **3.1 ¿Cómo derivar metodológicamente?**

La técnica que me permitiré abarcar en aras de la realización de este proyecto será la entrevista.

Las entrevistas, punto crucial de análisis para llevar a cabo la presente investigación, se harán de forma abierta a las participantes en los casos que expresaremos puntualmente en el siguiente apartado del presente capítulo. La importancia de las entrevista radica

principalmente en su capacidad de precisión, producto de la interrelación humana, lo cual formula puntos de vista adscritos a contexto y problemáticas explícitas que, en el caso del presente trabajo, estarán suscitadas por diálogos previos que, como indica Jesús Galindo Cáceres (1998) en sus aportes sobre la entrevista como herramienta de comunicación imprescindible en una investigación, preservarán dos premisas clave: el arte del habla y el arte de la escucha.

La comunicación en doble vía es indispensable para comprender los entornos y discursos que rodean a quien entrevista y a quien es entrevistado, pues aunque es previamente definida por temas y preguntas que podrían llamarse estructuradas, cuentan con la capacidad de atraer comentarios relevantes, desligados de conceptos o categorías precisas, apelando además a un lenguaje ameno que genere confianza y reciprocidad en el discurso.

La entrevista, siendo una de las técnicas clave en la presente investigación, se muestra con un enfoque abierto, donde se da pie a diversas interpretaciones de las preguntas, donde no hay respuestas cerradas ni únicas, sino que permiten un abanico de posibilidades que den cuenta de la diversidad misma de las percepciones sobre las categorías que son columna vertebral para el análisis, desde preguntas que incluso no enuncian dichas categorías de forma estática o directa, sino que generan la suficiente conexión con la discursividad de manera que se logre “decodificar” palabras o narrativas que en efecto den cuenta de los procesos de entendimiento de dichas categorías como lo son genio musical, sujeto musical, sujeto político o transmusicar.

### **3.2 ¿Quiénes hacen esa música como acto político?**

Empiezo, entonces, a abordar el trabajo de Leidy Cristancho, una docente de música en Pereira, quien utiliza como principal recurso educativo, la neuro-música. Ella, direccionada desde un entendimiento del cuerpo como instrumento sonoro, elabora en sus clases con los niños, pedagogías que tienen que ver con la asimilación de la música y la interiorización de esta a través de estrategias que apelan a las inteligencias múltiples a las cuales la música hace referencia continuamente.

Este trabajo, abordado más a fondo, puede comprenderse como un acto político de alguna manera, pues su objetivo próximo busca posicionar y situar a los individuos, en este caso niños, en una comprensión compleja de lo que es la música y la capacidad que les da para abordar las diferentes instancias de su vida misma, transformando de por sí su relacionamiento con los otros, su forma de aprender, de explorar el mundo y, por supuesto, de configurarlo.

Como enuncia Leydi Cristancho (comunicación personal, 14 de noviembre del 2019), la música es el eje articulador de todas las inteligencias posibles, es aquella que se encarga de conectar y ejercitar las diversas capacidades de los seres humanos y, para ella, en la práctica concreta de la música y la pedagogía de esta existe un valor específico en la corporalidad y la rítmica.

Leydi involucra en cada una de sus clases, a través de ejercicios de “mindfulness”<sup>22</sup> aplicados desde los hábitos sensoriales de escucha, las acciones concretas de los niños frente a la música, permitiéndoles espacios de autoreconocimiento de percepciones, emociones y respuestas sensoriales a lo que perciben de ella, involucrando la capacidad indagadora de los niños mediante preguntas que estimulen su creatividad e imaginación y motivando más que respuestas concretas, experiencias significativas de aprendizaje, en las que sean los niños quienes valoren y legitimen su experiencia con respecto a la música y profundizando en su capacidad de agenciamiento de emociones y pensamientos involucrando nociones básicas del atributo del perfil IB “open minded”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Momento de atención plena, utilizado principalmente en la docencia para lograr en los niños un proceso integral de aprendizaje y autocontrol.

<sup>23</sup> Los programas del IB consiguen que los alumnos se desarrollen académica y personalmente. La educación que se imparte en los Colegios del Mundo del IB: se centra en los alumnos, desarrolla enfoques de enseñanza y aprendizaje eficaces, tiene lugar dentro de contextos globales, lo que contribuye a que los alumnos comprendan las distintas lenguas y cultura, explora contenidos significativos, lo cual desarrolla una

Otro caso de transmusicación es el de María Granados, una maestra en música con énfasis en composición comercial y piano clásico de la Universidad Javeriana, cuyo camino ha sido transformado por la música y con la música misma, a través del abordaje de las músicas colombianas con su reciente estudio de maestría en la Universidad del Bosque.

Comprender las músicas campesinas y afro caribeñas, las cuales le han abierto su perspectiva con respecto a lo que la música en sí misma es y representa, entreviendo la capacidad colectiva y comunitaria que tiene la misma y la forma en la cual, a partir de esas creaciones y reproducciones colectivas, permiten realizar apuestas concretas de transformación creativa en el mundo, en su caso concreto de trabajo, en las comunidades con las que ha tenido la oportunidad de compartir experiencias y vivencias diversas, donde la transformación propia y en colectivo han hecho que sus sentidos se apropien de otras realidades y perspectivas que le permiten cuestionarse y desprenderse de sus privilegios como mecanismo único de compartir el mundo.

Por otro lado, el siguiente caso de transmusicación es el de Mónica Rocha, maestra de canto y de estrategias pedagógicas para el aprendizaje artístico de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital ASAB, quien desde niña estuvo involucrada con procesos musicales con una fuerte influencia familiar, y quien materializó el sueño de ser música de profesión en medio de las divergencias que emergieron pretendiendo que surgieran dudas en ella sobre

---

comprensión disciplinaria e interdisciplinaria que cumple con estándares internacionales rigurosos. La educación del IB se propone transformar a los alumnos y los colegios en el transcurso de su aprendizaje mediante ciclos dinámicos de indagación, acción y reflexión. Los profesores apoyan a los alumnos y potencian sus capacidades a medida que desarrollan los enfoques del aprendizaje necesarios para alcanzar el éxito académico y personal. Los programas del IB tienen como meta ayudar a los alumnos a explorar y construir sus propias identidades personales y culturales. (International Baccalaureate Organization, 2005-2019).

la música y sobre ese camino que se tiznaba muy poco productivo o solvente económicamente.

Pese a todos los obstáculos, Mónica emprendió su camino como música sin saber que a partir de una coyuntura importante en el país donde las movilizaciones en desacuerdo al gobierno nacional no se hicieron esperar, su vida daría un giro significativo gracias al valioso aporte que realizó a dichas movilizaciones con la canción de su autoría “somos artistas, no terroristas”, de la cual hablaremos y ahondaremos más adelante.

Los aportes de Mónica, instaurados en su capacidad transformativa a través de la música, se han convertido en una apuesta clave para el presente trabajo, ya que devela la forma en la cual, a través de la música y las artes en general, se permite la articulación de otros diálogos posibles donde las realidades coyunturales de la sociedad pueden ser enunciadas de otra manera y poseer un efecto concreto en las mismas se convierte en una apuesta creativa de incuestionable valor, trascendiendo fronteras geográficas, contextuales y lo que podríamos llamar nosotros “culturales”<sup>24</sup>, para ir más allá con la música, desde la música y llevar más allá la música misma y a quienes la hacemos posible.

Con este pequeño esbozo, pretendo aventurarme a comprender y desenmarañar las diversas dialécticas por las cuales me he movilizado desde que emprendí este trabajo, siendo consciente de que mi lugar en este mundo se traduce más como un código desde el cual leer, hablar y abordar la realidad, que soy un conocimiento situado que pretende encontrar esas voces que al unísono, o en polifonía si se quiere, se apropien también de mis ruidos y con las

---

<sup>24</sup> Se ubica la palabra culturales entre comillas debido al debate presentado previamente sobre cómo esa dimensión cultural se debe poner en tela de juicio, pues se ha convertido en una suerte de velo debajo del cual se esconden debates y posicionamientos políticos que deben ser encarados por nosotros como humanidad, y como músicos teniendo en cuenta la responsabilidad que nos compete.

cuales se pueda lograr una transmusicación que dé cuenta de esa puesta en jaque del sentido común que ha obligado a la música a quedarse como sustantivo más que como verbo.

Al igual que estos músicos, hay quienes desde su práctica individual generan relatos sobre lo que consideran es un genio musical, donde al aproximarse a ellos desde entrevistas concretas podemos hilar también un aspecto importante sobre el por qué de pensar al genio dentro de los discursos de la academia musical, y cómo pensar ese genio nos habla sobre los efectos que seguimos reproduciendo como producto de un vestigio complejo donde el pasado pareciera desear repetir la historia miles de veces, para que incluso al nombrar al genio se tenga la misma minuciosidad de la de nombrar a un dios, donde muchos ojos pueden direccionarse y señalarte, más aún si cuentas con un lugar de privilegio que pareciera ilusoriamente blindarte de las demandas de una sociedad que suele pedirle a un equipo de fútbol mucho más que a sus propios dirigentes, donde se exige más a los músicos en su misión a veces museificada, cuyo eje central de evolución se vea inmerso únicamente en la idea de producción musical.

## Capítulo 4

### Entrevistas y trabajo de campo

#### 4.1 Protocolo de entrevista

**Objetivo general:** Reconocer y profundizar en las percepciones que poseen los músicos sobre las siguientes nociones que son pilar de la investigación: genio musical, sujeto político, sujeto musical, transmusical; con el fin de comprender la forma en la cual dichas percepciones se materializan en la práctica musical concreta de músicos de la ciudad.

Las preguntas que se realizaron se dividen entre cada una de las categorías abordadas, buscando la emergencia de puntos de vista, ejemplos y demás comentarios que aportaron y enriquecieron las mismas.

Es necesario precisar que no se buscó cohartar expresiones propias de los entrevistados, y que todo dato que aportó a la presente investigación se trató con confidencialidad y se usó únicamente como objeto de análisis discursivo y práctico del presente trabajo. Por ello, las entrevistas se hicieron en audio o video según se acordó con el entrevistado.

La transcripción directa de las entrevistas se realizó de acuerdo a la correspondencia de las preguntas con las respuestas. A su vez, en el momento en el cual se evadió alguna pregunta específica, se enunció el porqué, ya que algunas de ellas se contestaron conforme se respondían otras. En el análisis referenciado posteriormente, por cada pregunta se ubicó el cuadro en el que está la transcripción, y se realizó un diálogo directo con dicha pregunta y

respuesta en el marco de comprender y ahondar en discursos que develen el objetivo del presente trabajo investigativo.

