

Música, identidades, poder y educación. Una mirada antropológica

Gonzalo Robledo Páez¹

Pontificia Universidad Javeriana

ORCID: 0009-0003-6911-4233

Artículo de reflexión derivado de investigación

Recibido: 23-09-2022 - Aprobado: 25-11-2022

Resumen

La música es un elemento fundamental para las construcciones identitarias individuales y colectivas. Como tal, su producción, concepción y consumo tienen un trasfondo político, social y económico que nos hace partícipes de relaciones de poder de las que muchas veces somos inconscientes, pero que reproducen y producen procesos hegemónicos que sirven para dividirnos como sociedad en términos que superan con creces el gusto estético. En este artículo se explora incipientemente cómo la educación superior en música, en su forma generalizada en Latinoamérica, ha servido y sirve para naturalizar e interiorizar claves hegemónicas que establecen jerarquías sociales implícitas, a partir de la institucionalización de ciertas preferencias musicales en detrimento de otras.

Palabras clave: Música, hegemonía, relaciones de poder, institucionalización, identidad, educación.

¹ Músico. Obtuvo su grado como Maestro en Música con énfasis en Composición en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Se encuentra actualmente desarrollando su tesis de maestría en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), en la Ciudad de México. Correo: gonzalorobledop@gmail.com

Music, identities, power and education. An anthropological view

Abstract

Music is a fundamental element for individual and collective identity constructions. As such, its production, conception and consumption have a political, social and economic background that makes us participants in power relations of which we are often unconscious, but which reproduce and produce hegemonic processes that serve to divide us as a society in terms that go far beyond aesthetic taste. This article explores incipiently how higher education in music, in its generalized form in Latin America, has served and serves to naturalize and internalize hegemonic keys that establish implicit social hierarchies, based on the institutionalization of certain musical preferences to the detriment of others.

Key words: Music, hegemony, power relations, institutionalization, identity, education.

Música, identidades, poder e educação. Uma perspectiva antropológica

Resumo

A música é um elemento fundamental na construção de identidades individuais e coletivas. Como tal, sua produção, concepção e consumo têm um pano de fundo político, social e econômico que nos torna participantes de relações de poder das quais muitas vezes não temos consciência, mas que reproduzem e produzem processos hegemônicos que servem para nos dividir como sociedade em termos que vão muito além do gosto estético. Este artigo explora de forma incipiente como o ensino superior de música, em sua forma generalizada na América Latina, serviu e serve para naturalizar e internalizar chaves hegemônicas que estabelecem hierarquias sociais implícitas, com base na institucionalização de certas preferências musicais em detrimento de outras.

Palavras-chave: Música, hegemonia, relações de poder, institucionalização, identidade, educação.

Introducción

La música ha sido una manifestación cultural que las ciencias sociales han estudiado principalmente desde su aspecto ritual, o con relación a fenómenos sociales particulares, así como en su papel en la construcción y/o reivindicación de identidades ligadas a grupos etarios, étnicos, religiosos, políticos, entre otros. En este sentido, no es un tema ajeno a la antropología. Sin embargo, en la mayoría de trabajos, se concibe como algo accesorio, como parte de una superestructura que refleja un orden político, económico y social estructural que le subyace.

Más allá de su relación conceptual con el marxismo, la distinción de estructura y superestructura hace eco de la distinción europea entre política y cultura que Walter Benjamín propone y que Paul Gilroy retoma², y de la distinción subsiguiente entre vida y arte que el último define como característica de las formas de consumo de la cultura europea en general³. Desde la perspectiva que se tome, esta idea dicotómica resulta en la percepción de las manifestaciones culturales en el sentido accesorio aludido, y obstaculiza su entendimiento más allá de algunos aspectos superficiales.