Las preguntas que se definieron con base para las entrevistas son:

Preguntas
<p>¿Por qué le gusta la Música?</p> <p>¿Desde cuándo se recuerda haciendo música?</p> <p>¿Cuál es la música que ha marcado los distintos momentos de su vida?</p> <p>¿Por qué esta música ha sido significativa?</p> <p>¿Qué es lo que más disfruta del hacer música?</p> <p>¿Cómo se proyecta usted como músico?</p> <p>¿Se identifica con algún género específico o alguna forma de hacer música particular?</p> <p>¿Cuál es el intérprete o compositor/compositora musical que lo ha marcado?</p> <p>¿Por qué este intérprete o compositor/compositora musical lo ha marcado?</p> <p>¿Hay un antes y un después en su vida a la que se le pueda atribuir una música o una forma de hacer música específica?</p> <p>¿Ha disfrutado su proceso de aprendizaje y enseñanza musical?</p> <p>¿Ha sufrido con dicho proceso?</p> <p>¿Qué acontecimientos han hecho que disfrute o padezca con su proceso musical?</p> <p>¿Cree usted que hay una sola forma de hacer música o muchas formas posibles de hacerla?</p> <p>¿Qué es para usted la buena música?</p> <p>¿De qué aspectos depende un proceso musical?</p> <p>¿Qué efectos tiene la música en usted y en cómo se posiciona en el mundo?</p> <p>¿Considera que la educación musical es importante en el contexto en el cual se encuentra?</p> <p>¿Cómo ha cambiado la música su vida y su percepción del mundo en el que habita?</p> <p>¿Disfruta el ser músico/a?</p> <p>¿Qué cuestiona de la música?</p> <p>¿Por qué lo cuestiona?</p> <p>¿En una palabra, qué considera que es la música en su vida?</p>

*Tabla 1 - Preguntas de encuesta abierta*

Estas preguntas se plantean a nivel personal, pues es pertinente no ahondar en discursos ubicados teóricamente, sino en discursos que tengan que ver con la praxis de las personas a las cuales se entrevistó, con el objetivo de ir más allá en dichos discursos, ubicarlos en unas narrativas específicas que den cuenta de acciones concretas. Sin embargo, hay otras preguntas que ocasionalmente pueden ser enunciadas según el nivel de compenetración de

las personas involucradas en la entrevista y que dan cuenta de conceptos o categorías puntuales de la presente investigación.

## 4.2 Cuadro de codificación de las entrevistas

El protocolo de entrevistas enunciado anteriormente da muestra de las preguntas que se tejieron en el marco de realizar un acercamiento estrecho con los entrevistados, con el fin de ahondar en sus procesos musicales personales y profesionales. Sin embargo, hay otras tantas preguntas que surgieron conforme las entrevistas tuvieron lugar, y son pertinentes para realizar el posterior análisis de estas, con miras a comprender los referentes conceptuales y marcos referenciales del proyecto, en las subjetividades de quienes hacen de la música un acto político, de quienes transmúsica en este camino como parte de una apuesta concreta por la transformación de sus contextos próximos.

Es importante comentar que las preguntas enunciadas a continuación, dan cuenta de cada una de las categorías de análisis que sirvieron como marco teórico de la presente investigación, lo cual permitirá comprender hasta qué punto estas preguntas, aún sin ser enunciadas de manera directa o explícita, son comprendidas y entendidas mediante discursos que tienen más que ver con el plano vivencial de lo musical como hacer de las personas, como forma de habitar en el mundo y de contribuir mediante dicho hacer a la comprensión de que hay algo más allá de ella misma, de sus disputas y de sus múltiples formas de manifestación en los seres humanos y sociales que somos.

Las preguntas entonces que servirán como referencia directa al análisis de las entrevistas serán:

Categoría	Preguntas
	1. ¿Qué ha significado para usted el hacer música?

<p style="text-align: center;"><b>Genio</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>2. ¿Qué dice su experiencia personal de su experiencia musical?</li> <li>3. ¿Considera dentro de su proceso musical el diálogo entre distintas disciplinas?</li> <li>4. ¿Cree que existe una música objetiva, es decir, alejada de sentimientos y emociones?</li> <li>5. ¿Cree usted que la música es un lenguaje universal?</li> <li>6. ¿Cuáles son los aportes que considera necesarios para llevar a cabo un proceso musical?</li> <li>7. ¿Para qué es importante para usted el hacer música?</li> <li>8. ¿Cree que existe la genialidad musical?, ¿En qué consiste dicha genialidad?</li> <li>9. ¿Para usted, quiénes o qué obras o procesos musicales representan esa genialidad musical?</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Sujeto político</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cree usted que la música es capaz de transformar?</li> <li>2. ¿Desde qué punto y hasta qué punto ve posible dicha transformación?</li> <li>3. ¿Es la música el resultado de un contexto, o es el contexto el resultado de la música?</li> <li>4. ¿Qué significa para usted lo político?</li> <li>5. ¿Qué relación encuentra entre la música y lo político?</li> <li>6. ¿Qué significa para usted ser un músico político?</li> </ol>

	<p>7. ¿Qué condiciones o características permiten reconocer al músico político?</p> <p>8. ¿Es su proceso musical un ejemplo que lo ubica como músico político?</p>
<p><b>Sujeto musical</b></p>	<p>1. ¿Qué tanto hay del músico como sujeto en la música, es decir, qué tanto de sus pensamientos, opiniones, sentimiento y emociones se ven realmente reflejadas en su música?</p> <p>2. ¿Habla la música sólo del sujeto o de las relaciones que hacen posible ese sujeto?</p> <p>3. ¿Considera que existe una división entre el sujeto musical racional y el sujeto musical emocional?</p> <p>4. ¿Existe para usted el sujeto musical objetivo, es decir, que se limite únicamente a cumplir las reglas establecidas por los estilos de música que realiza?</p>
	<p>1. ¿Cree usted que el genio es un sujeto musical que se limita por la estética de sus creaciones o es un sujeto político que se posiciona desde sus conocimientos ante la realidad del mundo para transformarla?</p> <p>2. ¿Es posible lograr transformaciones a través de la música y de la estructura académica que de ella deviene?</p> <p>3. Si se hablara de un pluriverso musical: muchas músicas son posibles, muchas formas de hacer música son posibles</p>

<b>Transmusicar</b>	<p>y al ser posibles son políticas, ¿cree que realmente existe ese pluriverso musical, lo defendería?</p> <p>4. ¿Considera que su práctica musical hace parte de ese pluriverso musica?, ¿por qué?</p> <p>5. Si le mencionan la palabra transmusicar, ¿a qué considera que ésta hace referencia?</p> <p>6. ¿Considera importante lograr cambios con la música, desde la música y de la música misma?</p> <p>7. Siendo el transmusicar la capacidad de lograr cambios con la música, desde la musica y de la música misma, ¿considera a su procesos musical un proceso transmusicador?, ¿por qué?</p>
---------------------	--

*Tabla 2 - Preguntas de decodificación*

En un inicio, el cuestionario de la presente investigación se planteó en estos términos (los de la tabla referenciada anteriormente). Sin embargo, la aproximación a los diferentes casos de transmusicación no ha sido un proceso fácil y no se ha contado con el número de entrevistas que se planteó en los incios.

Ello no implica una profundidad menor de dichas entrevistas, pero si la complejización del proceso de análisis y la consideración de que los casos aquí presentados fueran lo suficientemente cercanos a mi papel como investigadora, pues era necesario comprender la manera en la cual las narrativas enunciadas en las entrevistas dieran cuenta de esa perspectiva de identidad narrativa abordada por Ricoeur, en que las experiencias tuvieran un hilo conductor consecuente con lo enunciado.

Para Ricoeur, como enunciamos en capítulos anteriores, la importancia de la identidad narrativa radica en el ser “siendo”, es decir, es preciso comprender hasta qué punto el enunciar sobre el ser o hacer no determina la acción, sino que es la acción misma la que da cuenta y soporta la narrativa ubicada en los individuos y la cual se evidencia en las entrevistas analizadas a continuación.

Por ello, con las preguntas específicas que se plantearon y realizaron, el análisis pretende ir más allá en respuestas que tienen que ver con las preguntas de la tabla anterior, mostrando una profundidad mayor de análisis hacia la postura específica con respecto a la música y el posicionamiento político de la misma, a fin de dar cuenta de procesos diversos, disímiles y complejos que buscan que la música sea un medio en el cual nos basamos para lograr transformaciones concretas en el mundo, empezando por nosotros mismos.

Es importante aclarar que a los casos de transmusicación expuestos anteriormente, se les suman unas entrevistas previas realizadas a cuatro músicos que, dentro del gremio interpretativo y pedagógico, tenían algo que decir con respecto a uno de los marcos de referencia más importantes del presente proyecto: el genio musical. Estas entrevistas son importantes y tiene sentido su articulación al proyecto, ya que coinciden en el planteamiento de la transmisión como factor determinante en la creación musical y, con ello, con el efecto concreto que la música posee en la sociedad que la recibe.

### **4.3 Análisis de entrevistas**

### 4.3.1 Caso de transmúsicación de Mónica Rocha

Mónica Rocha, creadora de la canción “Somos artistas no terroristas”, conversó en la entrevista realizada el día 3 de diciembre del 2019 sobre sus grandes pasiones: la música, el canto y la docencia.

La entrevista logró develar el amplio sentido crítico que tiene Mónica con respecto a la música y a los procesos musicales educativos, al igual que el potencial que tiene la misma en procesos donde el posicionamiento político es clave para asumir y transformar la realidad de nuestro país, donde la música más que ser un vehículo directamente anclado al plano espiritual, como ella lo llama, se convierte en una potencial creativo y transformador de atmósferas.

Esto lo deja muy claro con su apreciación sobre la música, que ha marcado de alguna manera su vida o algún momento específico de la misma. En la tabla a continuación vemos la pregunta y cita textual como producto de la entrevista.

¿Cuál es la música que ha marcado los distintos momentos de su vida?	"Una cosa es el estilo musical, otra es lo que te toca el alma. (...) Por ello, al ser muy espiritual, más que conectarme con un estilo música en particular, me conecto con lo que me hace trascender ese plano espiritual. (...)Lo digo porque siento que uno es transformador de atmósferas, así que cuando abres la boca para cantar, estás transformando inmediatamente todo a tu alrededor. "Necesito cantarle a la humanidad que está a mi lado, más que al aplauso. (...) Necesito que la humanidad que tengo a mi lado se sienta en un momento histórico"
--	--

Tabla 3 - Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019)

A partir de esta apreciación que realiza Mónica con respecto a lo que la música, independientemente del estilo o género específico busque transmitir, es preciso ver a la misma como un fenómeno que es capaz de crear y transformar desde el instante en el que emerge de nuestro cuerpo, en su caso, desde la voz.

Uno de los asuntos más recurrentes en el discurso de Mónica, es la trascendencia que debe tener en la música, y en quienes hacemos música, el plano del aplauso, del agrandar sencillamente por otorgar simple entretenimiento a otros y, sin juzgar esas otras instancias que la música pueda marcar en la vida de las personas, es necesario trascender con ella el hecho musical para abordar, desde su perspectiva, el momento histórico del cual cada persona hace parte importante y activa.

La siguiente respuesta a la pregunta realizada por la entrevistadora, da cuenta también de esta apreciación y posicionamiento que posee Mónica con respecto a la música y la trascendencia que tiene la misma en su hacer musical.

<p>¿Hay un antes y un después en su vida a la que se le pueda atribuir una música o una forma de hacer música específica?</p>	<p>La música es un vehículo, tu te subes en ese vehículo y decides dónde te bajas. La música, siendo ondas que te hacen vibrar el cuerpo, los sentidos, los huesos, todo, genera movimiento y de esa manera transforma. La música es poderosa, no es un arte de entretenimiento aunque aquí no lo comprendamos mucho, pero la sociedad se transforma a partir de los acontecimientos. La música transforma cuando la interpretas y ella misma tiene la capacidad de transformarse.</p>
---	--

Tabla 4 - Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019)

Al indagar e ir más allá con respecto a lo que la música enunciada anteriormente, esa que va más allá de un estilo particular, significa para su vida, ella responde lo enunciado en la siguiente tabla:

<p>¿Por qué esta música ha sido significativa?</p>	<p>"Como artista es muy importante encontrar quién eres tu y plasmarlo en todo lo que haces, ya que no es sólo agrandar para el aplauso. (...) En ello nos equivocamos desde los profesores cuando educamos a nuestros estudiantes, porque educamos para que salgan a destacarse y a recibir al aplauso, que a veces no transforma nada, porque después del concierto estamos vacíos".</p>
--	--

Tabla 5 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019)

Mónica deja clara su articulación directa, en esta búsqueda, con la educación musical, y enuncia de primera mano los diferentes problemas que tiene con la realidad académica de la música en Colombia. Considera que se educa al músico para salir a ser el que recibe los aplausos, a ser el músico de concierto que día a día se esfuerza por superar a otros en una competencia que poco tiene que ver con el ir más allá con la música o con esa trascendencia que para ella es lo crucial en la música. Comenta, además, que dicha educación para el concierto nos deja en gran medida vacíos, ya que cuando éste llega a su culminación, poco o nada ha transformado las atmósferas de los demás e incluso ha dejado intacta la propia.

En ese orden de ideas, se plantea la pregunta sobre la proyección específica que como música podría existir para ella, a lo cual responde lo enunciado en la siguiente tabla:

¿Cómo se proyecta usted como músico?	"Debe haber en principio una búsqueda genuina sobre qué es lo que estoy haciendo con la música o por qué soy músico. (...) Si uno concibe que uno es el maestro de su propio proceso, el estudio es genuino, sin intento de agradar únicamente al docente". "No debe haber una jerarquía estudiante-profesor, sino un diálogo enseñantes-aprendices, y al mismo tiempo en que estamos enseñando, aprendemos con el otro" (...) Como docentes debemos escuchar a nuestros alumnos, incluso me he sentado y he resuelto primero problemas psicológicos y después se resuelven problemas de la técnica vocal como tal"
--------------------------------------	---

Tabla 6 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019)

Esta pregunta la perfiló desde su experiencia docente, de la cual disfruta mucho al igual que el canto y la composición como cantautora. En estas líneas, Mónica otorga una contundente responsabilidad a su proyección como docente que está acompañando el proceso de sus alumnos, a quienes los posiciona y, de alguna manera, les otorga el agenciamiento de su propio proceso. La forma en la cual lo enuncia es a través de la comprensión de la música como un proceso de aprendizaje genuino que no se vende como único o correcto en una única vía de enseñanza profesor-alumno, sino que solicita el entendimiento del proceso personal en el que el profesor es un acompañante y no es quien otorga mayor valor al proceso, sino

quien apoya el camino y las diferentes formas de comprender y apropiarse de dicho aprendizaje.

Para Mónica es indispensable entender la educación como un diálogo de saberes en el cual incluso el profesor, al escuchar y disponerse más hacia el alumno, es capaz de solucionar problemas que van más allá de la técnica que exija el proceso musical, es más un proceso humano.

Por ello, al preguntarle a Mónica sobre qué le cuestionaría a la música y por qué lo cuestionaría, sus respuestas enunciadas en la siguiente tabla fueron:

¿Qué cuestiona de la música?	A la música no le cuestionaría, le cuestionaría a las formas en las que hacemos música y en las que la enseñamos, le cuestionaría todo al sistema educativo y a la enseñanza musical.
¿Por qué lo cuestiona?	Yo en mi gremio soy muy controversial, porque soy de las que trata de cuestionarse las bases y no creerse todo tan masticado, o las verdades absolutas del profesor de música. No es que haya una forma mejor de hacer las cosas, sencillamente hay otras formas de hacerlas. (...) Yo pienso en el ser humano más que en el músico, y creo que todo el sistema educativo y de enseñanza musical se ha centrado en enseñarle música a músicos, o sea a gente que las agarra fácil, entonces clasificas en: "usted es bueno y usted es malo", y entonces el problema del ego de los músicos, o muy arriba, o el autoestima por el piso, radica ahí, en que nosotros hemos creado un sistema de enseñanza para músicos y no para seres humanos, que es diferente. (...) Nosotros nos inventamos que hay unos que pueden hacer música, pero la música es immanente al ser humano, nuestro sistema de educación desde los colegios, desde el preescolar están mal, porque creemos que aprender matemáticas es mejor y más productivo que aprender música. Y no es porque no sea importante aprender matemáticas, sino porque las matemáticas, la ciencia y las artes van todas de la mano.

Tabla 7 – Preguntas y respuesta de entrevista (03-12-2019)

Este posicionamiento específico de Mónica con respecto a la importancia que tiene cuestionar, más que a la música como un fenómeno de expresión humana, a la educación musical y el bloque histórico que, heredado de los paradigmas de Occidente, se ha posicionado en Colombia como una educación musical competitiva y que enseña, como bien lo expresa Mónica, la música a los músicos, ubicando una jerarquía inventada y violenta que

ubican a unos sobre otros sin destacar los procesos individuales e importantes de cada ser humano y social.

El gran problema de la educación musical y de ubicar a la música en un plano si se quiere superficial, nos plantea escenarios complejos para abordar problemáticas que van más allá de dominar un instrumento o mostrar el dominio específico de una técnica interpretativa. Por ejemplo, y lo veremos en la conversación que con Mónica se tejió en el marco de entender y abordar con más detalle la canción de su autoría “Somos artistas, no terroristas”, los músicos son quienes en cierto grado poco se cuestionan los privilegios que poseen, su preocupación inmediata es la de tener al día su instrumento, el dominio del mismo y, por supuesto, fortalecer continuamente la técnica para llegar a ser esos músicos casi perfectos que la academia exhorta a ser.

Así pues, como lo expresarán las palabras acotadas en la siguiente tabla, Mónica nos habla un poco sobre cómo nace esta canción, cuál es el contexto en el que se desarrolla y a qué hace referencia cuando enuncia a los artistas como quienes son mucho más que la reducción violenta que se ha ejercido contra ellos a través de la palabra terroristas.

### Conversación sobre la canción *somos artistas*

En palabras de quien entrevista: "Si todos escucháramos esta canción de manera consciente entenderíamos que ya el problema va mucho más allá entre si es de izquierda o de derecha . A partir de ahí hay un diálogo importante de que hay una humanidad que necesita decir algo más a través de la música"

- Mónica: La canción se gesta en el paro de los estudiantes cuando intervino el ESMAD a la marcha de los estudiantes. (...) Mucho se había escuchado de las marchas en otras universidades o en la Universidad Distrital con sede en la Macarena, pero nosotros estábamos en nuestra "burbuja artística", por así decirlo. (...) Los músicos, como músicos estudian, van a clase, pulen su instrumento, los ves en el patio de la U ensaye y ensaye, no se meten en un diálogo político ni por error. Pero en el momento en que esto pasa, nadie se lo esperaba y para nosotros fue un bombardeo en el corazón, nosotros no podemos decir que estos momentos no nos tocan, en efecto no tocan y nos tocan duro. (...) Nos hizo pensar, ¿cómo es que esto está pasando y a nosotros no nos importa? (...) El nombre nace de un correo que me llegó que decía: artistas no terroristas, el nombre no me lo inventé yo, que es de un comité que se encarga de informar a toda la comunidad de la universidad lo que va ocurriendo en el paro. El decano también nos dice que no podemos responder como responde el resto del mundo, tenemos que responder como artistas. Desde eso empezó a sonar en mí el título y en un día muy especial, yo estaba precisamente cantando en la iglesia, nace de la conexión espiritual, mientras estoy cantando y orando y teniendo un momento espiritual, alguien en el recinto empezó a honrar la bandera de Colombia y yo empezaba a sentir, somos ríos, y yo vehía a esas personas, amamos esta tierra, somos uno. (...) Eso fue un domingo, cuando llegué a mi casa, después de tener el coro, seguí componiendo imaginándome qué es lo que somos. (...) Ese día terminé la canción muy tarde y pensaba que debía cantarla al otro día en la asamblea. Le pregunto entonces el lunes al representante de los estudiantes si puedo cantar. Yo sentía que no podía ponerme a hablar en una asamblea como un político, porque soy músico, no soy una persona con la elocuencia del político, yo sé cantar y sé componer. (...) Todos aplaudieron y hasta ahí había llegado mi misión, yo ya había compuesto una canción para la asamblea, entonces estudiantes y maestros me invitan a grabar la canción. (...) En cuestión de una semana, sin ensayar, llegó con todos los equipos y cada grupito se inventó el pedacito donde podía intervenir, y yendo en contra de toda la lógica académica, porque todo arreglo debe estar perfectamente escrito, este arreglo no estaba perfectamente escrito, estaba perfectamente sentido. (...) Todo fue espontáneo, pero nos dió la ilusión de lo que es la ASAB, eso es la ASAB, esto es lo que nosotros hacemos todos los días y nunca habíamos comprendido que era tan bonito. (...) Me empiezan a escribir de México, de Argentina, de Chile (...) esto ya no es algo mío, es al servicio de lo que está pasando, de la coyuntura del momento, esto ya dejó de ser Mónica Rocha hace rato, y empezó a ser la voz de los artistas pidiendo: somos más que una canción, pero si lo pudiéramos resumir en una canción, esto es lo que somos.

Tabla 8 – Conversación sobre la canción "*Somos artistas, no terroristas*" (03-12-2019)

Al preguntar específicamente por el proceso de la canción, no tuve mayor reparación en enunciar lo que consideraba que significaba la canción para mí como música, como oyente y con un claro sentido de posicionamiento político con respecto a la música y a la coyuntura por la cual atraviesa hoy en día nuestro país. Por ello, le comneté a Mónica lo importante que era para mi la canción, la forma en la cual consideraba que unía el pensamiento y el sentir de muchos en una lucha justificada por derechos que son básicos, que van más allá de los poderes de derecha o izquierda que busquen inmiscuirse para dar potestad a la deslegitimación de una movilización pacífica y justa por los problemas estructurantes de nuestra, por así llamarla, sociedad colombiana.

Ante esto, Mónica expresó la forma en la cual se creó la canción, la cual nace de la preocupación del gremio de artistas de la Facultad de Artes ASAB, adscrita a la Universidad Distrital. En el marco de una de las marchas de los estudiantes, el ESMAD intervino con

gases lacrimógenos que penetraron el parqueadero de la facultad, dejando en vulnerabilidad a quienes ahí se encontraban en medio de su cotidianidad sin manifestarse de forma alguna frente al paro como tal. Ahí, la zozobra de muchos se convirtió en indignación que fue escalando por desconcierto que sentían al haber estado tan inmersos en sus realidades a tal punto que no habían caído en la cuenta de que ese fenómeno les había pasado desapercibido por años. Sentían que en medio de su burbuja ya ni ellos estaban a salvo, y que habían dado la espalda a una realidad que también les competía y los comprometía como artistas.

Es entonces donde el decano de la facultad pide que la reacción de todos o, dicho en otros términos, la respuesta que debían dar era no en clave de generar más violencia, sino a través de su lenguaje más próximo como artistas. Las palabras retumbaron para Mónica quien inicia la creación de esta pieza musical en lo que ella llama “momento espiritual”. Más allá del furor de las marchas y protestas, nace de una conexión particular de ella con su deidad y, a partir de ahí, crea la letra y armonía de “Somos artistas, no terroristas”, convocando a los de su gremio a considerar cada una de las palabras que en ella enuncia, para mostrarse como lo que son, como artistas que quieren transformar lo que está pasando y que quieren poner su voz, su arte, al servicio de la coyuntura específica de la violenta realidad del país.

Para contextualizar de una forma más precisa, a continuación podremos observar la letra de la canción, la cual va más allá de enunciar una guerra o el padecimiento de la misma, y se centra en anunciar la capacidad que tenemos los artistas, como seres humanos, de movernos por causas justas, por poner en jaque las relaciones de poder que en ocasiones mayoritarias nos invitan a agachar la cabeza y aceptar que quienes están arriba siempre gobernarán, así eso implique violencia y subordinación.