Debido a lo anterior, una aproximación a la música en la que ésta tome un lugar central, y no subordinado, puede abrir el camino a perspectivas de análisis divergentes que permitan una comprensión más profunda de su papel en la realidad social. La noción de la música como entretenimiento, en ausencia de un papel ritual, conlleva una banalización de una actividad humana que, incluso cuando realmente es “solo” para entretener, siempre significa mucho más. En consecuencia, cabe destacar “la

² Gilroy, Paul. 1997. Pág. 172.

³ *Ibíd.*, Pág. 214.

importancia de estos temas “lúdicos”⁴, no solo por su valor académico, sino, como dice este autor, “para la lucha y la aspiración, que compartimos, por un mundo más solidario, democrático y humano”⁵.

Antes de continuar, es importante hacer una precisión. Hablar de “la” música es, en el mejor de los casos, una abstracción reduccionista que puede servir a propósitos analíticos, pero confiere un carácter homogéneo a una manifestación cultural que, aunque universal, es característicamente heterogénea y toma infinidad de formas -no solo en diferentes grupos sociales, sino en cada grupo-. Su carácter efímero e intangible la hace un tipo de expresión extremadamente particular, que escapa fácilmente a pretensiones de objetividad por su percepción singularmente subjetiva.

Dicho esto, haré una reflexión general sobre el papel de la música en la sociedad, para enfocarme luego en una expresión específica: la música “clásica”⁶ de tradición occidental, particularmente en el contexto de su institucionalización universitaria. Discutiré algunos aspectos de la incidencia de la música en las relaciones de poder hegemónicas y en la construcción de identidades dentro de éstas, y realizaré unas observaciones de cómo esto se hace visible en el ámbito universitario, concluyendo con una reflexión final.

Música y sociedad

Para ubicar la música en un lugar central, debemos considerarla como más que un

⁴ Quintero, Ángel. 1998. Pág. 29.

⁵ Ídem.

⁶ Clásica, entre comillas, pues técnicamente el término hace referencia particular al clasicismo (aprox. 1750-1820). No obstante, lo uso en su acepción más generalizada para indicar el llamado “periodo de la práctica común”, que a grandes rasgos comprende las corrientes musicales desarrolladas en Europa occidental entre 1600-1900 (aprox.).

reflejo de un orden social y cultural subyacente. Para esto, es pertinente advertir que la definición discreta de aspectos o ámbitos de la realidad social –político, económico, cultural, social, etc.-, si bien puede llegar a ser útil para un análisis abstracto, llega a ser contraproducente para comprender la interrelación siempre presente de estos elementos en el complejo entramado social. Así, podemos concebir este último como el resultado de procesos históricos dinámicos, cambiantes, multívocos, en los que nada es accesorio; por el contrario, toda manifestación humana tiene orígenes y consecuencias en la totalidad del proceso, si bien su relación no es siempre aparente o directa.

La música, entonces, está inmersa en una dinámica social mucho más amplia de la que hace parte constitutiva. Raymond Williams identifica la hegemonía como esta dinámica que engloba todos los aspectos sociales, y que por lo mismo, no es realmente concebible como una estructura, sino como un proceso social total. La describe como:

Todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores - fundamentales y constitutivos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente⁷.

Según el autor, como proceso total de dominación –total porque lo abarca todo, más no en su concreción-, la hegemonía “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada”, pues al ser dinámica, y no fija o estática, siempre “es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias”, encontrándose con lo que Williams denomina “contrahegemonía y [...] hegemonía alternativa, que son elementos reales y

⁷ Williams, Raymond. 2000. Pág. 131.

persistentes de la práctica”⁸. Stuart Hall agrega que “la hegemonía es una forma de poder basada en el liderazgo de un grupo en muchos campos de actividad al mismo tiempo, de forma que su predominio ordene un consentimiento extendido y parezca natural e inevitable”⁹. Uno de estos campos de actividad es, por supuesto, la cultura. De ésta, Gilroy comenta que “no es un aspecto fijo e impermeable de las relaciones sociales. Sus formas cambian, se desarrollan, se combinan y están dispersas en procesos históricos”¹⁰.