<p>Somos pueblo, somos alma, somos nido, Somos canto, somos danza, somos ríos, Somos los colores del legado de un país, Somos sueños que se plasman con la tinta de vivir.</p> <p>Somos quienes redescubren los sentidos, El tejido que conecta los caminos, Somos los que no callamos si la injusticia se da, Somos fuerza, somos aire, somos pies.</p> <p><b>Coro:</b> Somos artistas, no terroristas, Somos ríos que transitan transformando lo que ves, Somos artistas, no terroristas, Somos pueblo, somos alma, somos nido, Somos canto, somos danza, somos ríos, Somos los colores del legado de un país, Somos sueños que se plasman con la tinta de vivir.</p>	<p>Somos quienes redescubren los sentidos, El tejido que conecta los caminos, Somos los que no callamos si la injusticia se da, <b>Coro</b> Y si hoy marchamos exponiendo el corazón, Y si hoy marchamos al redoble de un tambor, Y si hoy marchamos exponiendo el corazón, Y si hoy marchamos al redoble de un tambor, Es por la justicia, por los estudiantes, Y por los maestros, por los campesinos, Por la honestidad, por la libertad, Por nuestros hijos, por abrir caminos.</p> <p><b>Coro:</b> Porque somos artistas, no terroristas, Somos ríos que transitan transformando lo que ves, Somos artistas, no terroristas, Somos ríos que transitan transformando lo que ves.</p>
---	--

Tabla 9 -Transcripción de la letra “Somos artistas, no terroristas”, elaborada por la autora. (03-12-2019)

La letra de la canción logra captar un mensaje, a mi juicio contundente, en contra de la intervención del Estado en procesos donde la búsqueda de una justicia tiene más sentido que la generación de más violencia y ataque. Como lo enunció Mónica en la tabla correspondiente

a la transcripción de la entrevista, ésta canción se convirtió en un espacio donde muchas músicas y formas de hacer música fueron posibles, donde se fusionaron las artes de la facultad para dar espacio a una forma diferente de visibilización de la ASAB, mostrando así que la colectividad y el diálogo continuo de los músicos permitió un encuentro de realidades que juntas luchaban por un bien común, por buscar como la letra lo anuncia, la justicia hacia grupos sociales históricamente vulnerados y violentados por parte de quienes ostentan el poder.

Dos fenómenos del proceso de construcción de la canción llaman particularmente mi atención como investigadora y música. El primero es comprender que dicho proceso se dio para poner aquella canción al servicio de la asamblea de estudiantes, que después se posiciona para visibilizar los procesos artísticos de la ASAB con una contundente tinta de posicionamiento político y, como lo comenta Mónica, posteriormente se empieza a convertir en un fenómeno musical que trasciende y llega a otros países otorgándole una voz a aquellos que la necesitaban. Este primer fenómeno, Mónica lo resume como algo que dejó de ser de ella y se convirtió en algo que está al servicio de la coyuntura específica que atravesase a otros seres humanos. Esto se expresa contundentemente en el siguiente apartado:

En cuestión de una semana, sin ensayar, llegó con todos los equipos y cada grupito se inventó el pedacito donde podía intervenir, y yendo en contra de toda la lógica académica, porque todo arreglo debe estar perfectamente escrito, este arreglo no estaba perfectamente escrito, estaba perfectamente sentido. (...) Todo fue espontáneo, pero nos dió la ilusión de lo que es la ASAB, eso es la ASAB, esto es lo que nosotros hacemos todos los días y nunca habíamos comprendido que era tan bonito. (...) Me empiezan a escribir de México, de Argentina, de Chile (...) esto ya no es algo mío, es

al servicio de lo que está pasando, de la coyuntura del momento, esto ya dejó de ser Mónica Rocha hace rato, y empezó a ser la voz de los artistas pidiendo: somos más que una canción, pero si lo pudiéramos resumir en una canción, esto es lo que somos. (Rocha, M., conversación telefónica, diciembre 3 del 2019)

El segundo fenómeno, también expresado en las palabras textuales de Rocha en el párrafo referenciado anteriormente, es la puesta en disputa de la lógica académica sobre la creación, producción y difusión de un producto musical y audiovisual en aras de aportar a la estética musical y artística como tal. Ello se evidencia en lo que Mónica enuncia sobre los ensayos y arreglos de la canción, los cuales más que recurrir a la consolidación de un producto perfectamente elaborado, se tejió como un producto musical que fue más sentido, donde los arreglos más que ser entendidos estaban siendo sentido para quienes colaboraron en su realización musical y audiovisual. La transdisciplinariedad, el rigor que va más allá de una obra perfectamente interpretada y realizada, trasciende el fenómeno de la canción “Somos artistas, no terroristas”, ya que invita a un diálogo continuo de sentidos que tienen que ver con un posicionamiento encarado, con una muestra de la fuerza que posee la colectividad, como lo veremos en el caso de María Granados más adelante, para transformar las atmósferas y para decir algo más sobre nosotros y sobre lo que somos y podemos hacer en aras de construir un mejor país o, por lo menos, un país más justo donde no se tenga miedo al hablar y a posicionarse.

Así pues, el ejemplo claro de transmúsicación en el caso de Mónica Rocha nos otorga la esperanza de que como decía Grossberg, otras historias pueden ser contadas, que podemos atravesar la burbuja en la cual hemos estado inmersos por años y, por supuesto, podemos crear cosas con ello, cosas que trasciendan la rabia, el rencor y la violencia, y que se

conviertan en apuestas creativas que otorgan nuevas formas de concebir las protestas y la solicitud de derechos humanos básicos que a veces el ego de nuestros dirigentes se ciega a ver, o sencillamente no le hace sentido ni valor el ver, evidenciarlos y materializarlos.

Un ejemplo de esto, es lo que enuncia Mónica al responder a la siguiente pregunta sobre cómo la música ha transformado su vida misma, su vivencia y sus acciones:

<p>¿Hay un antes y un después en su vida a la que se le pueda atribuir una música o una forma de hacer música específica?</p>	<p>La música es un vehículo, tu te subes en ese vehículo y decides dónde te bajas. La música, siendo ondas que te hacen vibrar el cuerpo, los sentidos, los huesos, todo, genera movimiento y de esa manera transforma. La música es poderosa, no es un arte de entretenimiento aunque aquí no lo comprendamos mucho, pero la sociedad se transforma a partir de los acontecimientos. La música transforma cuando la interpretas y ella misma tiene la capacidad de transformarse.</p>
---	--

Tabla 10 – Preguntas y respuesta de entrevista (03-12-2019)

Esa respuesta de Mónica, hace que me proponga preguntarle, en primera instancia, por el pluriverso musical abordado en el marco teórico del presente trabajo y, añadido a esto y ahondando en la explicación sobre qué significa la transmusicación, me aventuro a preguntarle si considera que es posible dicha transmusicación y ese pluriverso musical en aras de construir algo más con el hacer musical que nos compete. Las respuestas ambas preguntas en las siguientes tablas:

<p>¿Cree usted que hay una sola forma de hacer música o muchas formas posibles de hacerla?</p>	<p>Total. De hecho nos hemos centrado mucho en la interpretación de nuestros instrumentos, en tocar muy bien y en cantar muy bien, pero se nos ha olvidado escuchar. Queremos hacer, pero necesitamos escuchar. Estas generaciones están haciendo nuevas músicas, y nos cerramos porque no queremos escucharlas. (...) En ese sentido, se repalntea la labor del profesor, ya que no sería quien viene a ilustrar a los estudiantes sobre qué música escuchar, qué música es correcta o no, sino que se obliga a escuchar y entrar en diálogo, a sentarse a componer una canción con su estudiante, para comprender cómo se construye ese gusto musical. (...) No es llegando a imponer, porque las generaciones que vienen no tiene la opción de escuchar otras músicas y nosotros no podemos hacernos los sordos ante eso, porque esa es una realidad social y política. Algo debe estar pasando para que las personas escuchen esta música, algo de rebeldía, algo en sus corazones debe haber para escuchar lo que escuchan.</p>
--	--

Tabla 11 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019)

**Pregunta con respecto a la transmusicación:** ¿Siendo la transmusicación transformar con la música, desde la música y la música misma, crees que es importante o que tiene sentido?  
**-Mónica:** Si la música fuera una persona como nosotras, efectivamente se transformaría gracias al diálogo y al compartir que hemos tenido hoy, así como nosotras nos hemos transformado al hablar de ella.

*Tabla 12 – Preguntas y respuestas de entrevista (03-12-2019)*

En ambas respuestas Mónica da cuenta, en primera instancia, de la importancia de permitir que muchas formas de hacer música sean posibles, de permitir que otras formas de hacer música hablen y den cuenta de realidades específicas de los otros sin necesidad de juzgarlas por las posiciones de privilegio que a veces nos otorgamos los docentes. Es necesario deshacerse un poco de ese ego construido que nos ha llevado a pensar que hay solo unas formas de hacer bien la música o hacer buena música, y debemos empezar a dialogar con otros escenarios y contextos que de seguro tienen algo que decir sobre lo que se vive.

Para solventar este argumento, ella apela a la necesidad de escuchar, de estar atentos a las nuevas formas de entender y vivir la música, pues son esas formas las que nos permiten entender las rebeldías y los sentidos que emergen de los oyentes, de las personas que con esas músicas se están creando como seres sociales y edifican y construyen tejidos en la llamada sociedad.

Por último, Mónica considera que el transmusicar es importante teniendo en cuenta que la música de por sí es un vehículo que transforma, que lleva a otras partes y que, en el caso concreto de su respuesta, de manifestarse como otra persona, también se transformaría, como nosotras al hablar de ella y enunciar cosas sobre ella pese a no estar interpretándola.

### **4.3.2 Caso de transmusicación Leydi Cristancho Mejía**

Este es el caso de Leydi Cristancho Mejía, una docente de música del Liceo Pino Verde de la ciudad de Pereira, quien posee una pedagogía que para el presente trabajo llama potencialmente la atención, pues emplea desde un sentido estricto la capacidad de agencia que tienen los estudiantes sobre ellos mismos y su clase.

Las clases de Leydi empiezan de una manera interesante, pues cada uno de los niños que entra al salón, tiene la libertad de escoger en qué lugar específico quiere estar del mismo. Los llamados de la docente son algunas reglas básicas específicas como sentarse en una esquina, donde estén proporcionalmente situados, y cuyos grupos queden nivelados de acuerdo con las necesidades tanto de los niños como de la clase como tal.

Al entrevistar a la docente de música Leydi Cristancho, y abordar algunas instancias específicas donde se indaga por su vida como música y como docente, ella muestra en sus palabras que su conexión con esto que es su profesión la ha llevado por un camino diferente al establecido por las instancias institucionales de la academia musical en la que se formó, pues su investigación y aproximación a la neuro-música le ha permitido entender que hay cosas que van más allá de la música misma, que hay esferas de la vida de los niños y de su vida que se transforman a través de la música y de la enseñanza particular a la cual ella apela para fortalecer la capacidad de los niños como agentes de su conocimiento y su aproximación a la vida musical, apoyando el desarrollo de sus inteligencias múltiples.

Las preguntas ubicadas en el cuadro que se presenta a continuación dan cuenta de esa búsqueda y esos encuentros que ha establecido Leydi con otras formas de hacer música y de abordarla desde el plano pedagógico.

<p>¿Hay un antes y un después en su vida a la que se le pueda atribuir una música o una forma de hacer música específica?</p>	<p>Antes yo era muy tradicional con la música que estaba a mi alrededor. (...) Yo empecé a descubrir otras cosas cuando me fui de Pereira a hacer la tesis de pregrado en la Universidad Nacional de Bogotá, ahí descubrí bastantes cosas. Pero realmente la práctica es la que nos da el después, pero se requiere del indagar y de no acostumbrarse a lo que nos toca. Siempre busco y esa búsqueda me lleva a nuevas cosas.</p>
<p>¿Ha disfrutado su proceso de aprendizaje y enseñanza musical?</p>	<p>Si, muchísimo, y la he cambiado. Por fortuna, me he movido de mi zona de confort, no he sido conforme y siempre he querido ir más allá, ya que no solamente el mundo de las tecnologías evoluciona, sino que la música evoluciona también. He cambiado mucho mi forma de enseñar, pues creo que la práctica la vivencia y el juego son muy importantes para que los estudiantes lo vivan. Es importante la metacognición, que a partir de la práctica ellos descubran lo que la música tiene para ofrecerles.</p>

Tabla 13 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019)

En esta narrativa se evidencia claramente el continuo diálogo que ha trazado la forma en la cual Leydi, como docente de música, ha interactuado con su papel específico, centrando su potencial transformador en la capacidad que tienen los niños, a través del desarrollo de sus inteligencias múltiples, de agenciar su propio conocimiento y su forma de abordar las otras asignaturas que están implícitas en su proceso de formación.

La búsqueda que en Leydi se hace cuerpo, el salir de la zona de confort, es lo que lleva a plantearse este caso como transmúsicador. Se plantea entonces el sentido que ella le da a su proceso propio para comprender y abordar el proceso de sus alumnos como parte de un diálogo importante de conocimientos adquiridos en ambas vías: de quien enseña y de quien aprende.

En este sentido es importante comprender las referencias directas que tiene Leydi para su desempeño como docente de música, el cual se ve profundamente influenciado por el método “BAPNE” del cual ella nos habla en la entrevista.

¿Se identifica con algún género específico o alguna forma de hacer música particular?	El método de enseñanza BAPNE, que lo desarrolló Javier Romero Naranjo, doctor en música y en neuro, el cual se basa en la música africana como herramienta pedagógica, teniendo en cuenta que esta música se desarrolla en la cotidianidad de las tribus africanas, logrando el desarrollo del cerebro en niños a través de las canciones infantiles donde el beap es primordial. (...) He conseguido música africana para los niños, para desarrollar en ellos el sentido del ritmo que les permite a su vez el desarrollo de sus inteloigencias múltiples.
¿Cuál es el intérprete o compositor/compositora musical que lo ha marcado?	Javier Romero Naranjo ha marcado mayoritariamente mi pedagogía, pero hay otro aporte del método sound painting que traduce "pintar la música" a través de los gestos con los brazos y manos. Los niños aprenden a leer los gestos y movimientos que realiza el director para realizar sonidos específicos. Con ello se capta la atención visual, es decir periférica de su cerebro, y atención auditiva.

Tabla 14 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019)

Para Leydi, el entendimiento del cuerpo como instrumento principal a través del método del “body percussion<sup>25</sup>”, es una herramienta fundamental para lograr en los estudiantes un proceso de apropiación de la música y agenciamiento de sus emociones, les enseña de igual manera a conectar su capacidad individual de creación en procesos colectivos que den cuenta de un desarrollo de habilidades ligadas al desarrollo de sus inteligencias, sin dejar a un lado los sentidos como principal herramienta de comunicación de ideas, pensamientos y emociones.

El sound painting, otro de los métodos que contribuyen a la consolidación por parte de Leydi de una narrativa transformadora de las instancias educativas musicales, permite comprender la importancia que tiene para ella el desarrollo de sentidos en conexión directa con la atención que en los estudiantes genera la música, siendo creadores de una forma de interpretar gestos y ubicar su capacidad creativa en pro de responder a lenguajes específicos que, de alguna manera, los invitan a comprender otras formas de expresión que se nos han sido negadas en ocasiones por la búsqueda de un método exacto que dé cuenta de nuestra forma de ver el mundo, el cual a veces está muy lejos de ser un reflejo de lo que realmente somos y hacemos.

La importancia de comprender el procesos de formación musical que ha tenido Leydi y conectarlo directamente con la transmusicación es que si bien se basa en modelos o métodos

---

<sup>25</sup> Percusión corporal.

pedagógicos que pueden ser juzgados de alguna manera como conductistas o “tradicionales”, el ejercicio y trasfondo que le otorga ella mediante la práctica se convierte en la apuesta de transformación creativa que puede atribuirse a los estudios culturales, donde su propio rol es resignificado de una docente a una acompañante que otorga ciertas oportunidades para el aprendizaje y la adquisición de conocimientos musicales, para que estos sean agenciados por los estudiantes en la medida en que se relacionan con el mundo en el que habitan.

De su proceso personal y profesional, el cual ha desembocado de cierta manera en el modo en que concibe la música y la educación musical, da cuenta en la siguiente tabla al responder un poco a la forma en la cual se ha dado su proceso y cómo esto ha hablado de lo que ella es, es decir, de lo que Ricoeur reconoce como identidad narrativa. Esa identidad narrativa se encuentra referenciada en Leydi mediante el cambio que en ella ha generado acercarse a procesos transdisciplinarios con la música, entenderla a partir de otras instancias del conocimiento como la neuro-música que, aunque pueda tener puntos de divergencia con los estudios culturales, posee un aporte significativo a las vivencias propias, a esas que no sólo nos ubican como discurso sino como cuerpos que hablan y transmiten lo que están viviendo.

El compromiso inmediato de Leydi, en su comprensión sobre la importancia que tiene la música en los procesos educativos de los estudiantes, se centra en la poca trascendencia o relevancia que tiene la música en el sistema educativo, especialmente en el contexto colombiano. La conversación con ella tiene un giro interesante, pues a partir de esa inconformidad con la poca aceptación y consideración de la música como eje estructurante de conocimiento, empezamos a dibujar el matiz político de la música, el posicionamiento a través de la educación como parte de lo que ella llama “lealtad a lo que uno ha hecho”, y lo expresa tal como puede apreciarse en la siguiente tabla donde tendremos algunas preguntas

que si bien no se mencionan tal cual como lo plantea el cuestionario, si tienen que ver con la fluidez de la conversación en aras de cuestionar a la música.

¿Tiene la música mucho más poder del que quizá creemos?	Sí, lo tiene, y está comprobado que es así. (Método Bapne)
¿Cómo se puede ubicar el poder de la música al plano del posicionamiento político?	Pienso que todas las áreas uno tiene que tener una posición política frente a lo que trabaja. Político no quiere decir politiquería, para mí lo político tiene que ver la actitud como persona y cómo ofrezco lo que decidí estudiar. El rigor en el trabajo de la música, sin importar el género o el tipo de música específico, tiene que ver con la actitud con la cual se trabaja frente a la sociedad. Considero que los seres humanos tenemos errada la concepción de lo político, debemos tener una actitud política frente a lo que ofrecemos y eso tiene que ver con el ser humano que es cada uno. Eso es independiente de cada persona como lo ofrece.
¿Se puede apelar a lo político desde la educación teniendo en cuenta como una herramienta que genera efectos concretos y específicos en el mundo?	En nuestro país tenemos el agravante de que la música no es relevante. (...) Con ello, cualquiera los mismos músicos entienden muy bien quienes son ni la importancia que tienen. Por ello es importante que nosotros como músicos tengamos una posición política frente a lo que ofrecemos, pero si no sabemos lo que tenemos para ofrecer, tenemos un bache a nivel educativo donde la gente no entiende ni la música ni lo político en la música, más bien la interpretan como la politiquería de la cual la gente habla. Es un asunto de lealtad con lo que uno ha hecho. Cuando uno pone en práctica lo que dice en la teoría, puede realmente dar cuenta de un posicionamiento político a nivel de la educación en Colombia.

Tabla 15 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019)

En cuanto al asunto del posicionamiento político, lo interesante de lo planteado por Leydi, es que ella apela a un entendimiento y disociación de lo político y la politiquería, lo cual es indiscutible en estudios culturales, para los cuales incluso la política misma tiene también otras relaciones complejas que es necesario analizar con lupa antes de otorgar juicios de valor de los fenómenos sociales que son parte de una investigación como esta.

Habla entonces sobre el rigor en el trabajo musical, el cual no se reduce o se atañe a un género de música o estilo o contexto específico, sino que se trata más bien de una actitud con la cual se trabaja frente a la sociedad. Algo que puede atribuirse también a una suerte de consecuencia con lo que se dice, se piensa y se hace frente a las diversas formas de habitar en la así denominada sociedad.

Lo político, aunque posee matices interesantes en el discurso de Leydi, se vislumbra como algo que genera un efecto concreto en las personas: asumirse como responsables de lo que hacen. En ese sentido, coincidiríamos en considerar que, como músicos y más aún como educadoras, no estamos exentas de la responsabilidad de dialogar con ese posicionamiento

político y encararlo sin pretensión más próxima que el de ser haciendo, como plantea Ricoeur que, en palabras de Leydi, sería el hecho de llevar a la práctica la teoría que se profesa.

Un punto interesante y a la vez controversial a mi juicio, es la posición que posee Leydi con respecto a las diferentes formas de hacer música o a las diferentes músicas. Esto en nuestro análisis se traduce a la capacidad de concebir el pluriverso musical y aunque para ella si hay muchas formas de hacer música, parece que no todas son realmente para ella formas correctas de hacerla.

De eso da cuenta en la respuesta enunciada a continuación:

<p>¿Cree usted que hay una sola forma de hacer música o muchas formas posibles de hacerla?</p>	<p>Hay muchísimas formas posibles de hacer música, por eso la música tiene tantas ramificaciones y, aunque no las conozco todas, siento que la música ha cambiado mucho y debe cambiar, lo que me entristece es que pienso que se está retomando muchas cosas que se ha hecho y se está partiendo de la misma base. Es ahí donde digo: ¿dónde está la creatividad?. me preocupa que la música pueda estar estancándose, tanto así que siguen siendo tradicionales y siguen marcando territorio los grandes músicos de todas las épocas. (...) No estamos asumiendo riesgos reales, pues la música va en avance con lo electrónico, pero estamos haciendo muchas música de ese tipo, con elementos electrónicos, no estamos poniendo nuestra creatividad como seres humanos sin recurrir a estas herramientas. Tal vez en eso soy como tradicional, porque creo que todavía hay muchas posibilidades de hacer música.</p>
<p>¿Qué es para usted la buena música?</p>	<p>Pienso que es un término subjetivo, dependiendo de cada persona y de su gusto. Depende también del conocimiento, de lo que le haga sentir.</p>

Tabla 16 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019)

Con formas correctas de hacer música no me refiero a que la entrevistada haga énfasis en las formas correctas académicamente aceptadas, pues es consciente de las disputas que se han presentado en el marco de la educación musical y el grave problema que acarrea ubicar juicios de valor de algunas músicas frente a los referentes principales europeos que son producto de una violenta y cuestionable manera de abordar la música como el gran arte.

En cuanto a formas correctas del hacer música, ella hace más referencia a su cuestionamiento continuo hacia la creatividad que poseemos como seres humanos para crear cosas nuevas, a lo cual ella tiene particular temor con la llegada y el avance continuo de la música de mano de la tecnología, pues es precisamente dicha tecnología la que ha llevado, para ella, a que nos

quedemos estancados en formas de hacer música que no apelan a la creatividad que hoy por hoy poseemos como seres humanos que evolucionan.

Pese a que es un punto controversial, es importante reconocer que la forma en la cual Leydi enuncia su cuestionamiento da cuenta de un profundo y complejo debate sobre los avances que la música, de la mano de la tecnología, ha desarrollado en pro de diversificar el lenguaje que de por sí ya tiene implícito. Con esto abre también un debate y es si realmente estamos asumiendo riesgos con las nuevas creaciones que emergen del hacer música, debate que puede seguir un curso largo y complejo, pero que es interesante sentar sobre la mesa para, en futuros estudios, comprender las implicaciones y los avances en esta materia.