A partir de lo expuesto por estos autores, podemos reafirmar que la música, como manifestación cultural, no es un simple reflejo superestructural, limitado a reproducir de forma predeterminada un orden social dado. Las diferentes formas en que se experimenta –desde su producción y su consumo, hasta su concepción social- exceden la delimitación abstracta de lo cultural, actuando en todos los aspectos del proceso social total, si bien, cabe notar nuevamente, de manera diferenciada. De esta forma, como actividad multidimensional, atraviesa y es atravesada por todo lo que engloba el proceso hegemónico, tanto en función de su imposición, como de esas contrahegemonías y hegemonías alternativas que propone Williams, siendo en sí misma un campo de acción social.

Desde este entendimiento, los cambios y transformaciones que desde una perspectiva banalizada de la música se podrían percibir como “modas” que reproducen

⁸ *Ibíd.*, Pág. 134.

⁹ Hall, Stuart. 2001. “Hegemony is a form of power based on leadership by a group in many fields of activity at once, so that its ascendancy commands widespread consent and appears natural and inevitable”. Traducción propia. Pág. 259.

¹⁰ Gilroy, Paul. 1997. “Culture is not a fixed and impermeable feature of social relations. Its forms change, develop, combine and are dispersed in historical processes”. Traducción propia. Pág. 217.

concepciones del mundo, desde el punto de vista que se ha venido desarrollando, se perciben como acciones sociales con significados políticos, económicos y culturales, enmarcadas dentro de otras acciones de diversa índole a las que nutre y de las que se alimenta en una dinámica de interrelación constante.

La música, en este sentido, ha conllevado siempre una significación política, sea implícita o explícitamente. Todos los aspectos de su práctica, de su concepción y su experimentación, vividos de formas divergentes por distintos actores sociales, conllevan nociones y conceptos que definen individualidades y colectividades dentro de lógicas más amplias, como las construcciones identitarias, que a su vez juegan un papel fundamental en el desarrollo del proceso hegemónico.

Música e identidad

Continuando con la lógica expuesta hasta el momento, haríamos mal en considerar la identidad como un conjunto de rasgos inmanentes y esenciales que caracterizan a una persona o una colectividad. Siendo que individual y colectivamente estamos inscritos inevitablemente en los procesos sociales totales, la identidad debe comprenderse en los mismos términos que éstos. Como animales sociales, la identidad es un aspecto fundamental y constitutivo de cómo nos ubicamos en el entramado social, y trasciende la percepción que tenemos de nosotros mismos y que los demás tienen de nosotros, pues esa percepción nos define en buena medida como actores dentro del proceso social.

Si bien, como la sociedad, la identidad es polifacética y solo podríamos dividirla en aspectos discretos para efectos analíticos, haré referencia específica a la identidad cultural, para acotar la discusión.

Hall sugiere pensar en la identidad “como una ‘producción’, que nunca está completa, que siempre está en proceso, y que está siempre constituida dentro, no fuera, de la representación”¹¹, destacando su carácter dinámico, contrario a las acepciones estáticas y fijas del término. Como tal, la identidad se proyecta hacia el futuro desde un presente en el que se construye y se determina, no como un legado fijo de un pasado esencializado, sino como resultado coyuntural de procesos históricos y culturales inmersos en relaciones de poder; “son los nombres que le damos a las diferentes formas en que nos posicionamos por, y nos posicionamos dentro, de las narrativas del pasado”¹². Este un posicionamiento político, y por lo tanto, contencioso.

La construcción de la identidad está enmarcada en lo que Hall denomina sistemas o regímenes de representación, que describe como “todo el repertorio de imaginaria a través del cual se representa la ‘diferencia’ en un momento histórico”¹³. Estos regímenes toman parte activa en el proceso hegemónico, pues la representación, en sí misma, implica el poder de asignar un lugar a un “otro” al que, consiguientemente, se puede diferenciar y excluir¹⁴. Es un poder simbólico –con efectos tangibles- que permite a quien lo rige restringir el campo de acción nominal de otros al delimitar sus identidades, desde sus propios intereses; como parte integral del proceso hegemónico, funciona en sus mismos términos, por lo que es un poder en constante disputa.

La relación entre música e identidades, como expresa Quintero, es una problemática

¹¹ Hall, Stuart. 1990. “We should think, [...] of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation”. Traducción propia. Pág. 222.

¹² Hall, Stuart. 1990. “Identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past”. Traducción propia. Pág. 225.

¹³ Hall, Stuart. 2001. “We may describe the whole repertoire of imagery [...] through which ‘difference’ is represented at any one historical momento as a *regime of representation*”. Traducción propia. Pág. 232.

¹⁴ *Ibíd.*, Pág. 259.

universal¹⁵. Sin embargo, ésta ha tomado una forma bastante concreta alrededor de la creación de identidades nacionales a partir de la formación de los estados-nación. Éstos han establecido mucho más que entidades territoriales y políticas, constituyendo regímenes de representación¹⁶ que, a partir de intereses particulares, ofrecen e imponen una idea construida y artificiosa de la nación, en la que la reproducción de relaciones de poder ha jugado un papel central.

Estos regímenes de representación se fundamentan en la necesidad de jerarquizar y definir los componentes de esa “comunidad imaginada”¹⁷ que es la nación; en consecuencia, producen naturalmente dinámicas excluyentes y discursos esencialistas. El sistema de representación define un tipo ideal de ciudadano, que piensa, se expresa y actúa de maneras específicas, tiene valores específicos, y se ve de formas específicas. Esta tipificación es una abstracción reduccionista de elementos significativos en la reproducción de relaciones de poder, que constituyen un rechazo –tanto implícito como explícito- de lo que se define como una otredad por contraposición; otredad que por lo general también se encuentra dentro de las fronteras territoriales del estado, pero que no hacen parte de la comunidad imaginada y cerrada que impone el proceso hegemónico.

Consecuentemente, la determinación de músicas nacionales y de un folclor idealizado y puro -la “tradición”-, siempre es resultado de una construcción política que busca, a partir de expresiones particulares, reproducir, justificar y representar características específicas de su artificio de nación, que conllevan frecuentemente al “peligroso juego

¹⁵ Quintero, Ángel. Op. Cit., Pág. 14.

¹⁶ Hall, Stuart. 1993. Pág. 355.

¹⁷ Ídem.

de “limpieza étnica”¹⁸, que tan a menudo supera la esfera simbólica. Según Williams: “lo que debemos comprender no es precisamente ‘Una tradición’, sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”¹⁹.

La otredad excluida dentro del régimen de representación del estado-nación está fundamentada en oposiciones binarias racializadas²⁰ que manifiestan nociones explícitas con implicaciones implícitas, como progreso (blanco) contra subdesarrollo (negro/indígena), o “alta” cultura (blanca) contra “tradición” (mestiza, normalmente ni negra ni indígena). Estas oposiciones exponen las “relaciones intrínsecas [de lo nacional y urbano] con las dimensiones ‘raciales’ y clasistas de las identidades socioculturales”²¹.

Gilroy hace hincapié en esta racialización al señalar que se hace evidente por el hecho de que, en este régimen de representación, a un grupo se le denomina ‘raza’ (negros e indígenas, en el caso latinoamericano), y al otro ni siquiera se le considera en términos étnicos (blancos)²², por lo que ‘raza’ y clase no pueden abstraerse la una de la otra en estos análisis²³. Michel Wieviorka, por su parte, destaca la discriminación que deviene de la lógica de jerarquización²⁴ que fundamenta este régimen de representación;

¹⁸ *Ibíd.*, Pág. 356.

¹⁹ Williams, Raymond. *Op. Cit.*, Pág. 137.

²⁰ Hall, Stuart. *Op. Cit.*, Pág. 243.

²¹ Quintero, Ángel. *Op. Cit.*, Pág. 19.