Por otro lado, y teniendo en cuenta el último punto de la entrevista, llevar a la práctica a ese ofrecer transformaciones importantes con la música, desde la música y de la música misma ha sido la apuesta constante del presente trabajo, y con ello vamos a la pregunta específica a Leydi sobre la transmusicación, respecto de lo cual ella plantea lo siguiente:

Siendo el transmusicar transformar con la música, desde la música y a la música misma, ¿cómo opera ese transmusicar en lo que nos compete que es la educación?	La música tiene que pasar por todo lado, la música es un área exacta, pues está comprobado que todas las personas que tienen una habilidad musical son personas muy buenas en las inteligencias matemáticas, porque la música es exacta. Cuando tengo un buen desarrollo de mi cerebro puedo tocar todas las inteligencias que están adentro de mi cerebro y eso lo hace tras (a través) disciplinario. Cuando tenemos conciencia de ello, la música no puede ser sólo palabras, la música no es un sujeto, sustantivo u objeto, la música debe ser comprendida más como un verbo. Verbo en el sentido en que lo vivimos, al vivirlo como tal, estamos enseñando a las personas a nuestro alrededor a ir descubriendo en la medida de las cosas que suceden, que la música va unido a todo el quehacer del educador. Esto es un aporte grande al desarrollo de todas las habilidades cognitivas y del ser.
--	--

Tabla 17 – Preguntas y respuestas de entrevista (14-11-2019)

En el discurso de Leydi, hay algo que llama particularmente mi atención y es el hecho de nombrar la música como un área exacta. Aunque discrepo de esa afirmación, no considero necesario confrontarla, pues empiezo a comprender a partir del complemento de su aporte, que la música de la cual habla ella tiene que ver más de la música como fenómeno, es decir,

de lo que ella enuncia como verbo más que como objeto o sustantivo, como sujeto estático que se relega a posición de ser simplemente interpretado y reproducido.

Indagando un poco la etimología de “exactitud”, me encuentro con que se conecta directamente con la etimología del “exigir”. Teniendo en cuenta esto, empiezo a comprender que en el discurso de Leydi, según como lo plantea, la música al ser exacta no quiere hacer referencia específica a ser estática, pues todo ello se contrarestaría en el momento en el que ella enuncia a la música como verbo.

Por ello, comprender esa exactitud como una exigencia, sugiere entender que la música de exigir y exigirse a sí misma un ir más allá, debe sobrepasar mediante el rigor de su entendimiento y de su praxis, la condena a ser dependiente de un aplauso o espectáculo, y convertirse en un vehículo de transformación que dice cosas sobre el mundo.

En ese sentido, los músicos podríamos denominarnos exactos en tanto que nos exigimos y exigimos a su vez, una interpelación constante con nuestro ser social mediante la música, cuestionando los privilegios de los cuales se nos ha dotado durante muchos años, y posicionándonos políticamente ante diferentes instancias que requieren de acciones contundentes a través de nuestro hacer.

El caso de transmusicación de Leydi Cristancho Mejía es importante para la presente investigación, pues es una muestra de cómo desde las vivencias personales y profesionales, se pueden crear apuestas políticas clave para el entendimiento de nuestro hacer música como algo que va más allá. Esta vez desde un plano instaurado en la educación como parte de la apuesta creativa que cuestiona el lugar del docente como contenedor único del conocimiento y que, a su vez, legitima la agencia de los estudiantes en pro de una comprensión de que con la música muchas historias son posibles.

### 4.3.3 Caso de transmúsicación de María Granados

María Granados, magister en músicas colombianas, nos comparte su experiencia y es otro de los casos de transmúsicación que nos invita a resignificarnos como seres exploradores del mundo e incautadores de experiencias disímiles, pero que al fin nos conllevan a un entendimiento de que hay algo más allá en el momento en el que nuestras certezas son interrumpidas, que hay posibilidades de transformarse sin que se debiliten nuestros egos y de que es posible mirar a otros y mirarse como otro que crea y recrea el mundo que habita.

Por ello, la historia de vida de María, compañera mía en la universidad y con quien compartimos historias muy similares con las cuales el pregrado nos llevó a cuestionarnos fuertemente los estatutos de la llamada “alta cultura” y de la música que está hecha para unos pocos, ubicándonos en lugares de privilegio donde las pocas certezas son espacios donde florece la creatividad y se invita a la creación de nuevas formas de contar y narrar las historias permeadas por música.

Empecemos entonces por la forma en la cual la vida de María se transformó a partir de su experiencia directa con la música del caribe colombiano, vivencia que la llevó a replantearse cosas de su vida misma y de su hacer musical.

<p>¿Cuál es la música que ha marcado los distintos momentos de su vida?</p>	<p>La música del caribe colombiano, la cual transformó mi perspectiva de lo que era la música ya que mi educación musical siempre estuvo basada en los aportes de la academia europea. En mi búsqueda artística llegué a las músicas campesinas y afro del caribe y me mostraron otras maneras de entender la música, de una forma colectiva, comunitaria. que tiene un vínculo importante en el territorio. Eso ha determinado mi quehacer, mi vida como música, como investigadora, como artista, todo lo que hago se complementa y encuentro mucho ahí. Me ha dado muchas ideas sobre la creatividad, permitiendome entender cómo se relacionan esas músicas con lo que sucede social y culturalmente en torno a estas músicas.</p>
<p>¿Por qué esta música ha sido significativa?</p>	<p>Es la capacidad de expresar todo lo que tengo adentro de diferentes maneras, de una manera sensible. Hay muchas cosas que no se pueden enunciar en palabras, pero con el arte y con la música se pueden decir de otras maneras. A partir de ese lugar en el que me enuncio, hago todo lo que hago.</p>
<p>¿Hay un antes y un después en su vida a la que se le pueda atribuir una música o una forma de hacer música específica?</p>	<p>Hay un antes y un después a partir de mi vinculación a las músicas del caribe, ya que empecé estudiando composición y mi vida como artista se tornó cuando comprendí esa capacidad de trabajo colectivo y empecé a cuestionarme el lugar social de la música y cómo hace parte de una construcción que nos hace pensar que como artistas tenemos un lugar.</p>

Tabla 18 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019)

Esta pregunta, que detona de alguna manera la conversación con María, da cuenta de un proceso que inicia replanteando su posición como creadora y como parte de una colectividad. Enuncia que hay una transformación importante sobre su capacidad de creación y de trabajo colaborativo, lo cual no se había evidenciado en su proceso de pregrado como compositora comercial y pianista, dejando un interesante punto de discusión sobre el complejo y controversial modelo educativo de la academia musical enfocada en Europa Occidental como el centro de todo conocimiento posible.

Un género que para María ha marcado su propia transformación y hacer musical, es el bullerengue y lo expresa claramente a continuación:

<p>¿Se identifica con algún género específico o alguna forma de hacer música particular?</p>	<p>He estado muy sumergida en el bullerengue y es algo que me ha aportado mucho en distintos aspectos de la vida, entonces siento que hay una identidad que me hata al bullerengue. En el bullerengue pasa mucho lo de la creación colectiva, hay una práctica tradicional del bullerengue donde se puede entender ciertos códigos de interacción con los otros y, al entrar a ese espacio, pasan muchas cosas y convergen muchas cosas que, como dije anteriormente, me interesan. Es también muy fuerte que ese acto colectivo nos fortalece como comunidad y a uno le ayuda a gestionar muchas cosas, porque uno vive estas realidades desde un lugar privilegiado y el bullerengue nos ayuda a tramitar cosas, casi como un ritual, es algo super bonito.</p>
--	---

Tabla 19 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019)

Para María el bullerengue es un género musical que le ha hecho sentido desde muchos aspectos de su vida, pues gracias a este ha comprendido de primera mano el trabajo en colectivo y, más allá de eso, entenderse como parte de lo que ella denomina una comunidad. Esto se contrasta con su experiencia personal durante el pregrado, describiendo su momento en la academia como algo tortuoso, en el que las demandas de tocar una pieza de manera prodigiosa y perfecta la aislaron del sentido que para ella es ahora la música. Lo dicho anteriormente se puede corroborar en la siguiente tabla, donde encontramos lo que María responde sobre el momento de su vida en que ha padecido de su proceso musical.

¿Ha disfrutado su proceso de aprendizaje y enseñanza musical?	Si claro, lo he disfrutado mucho.
¿Ha sufrido con dicho proceso?	En momentos de la academia, del pregrado donde no lo había disfrutado. Hubo momentos en los que me desconecté de esas actividades. Como mencioné antes, mi mamá me metió desde muy pequeña al PIJ (Programa Infantil Javeriano) y no tuve la oportunidad de descubrir que la música es algo maravilloso, porque siempre estubo ahí. Mi conocimiento de la música siempre fue desde la academia, desde una mirada colonialista y centroeuropea, de alguna manera yo estaba haciendo lo que me decía que hiciera, eso no tenía nada que ver con mi ser artístico. Llegó incluso a un punto donde dije: "ya no quiero ser músico, ya no quiero esto más".

Tabla 20 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019)

La última frase que enuncia María, da cuenta de una disputa y un posicionamiento específico que instauró la academia en su proceso, hasta el punto de llegar a afirmar que ya no quería más ese camino porque de alguna u otra forma no le hacía sentido.

Se puede entonces comprender que esos puntos de quiebre con la academia musical, de la cual también doy cuenta yo como música, deben ser consideradas como nuevas posibilidades de ampliar la perspectiva sobre el panorama musical, uno que trasciende las cuatro paredes de la academia y que cobra sentido cuando salimos a enfrentarnos laboralmente al, por así llamarlo, “mundo real”, un mundo en el que diversos y disímiles mundos cohabitan y hacen posibles realidades que son más complejas que la exigencia misma que obliga a memorizar un pasaje musical e interpretarlo con la mayor destreza posible.

Posteriormente, María expresa lo que para ella sería lo referenciado en la presente investigación como el pluriverso musical, acotando que muchas formas de hacer música son posibles considerando a su vez que la música responde a la diversidad misma de la humanidad y que, por ende, no debe haber razón alguna para juzgar ninguna música, pues responde al relacionamiento directo de las personas con el arte, como lo llama ella.

¿Cree usted que hay una sola forma de hacer música o muchas formas posibles de hacerla?	Totalmente, hay muchas formas de hacer músicas. Somos diversos y cada uno se conecta con su arte de la manera en la que se conecta y no debería ser juzgada ninguna manera de hacer arte.
¿Qué es para usted la buena música?	Tocaría pensar desde dónde se está midiendo, con qué parámetros se está midiendo lo bueno, si sería con parámetros de calidad. Si se puede medir, pero es pertinente saber bajo qué parámetros y por qué se está midiendo. Para mí la buena música es cuando se puede expresar a través de ella, cuando se trasciende lo técnico.
¿De qué aspectos depende un proceso musical?	En el proceso sería la experiencia de tocar, tocar es lo que lo hace a uno músico. De igual manera el crear, la creación también es la que hace que un proceso sea musical.

Tabla 21– Preguntas y respuestas de entrevista (28-12-2019)

Añadido a lo anterior y, como observamos en la tabla, María considera que si existe la buena música, por ejemplo, pero que la forma en la cual se dice que alguna forma de hacer música es buena o mala, es preciso acotar los parámetros bajo los cuales se está analizando dicha música. Esto, haciendo correlato con los estudios culturales podría ser considerado como una suerte de analogía al contextualismo radical, donde en principio se debe ir al entramado de relaciones que se dan en un fenómeno específico para, una vez abordado, se pueda conversar no sobre juicios morales y estáticos, sino a partir del entendimiento de la rigurosidad que legitima dichos fenómenos como formas de abordar, entender y, por supuesto, configurar lo social en aras de las relaciones humanas.