²² Gilroy, Paul. *Op. Cit.*, Pág. 195.

²³ *Ibíd.*, Pág. 154.

²⁴ Wieviorka, Michel. 2009. Pág. 83.

señala también la estetización de los grupos víctimas del racismo²⁵ -como la asociación del ritmo y la corporalidad con los negros-, que contribuye a inferiorizarlos²⁶ –por supuestamente primitivos, siguiendo el ejemplo-, recordando al grupo víctima “que existe un orden, a la vez social y racial, que no debe ser transgredido”²⁷.

Teniendo en cuenta estos conceptos, se puede afirmar que las preferencias musicales institucionalizadas no son inocentes, que conllevan significados políticos muy profundos -incluso si no lo hacen expresamente-, y que justificarlas a partir de criterios estéticos, o desde una noción histórica parcial, es una exhibición –consciente o inconsciente- del carácter “natural” e “inevitable”²⁸ del que suele revestirse la hegemonía.

Para los grupos hegemónicos, la imposición de su visión de mundo debe permear todos los aspectos de la realidad social, estableciendo su sistema de valores, su sensibilidad y su ideología como paradigmáticos en todos los ámbitos. Estos grupos consideran esta visión de mundo tan correcta e ideal que la hacen parecer natural e inevitable para todos, y en la medida que logran la interiorización y naturalización general de su visión, logran establecer su hegemonía²⁹.

Debido a esto, “la ‘naturalización’ es una estrategia representacional diseñada para *fixar* la ‘diferencia’, y así, *asegurarla para siempre*”³⁰. Es la forma en que los regímenes

²⁵ Ídem.

²⁶ *Ibíd.*, Pág. 94.

²⁷ *Ibíd.*, Pág. 95.

²⁸ Richard Dyer citado por Hall, Stuart. 2001. Pág. 259.

²⁹ Ídem.

³⁰ Hall, Stuart. 2001. “Naturalization’ is therefore a representational strategy designed to *fix* ‘difference’, and thus *secure it forever*”. Traducción propia. Pág. 245.

de representación intentan –y consiguen- establecerse, proyectando una visión de mundo hegemónica y naturalmente jerarquizada que se reproduce en la cotidianidad social a través de la construcción del paradigma y el rechazo a la otredad. “Todo régimen de representación es un régimen de poder formado, como Foucault nos recuerda, por la dupla fatal, ‘poder/conocimiento’. Pero este tipo de conocimiento es interno, no externo”³¹.

Si bien los mecanismos para la naturalización y subsiguiente interiorización de la hegemonía se encuentran en todo el proceso social, las universidades son instituciones en las que éstos operan de forma particular, pues lo hacen de una manera especialmente activa, pero no expresa. Su reconocimiento en la sociedad como lugares donde se fragua el intelecto y desarrollo de la misma, como cunas de conocimiento, les da un valor especial e ingente en el establecimiento subrepticio de la hegemonía.

Educación musical

Aunque ya he hecho alusión a esto, considero relevante reiterar la relación que hay entre conocimiento y poder. El conocimiento, en sí mismo, es un vehículo para los regímenes de representación, pues implica la definición y diferenciación de personas y cosas, y la realización de éstas distinciones bajo una lógica particular. En este sentido, las instituciones educativas son lugares en los que se reproducen y sistematizan las relaciones de poder hegemónicas. En el caso de las universidades, al que me referiré específicamente, esto es especialmente cierto por su estatus académico superior y la asociación que en muchos casos se ha hecho entre ellas y el proyecto de nación.

³¹ Hall, Stuart. 1990. “Every regime of representation is a regime of power formed, as Foucault reminds us, by the fatal couplet, ‘power/knowledge’. But this kind of knowledge is internal, not external”. Traducción propia. Págs. 225-226.

La educación musical en las universidades ha adoptado una forma bastante generalizada y específica, sobre todo si hablamos de las latinoamericanas. Se caracteriza por la exclusión de la gran mayoría de expresiones musicales en los currículos, en favor de dos corrientes principales: la música “clásica” de tradición occidental, y las músicas “tradicionales” -que hacen parte de la construcción hegemónica y selectiva de identidad nacional-, en su forma academizada.

Siendo que las universidades se presentan a sí mismas como un espacio para el desarrollo artístico, para la exploración de ideas y el avance de las disciplinas, en una misión orientada a la vigencia de los egresados en sus respectivos campos, la preferencia de un rango tan pequeño de expresiones musicales es, de entrada, contradictoria. Esta contradicción se hace aún más evidente cuando se analizan las implicaciones de estas preferencias, pero antes comentaré brevemente la propuesta educativa general.

Si bien es comprensible –aunque no necesariamente justificable- que, como en todas las carreras, los currículos de los estudios musicales se hayan estandarizado en buena medida con la intención de garantizar un mínimo común denominador en cuanto a las competencias de quienes los cursan, no lo es tanto el que la mayoría de programas se adhieran a escuelas de pensamiento cerradas que privilegian aspectos específicos de la concepción y práctica musical sobre otros, y sobre todo, que lo hagan de forma tácita y rara vez expresa.

Tanto la forma subrepticia de delimitar el desarrollo musical dentro de estéticas particulares, como la elección del estudio de las músicas que -según la lógica expuesta- son necesarias para hacerse un músico “de verdad”, son muestras claras del régimen

de representación en acción. El hecho de que la música “clásica” occidental sea la única desde la que se estudia la teoría –junto a la teoría (derivada) del jazz, en algunos casos y en menor medida-, implica que su lógica se representa como la única lógica, y que las músicas que quedan por fuera de ésta, o no son merecedoras de análisis, o solo pueden ser analizadas parcialmente –en sus elementos normativos-, o, en el peor de los casos, no son realmente música –como algunos sostienen sobre el hip hop-.

Vemos acá cómo la dinámica excluyente y discriminatoria favorece, no casualmente, una teoría de origen europeo y, sobre todo, germánico, en detrimento de expresiones musicales que, en su mayoría, tienen origen y/o influencia negra y/o indígena. Así, se percibe cómo la otredad diferenciada y racializada en el régimen de representación “penetra en la vida de las instituciones, que contribuyen más o menos activamente a la discriminación y a la segregación, explícita o implícitamente, bajo formas veladas que alimentan lo que a veces se llama racismo institucional”³².

En cuanto a las músicas “tradicionales”, la exclusión del régimen de representación se hace menos expresa pero igual de presente. Estas músicas se adaptan dentro de una versión academizada y depurada, especialmente -podría decirse-, cuando tienen origen negro o indígena. En estos casos, la apropiación de elementos compatibles con la teoría europea los abstrae de su origen, invisibilizándolo, y los elementos que quedan por fuera de esta lógica se conciben desde la estetización de la diferencia racializada que comenta Wieviorka –como el “sabor” negro, por su complejidad rítmica-, y se mistifican, o simplemente se ignoran o dan por sentados –como los

³² Wieviorka, Michel. Op. Cit., Pág. 107.

melotipos³³ indígenas que influyeron directamente en la construcción melódica de músicas andinas “nacionales”³⁴.

Por otra parte, la delimitación del desarrollo musical por la adherencia –generalmente implícita- a estéticas particulares, tiene una procedencia similar. Con referencia específica a los estudiantes de composición, quienes, en teoría, representan la producción académica más actualizada, es pertinente aclarar que estas estéticas no son aleatorias. Al igual que con la elección de la música que se analiza, la música que se compone tiene su origen en músicas europeas (de Europa occidental) y/o estadounidenses que se gestaron principalmente en espacios académicos homólogos.

Esto deviene en una situación paradójica en la que la producción musical académica de “vanguardia nacional”, propone una noción ilusoria y tergiversada de lo local que, a pesar de percibirse como propia, opera en gran medida dentro de la lógica de lo global, por la que ha sido transformada³⁵. Es entonces, la reproducción –por lo general inconsciente- de una hegemonía que ha establecido una equivalencia entre la sensibilidad de esas latitudes septentrionales y la idea del progreso musical en sí mismo.