¿Qué efectos tiene la música en usted y en cómo se posiciona en el mundo?	Creo que he crecido como una persona sensible, "volada", soñadora. Ha hecho que sea reflexiva, que transforme ideas en arte. La música entonces me posiciona en la medida en que contribuyo a través de otras formas de entender el mundo a la apertura de otras perspectivas, y yo siento que eso es muy importante para el mundo hoy en día, porque el lugar de los artistas es importante socialmente, lo que uno hace tiene un impacto y es el de expandir esa sensibilidad.
---	--

Tabla 22 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019)

La conversación con María se fue tornando hacia la posibilidad de entender la manera en la cual ella misma asume su proceso ante el mundo y cómo este proceso dice algo de lo que ella es y aporta desde su posicionamiento. En este sentido, ella apela a la palabra “volada” para definirse, lo cual resulta interesante si conectamos ese estar “volada” con una suerte de

rebeldía contra determinismos, contra la pereza del intelecto de pensarse como un ser estático.

En ese orden de ideas, el pensarse como un ser capaz de configurar atmósferas, como lo vemos en la entrevista con Mónica, de instaurar nuevos posicionamientos que desde María abordan lo sensible como apuesta clave de transformación, es el paso preciso para comprender la transmusicación, la transformación de sí misma desde una academia que logró otorgarle momentos desconcertantes donde muchas de sus certezas fueron puestas en tela de juicio y donde la apuesta creativa empezó a emerger para mostrarle otras formas de pensarse como música, otras formas de pensar esa música y ese hacer musical.

<p>¿Considera que la educación musical es importante en el contexto en el cual se encuentra?</p>	<p>Si es importante, Sin embargo es de mucho cuidado, debe hacerse de una manera consciente, desde la etnoeducación, ya que como está planteada en Colombia es compleja, ya que se centra en una mirada eurocéntrica, colonialista. Esa afirmación puede llevar a cosas peligrosas, a querer llevar pensamientos eurocéntricos y coloniales. Por eso es necesario evaluar el contexto, los saberes propios.</p>
<p>¿Cómo ha cambiado la música su vida y su percepción del mundo en el que habita?</p>	<p>La experiencia me condujo a pensar la música de otra manera, por un lado y, por el otro, el ir a las regiones cambió por completo mi perspectiva del mundo. Es importante entender estas músicas y por qué son tan poderosas.</p>

Tabla 23 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019)

En cuanto a un punto de anclaje importante de la presente investigación, el cual tiene que ver directamente con la conexión que tiene la música con la dimensión pedagógica, María considera que la educación musical si es muy importante en el contexto colombiano pero debe ser tratada con mucho cuidado, pues la concentración excesiva de una mirada eurocéntrica nos ha desviado de muchos otros sentidos que tiene la música en lugares y sociedades donde es parte vital de su funcionamiento cotidiano, con la cual resulven conflictos, generan procesos diferentes de relacionamiento, entre otros aspectos que le otorgan al músico, al pedagogo musical y a la educación musical colombiana, la responsabilidad de tomar en serio estas apuestas como parte importante de otra forma de

abordar los estados de poder tan instaurados y naturalizados que nos hacen olvidar, como lo menciona María, del poder que tienen estas músicas.

¿Qué cuestiona de la música?	Podría ser el hecho de que debe considerarse la transdisciplinariedad que hace parte de la música. Entender que no es sólo sonido.
¿Por qué lo cuestiona?	Porque siento que lo que pasó en la javeriana fue una deshumanización de la música. Pasar muchas horas en el piano para que sonara perfecto y entonces la música empezó a ser únicamente sonido, eso fue lo que me generó cuestionamientos específicos, porque la música no puede ser sólo sonido y debo entender qué pasa también conmigo y qué pasa con mi ser social en ese hacer música, ya que no puedo pasar ocho horas de mi vida, cada día, luchando para que me salga un pasaje.

Tabla 24 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019)

Los cuestionamientos que ha generado María en torno a la música, son interesantes en tanto que duda de la reducción que ha sufrido la música a ser considerada simplemente sonido. Esto, para María, se instaura en una visión deshumanizada de la música con la cual estoy de acuerdo, donde poca importancia se da a las relaciones humanas, sociales y contextuales de las obras musicales para centrarse únicamente en su realización estética, una realización que parece cobrar factura a muchos músicos, centrándolos en un objetivo claro anclado únicamente al perfeccionamiento de la técnica y el sonido.

Este punto, para María, dibuja un entendimiento de su ser social, de lo que pasa con ella con respecto a la música y a la forma en la cual se conectan. Esto ha trascendido las instancias que la academia le heredó desde muy pequeña para convertirse ahora en una apuesta creativa que le permite conocer qué hay más allá y transformar no únicamente su vida, sino la vida de otras personas.

¿Crees que la música debe ser un acto político?	La música siempre es un acto político, no creo que pueda desligarse, ya que cuando uno hace música replica y está inmerso en dinámicas políticas, se debe ser consciente de qué se hace con la música.
---	--

Tabla 25 – Preguntas y respuestas de entrevista (28-11-2019)

Por ello, y como conclusión, en la tabla expuesta anteriormente se evidencia el posicionamiento que María le otorga a lo político en la música, afirmando que la música nunca ha dejado de ser un acto político, pues siempre está inmersa, al igual que el músico o música, en dinámicas políticas. El punto clave para ella, entonces, es entender y hacer consciente ese plano político en la música para saber qué se hace con ella y con eso que implica lo político.

Así pues, este caso de transmusicación planteado desde una vivencia personal que, conectada de forma muy cercana a la experiencia de esta música desdibujada, plantea un panorama interesante en materia tanto de la música y lo que de ella hace parte, como de los estudios culturales, unos que cuestionan fuertemente las certezas y buscan escudriñar en los anclajes que como seres humanos otorgamos a la cultura para convertirla casi en un velo de nuestra posición política.

Es interesante comprender que diálogos como los que se dieron con María sirven como una apuesta esperanzadora de que los ruidos propios pueden estar en los ruidos de muchos otros como lo planteaba Catherine Walsh (2017), donde lo que yo soy y lo que me sucede es también un fenómeno que dice de otros, que les sucede a otros y que se puede convertir en el primer toque de una onda expansiva, dispuesta a transformar su realidad y, más que transformarla, transmusicarla.

## Capítulo 5

### Conclusiones

La música, desde que emprendí el camino para conocerla aún más, me ha demostrado que cuenta con un sinnúmero de formas de hacerse posible, con una gran cantidad de narrativas, de subjetividades, de colectividades, de maneras de entender las realidades en las cuales estamos inmersos como seres sociales. Me ha permitido enfrentarme conmigo misma y con ella, confrontando conceptos, teorías y prácticas que quizá jamás hubiese imaginado.

Saberme errónea y desconcertada, ha sido lo que sin duda ha catapultado la apuesta creativa de encontrarme con otras músicas, con colegas que participaron de la presente investigación, aportando diversos puntos de vista desde sus más íntimas vivencias con la música, la investigación y la pedagogía.

Los aportes de Mónica, por su parte, me han permitido entender la razón de ser de los estudios culturales en el sentido práctico, ubicando una apuesta política concreta que logra transgredir esos estados de dominación que parecen contener la fuerza de una lucha que busca hacer la diferencia en un país donde se necesitan cada vez más desconciertos, más voces que enuncien inconformidades, que incurran en acciones concretas que llamen a otros a posicionarse y asumir otras narrativas como parte de la configuración de otras realidades que transformen el mundo.

La voz que emerge de Mónica hizo eco en mí, al igual que en muchos otros que buscan visualizar la posición de músicos y artistas como un gremio que posee otras formas de responder ante actos instaurados en discursos violentos que relegan su posición. La

construcción de otras narrativas, discursos y más aún acciones concretas, es el vínculo más próximo que cobija a la música y a los estudios culturales, donde el conocimiento más que servir como un medio de reproducción de saberes porque sí, invita a la creación colectiva de otras historias que no condenen el saber a los anaqueles, ni al conocimiento al beneficio único de saberse congelado en la edificación del ego.

Los aportes de Leydi Cristancho hacen especial énfasis en la capacidad que debemos otorgar a los otros de ser agentes de su propio conocimiento, de sus propias acciones. La música tiene la capacidad de invitar, desde la pedagogía, al fortalecimiento de un reconocimiento de lo que uno es y de los aportes que es capaz de ubicar en su presente inmediato.

Por ello, pensar en el caso de esta pedagoga musical nos invita a comprender la transmusicación como un lugar donde los desacuerdos que se tengan con la academia o los discursos que de ella devienen, deben albergar también puntos de acuerdo y de encuentro que permitan que la creatividad aflore en aras de construir sendas diferentes del conocimiento, empezando por el empoderamiento personal y entendimiento de que estamos comprometidos a asumir nuestra posición política con la entereza misma que la realidad demanda hoy en día.

Por último, pero no menos importante, los aportes de María Granados, con quien comparto gran parte de las narrativas construidas en nuestra estrecha relación con la academia musical, muy occidentalizada en nuestro contexto, han sido el detonante claro de comprensión de que con la música hay algo más por explorar, que el conocimiento por el conocimiento se vuelve obsoleto cuando la praxis dice todo lo contrario a nuestros discursos, permitiéndonos el arte de perdernos en instancias menos concretas para nuestro quehacer, que le quitan a la música ese posicionamiento político que tanto necesita.

El sentirse perdido en el mundo mismo de la música, más que ser un estado de caos con una inminente avalancha sin marcha atrás, se convierte en el impulso creativo de sabernos capaces de escribir otros escenarios, otros acontecimientos, otros contextos, otras personas y relaciones humanas que transforman y transmusican nuestra existencia.

Como lo mencionó Mónica Rocha, citada anteriormente en la entrevista telefónica, la transmusicación ha empezado desde la transformación misma que hemos tenido nosotras al hablar sobre la música y el interesante poder que posee en cuanto a la lucha y el encuentro con un posicionamiento político claro y concreto.

Por ello, hablar de estudios culturales sin que las vidas de quien investiga y de quienes apoyan y acompañan la investigación sean transmusicadas, no tendría ninguna justificación o mérito, pues la clave está en ir más allá de las narrativas particulares para posicionarse en narrativas colectivas, en discursos que se enfrenten al genio para encarar una posición política, en relaciones que no apelen a la cultura como velo sino como compromiso de cambio, y desarticulación de relaciones de poder que insisten en ampliar la brecha de la subordinación.

Búsquedas posibles hay muchas, más aún cuando la pregunta por quienes somos y por si lo que hacemos tiene un significado o un efecto concreto en el mundo en el que habitamos, empiezan a apoderarse de los múltiples miedos que sentimos al refugiarnos y proyectarnos en nuestro oficio.

El abordaje desde los estudios culturales de un complejo entramado de relaciones que surgen de uno de los estandartes más importantes de la peligrosamente llamada alta cultura como lo es la música, da como resultado la puesta en disputa y en juego de muchas de las certezas que apoyaron por muchos años el ego fehaciente de quien busca interpretar una pieza musical

a la perfección, basándose en el virtuosismo nato de la genialidad genuina, continua y violentamente buscada por quienes aún estamos en proceso de formación personal y musical.

El trabajo en primera instancia se planteó como un ruido que parecía resonar únicamente en las vivencias y experiencias de la investigadora, como si su voz fuera la única que pedía a gritos ser escuchada; en una experiencia en que la escucha se iba apoderando de ella como prueba vital de que es capaz de hablarse y pensarse de diferentes maneras y no una estática y esencial, se encontró con otras voces que tenían algo más que decir de la música, del hacer música y de la posición política que asumían a través del dominio de esta disciplina a veces tan inmisericorde.

La música y quienes la hacen posible, han dado cuenta con el paso de los años que los conocimientos que se adquieren para llegar a ella no son en vano ni están de más en un mundo donde las coyunturas sociales, económicas, políticas, culturales y demás no se hacen esperar. Así como los ejemplos de quienes transmusican este camino buscan hacer algo más con la música que el simple hecho de reproducir un conocimiento a veces troncado por el sano juicio de la evolución humana, no lograría trascender de quedarse en esa abismal trampa.