La sensibilidad mencionada está vinculada con un discurso estético posmoderno que “celebra la diferencia, lo efímero, el espectáculo, la moda y la mercantilización de las

³³ Los melotipos son pequeños gestos melódicos característicos por su aparición frecuente –a menudo variada-, dentro de algún tipo de música.

³⁴ Las músicas andinas son un buen ejemplo de cómo las expresiones musicales “nacionales”, generalmente, trascienden las fronteras territoriales de los estados, evidenciando lo imprecisa que es la denominación.

³⁵ Hall, Stuart. Op. Cit., Pág. 354.

formas culturales”³⁶, y en consecuencia, maneja una noción de la transgresión y la ruptura como motores del desarrollo artístico. Esto, en sí, ya presenta una paradoja, pues cuando la transgresión y la ruptura se institucionalizan y canonizan, dejan de tener el efecto irruptor que en principio tienen, convirtiéndose en su opuesto, lo esperable.

Esta paradoja se profundiza, adicionalmente, porque estos programas educativos - contrario a la sensibilidad posmodernista que manifiestan- aplican un modelo de educación fordista. La demarcación –explícita o implícita- de límites tan cerrados para el desarrollo musical, inevitablemente resultan en la producción de un producto repetible, realizable a mayor escala –lo que viene aunado con mayor carga laboral para menor número de profesores, pero eso es tema para otra discusión- y, sobre todo, “seguro”, en términos del mercado, pues, como expresa Harvey, “la producción de conocimiento organizada se ha expandido notablemente en las últimas décadas, al mismo tiempo que se ha planteado cada vez más sobre bases comerciales”³⁷.

La apuesta por este producto “seguro”, congruente con el ideal de progreso artístico determinado por la sensibilidad hegemónica, permite a las universidades apostar en él como fórmula para consolidar y/o aumentar su prestigio, que tan relevante ha sido siempre para estas instituciones independientemente de tener financiación pública o privada. Así, la acumulación flexible y las presiones que ejerce como parte esencial del proceso hegemónico, con su imposición de “la iniciativa empresarial, [...] llega hoy

³⁶ Harvey, David. 1998. Pág. 180.

³⁷ *Ibíd.*, Pág. 184.

incluso a los confines de la vida académica, literaria y artística”³⁸.

Teniendo en cuenta todo esto, la música dentro de la academia es situada de formas ilusorias que no pueden concretarse en la práctica. Debe ser transgresora, pero dentro de lo esperable; individual y única, pero parte de una corriente; propia y nacional, pero inmersa en una lógica global; ingeniosamente dialógica con lo tradicional, pero con una tradición inventada en el presente. De esta forma, una férrea imposición de la hegemonía en estas instituciones ha coartado extensamente cualquier intento contrahegemónico y ha cooptado eficientemente las hegemonías alternativas –como lo fue en su momento la sensibilidad de ruptura-.

La música, entonces, es convertida subrepticamente –pues expresamente nunca es así- en una entidad fija, atemporal, y enajenada del proceso social total. Sus significados se fijan y predeterminan, dentro de un régimen de representación que se robustece con exclusiones concretas. El modelo educativo imperante en las universidades latinoamericanas sirve así para fijar las distinciones jerárquicas propias de la hegemonía, naturalizándolas e interiorizándolas, especialmente en un grupo de personas que, por pasión al arte, terminan alienadas, o viéndose forzadas a habitar simultáneamente diversas “comunidades imaginadas”, en una situación característica de la modernidad³⁹.

Reflexión final

Como se ha argumentado, “el mundo académico contemporáneo, incluso sus sectores más innovadores, aun con toda su proclamada atención al valor de la heterogeneidad,

³⁸ *Ibíd.*, Pág. 196.