El genio musical, que en principio me decía cosas sobre mí misma, sobre mi actitud a veces a la defensiva por la sociedad en la cual me hallaba inmersa, se había convertido en el detonante de aquello que dice cosas de la sociedad misma, no sólo de mí, no sólo de mis búsquedas, miedos y posicionamientos a veces cuestionados por los estándares estéticos de la academia, era algo que iba más allá, que perpetuaba una violencia generalizada que trascendía incluso las diferentes disciplinas para dar cuenta de un proceso que tiene mucho más que ver con la responsabilidad y el posicionamiento que asumimos frente al mundo y lo que por él atraviesa.

Ser un genio musical es un posicionamiento político y a veces enunciarlo con facilidad nos cuesta, como en los casos de las entrevistas a músicos cuyas preguntas eran contundentes hacia la imagen y referencia próxima del genio musical en su quehacer. Poca facilidad tenemos para enunciarlos como genios bien sea porque nuestra concepción de este nos ha llevado a pensarlo como una práctica alusiva a una deidad, o porque sencillamente el enunciarlos como genios nos otorgaría una responsabilidad aún mayor de la que estamos dispuestos a asumir como parte estructurante de la sociedad que habitamos y nos habita.

Por ello, la dicotomía y la paradoja que surge cuando nos encontramos inmersos en discursos sobre el ego de los artistas y en especial de los músicos, radica dentro de la presente investigación en qué tanta responsabilidad nos atribuimos a los asuntos que tienen que ver con nuestro posicionamiento ante el mundo, ante la configuración de lo social de lo cual hacemos parte activa.

Quizá por muchos años hemos comprendido que la música trasciende y otorga lugares específicos para entender el mundo, para abarcarlo y actuar sobre él. Sin embargo, mucho se ha contaminado de ese velo complejo de la cultura donde lo político tiene algo más que decir.

La transmusicación, en ese sentido y en aras de lo que significan los estudios culturales, se convierte en ese asunto político donde el conocimiento y la concepción de que hay algo más que nos atraviesa como músicos y como seres humanos, es capaz de hablarnos sobre nuestra capacidad de contar otras historias, de tomar el poder desde lo más mínimo hasta lo más complejo para asumir el hacer música como un asunto al cual le compete entrar en diálogo y disputa, de ser posible, con aspectos que tienen que ver con la desigualdad social, las luchas por la educación, por la salud, por la contra respuesta a la violencia desatada más aún y ahora en nuestro contexto más próximo que es el colombiano.

En el marco de las pasadas marchas del 21 de noviembre del presente año, muchos músicos se han sumado a la labor de darle la cara a un problema que como estipulaba Mónica Rocha en su entrevista, por años fue negado, por años fue tratado con la misma indiferencia con la cual las instancias de poder han tratado dichos temas, complejos para lograr construir otras formas habitar el país y configurarlo, una que apele a eliminar en gran medida la violencia ejercida en contra de quienes piensan diferente y buscan transformar una sociedad que parece estar condenada por el peso de una historia contada desde diversos privilegios.

La música no es ajena a esa violencia, no es en vano una de las formas de expresión más próximas a nuestras emociones, pensamientos, palabras, acciones e inteligencias. La música puede otorgar otros discursos y otras formas de transmitir dichos discursos, en aras de construir y de encarar lo que somos.

La apuesta de este trabajo no en vano se empezó a tejer desde las fracturas de una música desdibujada como yo, María Alejandra Yepes Zúñiga siempre me he definido, no en vano y no imposibilitada por completo por los caminos que he transitado.

Ahora puede comprenderse el valor de hablar con otros sobre los ruidos propios, sobre los “rayes” e inconformidades en los cuales nos han ubicado nuestras academias para volvernos vulnerables ante las caídas, ante los fracasos, ante los desconciertos, sin comentarnos lo importante, lo creativo que es el perderse para encontrar nuevas formas de habitarse y nuevas formas de vivir la vida y configurar el mundo.

Esta es mi historia y quizá poco a poco se replicó en las vivencias de otras músicas que, al igual que yo, se transmusicaron, y seguirán transmusicando todo a su alrededor.

## Referencias citadas

ABC Cultura. (2015). La hermana de Mozart también era un genio, pero dejó de tocar para encontrar marido. *ABC Cultura España*. Recuperado de: [https://www.abc.es/cultura/musica/abci-hermana-mozart-tambien-genio-pero-dejo-tocar-encontrar-marido-201511021402\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/musica/abci-hermana-mozart-tambien-genio-pero-dejo-tocar-encontrar-marido-201511021402_noticia.html)

Baeza, M. (2000). *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Concepción: Red Internacional del Libro.

Borges, J.L. (1969). El etnógrafo. En J.L. Borges. (Ed.), *El elogio de la sombra* (p.11). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nepeus.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), pp. 519-531.

Caleidoscopio. [Centro de Medios U Católica]. (2017, Novimebre 22). Caleidoscopio 16 de nov. / Catherine Walsh / Maestría en Estudios Culturales [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LrRonG-U80I>

Cegarra, J. (2012). Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. *Cinta de moebio*, (43), p.p. 01-13. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2012000100001>

[Corominas, J., \(1987\), Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, Madrid: Editorial Gredos.](#)

Dasuky, S. (2010). El discurso del amo: de Hegel a Lacan. *Escritos*. 18 (40), pp 100-124.

Del Pozo, D., Romani, M., Villaplana, V. (s.f). Abecedario anagramático: performatividad:  
*Subtramas*. Recuperado de:

<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>

Elías, N. (2010). *Mozart Sociologia de um gênio*. Jorge Zahar (Ed.). Rio de Janeiro, Brasil:  
Sindicato Nacional dos Editores de livros

Foucault, M. (1982), *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50 (3), pp. 3-20.

Frow, J. (1995). *Cultural Studies & Cultural Value*. Oxford University Press. Recuperado de  
<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v01a16maristany.pdf>

Gomis MG, Sánchez BA. (1999). *Las enfermedades infecciosas y la música*. Chile: Editorial  
Bristol-Myers S.A.

Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo  
y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), pp. 13-48.

Gruppi, L. (1978). *El concepto de hegemonía en Gramsci*, México: Ediciones de Cultura  
Popular.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London,  
Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74

Hall, S. (2013). *Occidente y el resto: discurso y poder*. Perú: Biblioteca Nacional del Perú.

Harris, R. (1991), *What to listen for in Mozart*, New York, E.E.U.U: Simon & Schuster.

Herbert, T. (1998), *Victorian brass bands: Class, taste, and space* in Leyshon et al

The Place of Music. New York: Guilford Press

Hobert, R. (s.f). Mozart. Escenas de la transición hacia el autoreconocimiento. *Sociales UBA*.

Recuperado de:

<http://webiigg.sociales.uba.ar/globalizacioncultural/publicaciones/pdf/hobert/mozart-hobert.pdf>

Jamin Fernández. [Jamin Fernandez]. (2011, mayo 16). Un grandioso consejo para la gente joven [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eyoCp8d71CY&t=6s>

K20 Orchestra. [k20orch]. (2013, diciembre 8). 4'33" John Cage (Orchestra with Soloist, K2Orch, Live) / 4分33秒 ジョン・ケージ けつおけ！ [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udImy8>

Lambuley Alférez, R. (2011). Genios, músicas y músicos: los sentidos o colonialidad de evangelización estética. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 5(6), 55-65. Recuperado de: <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2011.1.a05>

Luchodelabasto. [luchodelabasto]. (2011, mayo 25). Galeano: “No vale la pena vivir para ganar, vale la pena vivir para seguir tu conciencia” [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ICsnSAyJABY&t=66s>

Maestría en Estudios Culturales UCP. [Maestría en Estudios Culturales UCP]. (2019, junio 17). Conferencia Mario Rufer – Cultura, Patrimonio y Memoria: Relaciones Tensas [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vDQ37sjSdlA&t=41s>

Maestría en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo. [MAEID]. (2015, octubre 27). Arturo Escobar Tejiendo el Pluriverso [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p6KsJ-vDO7k>

Martín-Barbero, J. (1986). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.

Martínez Palomo, A. (2015). *Músicos y Medicina. Historias clínicas de grandes*

*compositores: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Schubert, Bellini, Chopin, Schumann, Wagner, Verdi, Tchaikovski.* México D.F, México: El Colegio de México.

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público.* Buenos Aires: Huemul.

Noguera, P., (2004), *El reencantamiento del mundo,* Manizales, Colombia: Universidad Nacional de Colombia IDEA.

Ochoa Escobar, J.S. (2016, 30 de mayo). Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.* 11 (1), pp. 99-129.

Ochoa Escobar, J.S. (2011). *La práctica común como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia.* (Tesis de Maestría en Estudios Culturales). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C.

Paz, A.L, & Ó, J.R. (2017). Arts pedagogy as life's norm-making: Technologies of the self and the production of musical genius in Portugal (end of the 19<sup>th</sup> to the beginning of the 20<sup>th</sup> century). *Educar em Revista,* (66), 19-36. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.53649>

Pintos, J. (1995). *Los imaginarios sociales. La nueva construcción de la realidad social.* Salamanca: Fe y Secularidad.

Quijano, A. (2001). "Colonialidad del poder, globalización y democracia", *Democracia*, en *Tendencias básicas de nuestra época: globalización y democracia.* Caracas: Instituto de Estudios Diplomáticos e Internacionales Pedro Gual.

- Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22ª.ed.). Madrid, España: Autor.
- Restrepo, E. (2012). “Apuntes sobre estudios culturales”. En: *Antropología y estudios culturales: disputas y confluencias desde la periferia*. pp. 121-152, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Reynoso, C. (2000). “Teorías y métodos” En: *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: una mirada antropológica*. pp. 77-125, Barcelona: Gedisa.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. España: Siglo XXI.
- Rodríguez, A. (2013). Mozart. Sociología de un genio de Norbert Elías. *Revista Colombiana de Sociología*. 36 (2), pp. 237- 240.
- Rooksby, E. (2005). *Habitus: A Sense of a Place*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Rufer, M. (2013). Experiencia sin lugar en el lenguaje: enunciación, autoridad y la *historia de los otros*. *Relaciones*, (133), pp. 79-115.
- Santamaría Delgado, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Revista de música latinoamericana*, 28 (1), pp. 1-23.
- Sarmiento, A. (2013). Los Maestros Europeos. *Cuadernos de Educación* (11), pp. 1-13.
- Sipse. (2015, 24 de diciembre). Influencia de enfermedades en los músicos más geniales. Recuperado de: <https://sipse.com/entretenimiento/enfermedades-musicos-compositores-genios-salud-184299.html>

Vich, V. (2014). “Introducción” y “Sobre la cultura, heterogeneidad, diferencia y poder”. En:  
*Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. pp. 12-39,  
Buenos Aires: Siglo XXI.

Walsh, C., Restrepo, E., Vich, V.(Ed), (2010), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Perú y Ecuador: Envión editores, Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Peruanos.

Wolff, J. (1987). Foreword: The ideology of autonomous art. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*, eds. Richard Leppert y Susane McClary,  
New York: Cambridge University Press, pp. 1-12.

Yúdice, G. (2002).

[https://www.researchgate.net/profile/George\\_Yudice/publication/48078079\\_El\\_recursos\\_de\\_la\\_cultura/links/0c96051be4c6c0b27a000000/El-recursos-de-la-cultura.pdf](https://www.researchgate.net/profile/George_Yudice/publication/48078079_El_recursos_de_la_cultura/links/0c96051be4c6c0b27a000000/El-recursos-de-la-cultura.pdf)