³⁹ Hall, Stuart. *Op. Cit.*, Pág. 359.

no ha logrado, en términos generales, superar en su práctica el eurocentrismo”⁴⁰. Sobre todo en el ámbito musical, la aceptación dócil de la sensibilidad y el sistema de valores hegemónicos, nos ha hecho perder de vista nuestros propios procesos históricos, y las sensibilidades verdaderamente locales –así éstas estén irremediablemente trastocadas por lo global-. Esto se traduce en fenómenos tan distintos como la inercia conservadora de la producción musical académica, como la percepción de muchos estudiantes de música de ésta como algo ajeno a la política – percepción no generalizable, pero sí común-.

Siendo que la música que se produce dentro de la academia, como manifestación cultural, está también intrínsecamente asociada al proceso social total, los músicos nos debemos a nosotros mismos devolverle su posición como medio de acción; como ámbito activo de significación, y no como objeto pasivo de reflexión.

Harvey escribe que “tratamos al tiempo y a la historia como algo que hay que crear, más que aceptar”⁴¹, sin percatarnos de que lo estamos creando con herramientas ajenas en un escenario impuesto del que no somos dueños. En el ámbito universitario hemos reproducido, a través de la música, una hegemonía de la que somos la otredad, pero bajo la ilusión pretenciosa de estar al otro lado de la jerarquía. Hemos interiorizado de forma tal el proceso hegemónico, que no solo lo consideramos inevitable y natural, sino que lo vemos como una elección, como un acto de voluntad y no de imposición.

Si bien lo expresa en el contexto de la diáspora africana en el Caribe, no concuerdo del

⁴⁰ Quintero, Ángel. Op. Cit., Pág. 13.

⁴¹ Harvey, David. Op. Cit., Pág 229.

todo con la afirmación de Hall sobre la necesidad de realizar un viaje simbólico y circular, no a nuestras raíces, sino a lo que hemos construido de ellas, por otro camino⁴² –el autor lo expresa con relación a África, específicamente-. Admitiendo que son situaciones diferentes y que son parte de procesos relacionados pero divergentes, pienso que, en Latinoamérica, esa idea reproduce la otredad dicotómica impuesta por la hegemonía, en el sentido de que si no somos de allá, debemos ser de acá. Estando tan inmersos en el proceso hegemónico, somos inevitablemente globales; no obstante, nuestra producción de nuestra propia identidad no debería estar circunscrita a lo que percibimos -bajo la lógica hegemónica- como local.

Una conciencia de nuestro lugar dentro de los procesos históricos de los que devenimos nos permitiría construir una identidad que no dependa de la contraposición dicotómica impulsada por nuestro pasado colonial, en la que nos toca elegir entre dos alternativas que han sido innegablemente constitutivas, pero igualmente impuestas. Como propone Gilroy, podemos “confrontar esa memoria histórica como un primer paso en el progreso hacia la emancipación de la esclavitud mental que se ha mantenido intacta aun cuando las ataduras físicas se han deshecho”⁴³.

Bibliografía

GILROY, Paul. *There Ain't No Black In The Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*. The University of Chicago Press, 1997.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora en Jonathan Rutherford (ed.), *Identity:*

⁴² Hall, Stuart. Op. Cit., Pág. 232.

⁴³ Gilroy, Paul. 1997. “Confronting that historical memory [...] as a first step in progress towards emancipation from the mental slavery which has remained intact even as the physical bonds have been untied”. Traducción propia. Pág. 208.

Community, Culture, Difference. Lawrence and Wishart, 1990, 222-237.

HALL, Stuart. Culture, Community, Nation, en *Cultural Studies*, 7(3), 1993, 349-363.

HALL, Stuart. *The Spectacle of the 'Other'*. SAGE, 2001.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad*. Amorrortu, 1998.

QUINTERO, Ángel. ¡Salsa, sabor y control! *Sociología de la música tropical*. Siglo XXI, 1998.

WIEVIORKA, Michel. *El racismo: una introducción*. Gedisa, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 2000.