

**APORTES DE LAS PRÁCTICAS DE FORMACIÓN
ARTÍSTICA Y MUSICAL
A LA CONSTRUCCION DE IDENTIDADES JUVENILES
EN BOSA, UPZ CENTRAL**

MARCO ANTONIO GUERRERO

MAYO DE 2016

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE EDUCACION

ESPECIALIZACION EN PEDAGOGIA

MODALIDAD A DISTANCIA

AGRADECIMIENTOS

A todas las compañeras y todos los compañeros de la Fundación Cultural Summum Draco, con quienes hemos construido el Taller Integral de Formación Artística y Corporal TIFAC, que se convierte en un oasis sonoro, en el cual refrescarse de la tóxicas sonoridades que inundan los espacios musicales de niñas, niños y jóvenes.

ABSTRACT

Indagación sobre los aportes que un proceso de formación artística y musical, centrado en las músicas tradicionales de Colombia y Latinoamérica y desarrollado a través de dos prácticas, ha hecho a la construcción de identidades juveniles. Dicho proceso se desarrolla en la localidad de Bosa, Bogotá D.C. El periodo analizado comprende los años entre 2005 y 2013.

Las dos prácticas de las que se dan cuenta, mantienen relaciones de complementariedad y tienen como epicentro el colegio distrital Porfirio Barba Jacob; una de carácter formal se inscribe en el quehacer desde el aula en clase de música y la otra en la modalidad no formal, se centra en la recuperación y adopción de las formas de educación y formación musical propia de las músicas tradicionales del país, aunque se incluye también algunas populares urbanas, pero manteniendo la tradición oral y practica colectiva como eje fundamental del ejercicio.

Palabras clave: identidad, subjetividad, identidad cultural, identidad juvenil, tradición, músicas tradicionales.

RESUMEN ANALITICO EN EDUCACIÓN-RAE

1. Información General	
Tipo de documento	Tesis de grado de especialización
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	APORTES DE LAS PRÁCTICAS DE FORMACIÓN ARTÍSTICA Y MUSICAL A LA CONSTRUCCION DE IDENTIDADES JUVENILES EN BOSA, UPZ CENTRAL
Autor(es)	Guerrero Marco Antonio
Director	Carlos Cogollo Romero
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 91 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	IDENTIDAD CULTURAL, JUVENTUD, PRÁCTICA ARTÍSTICA.

2. Descripción
<p>Indagación sobre los aportes que un proceso de formación artística y musical, centrado en las músicas tradicionales de Colombia y Latinoamérica y desarrollado a través de dos prácticas, ha hecho a la construcción de identidades juveniles. Dicho proceso se desarrolla en la localidad de Bosa, Bogotá D.C. El periodo analizado comprende los años entre 2005 y 2013.</p> <p>Las dos prácticas de las que se dan cuenta, mantienen relaciones de complementariedad y tienen como epicentro el colegio distrital Porfirio Barba Jacob; una de carácter formal se inscribe en el quehacer desde el aula en clase de música y la otra en la modalidad no formal, se centra en la recuperación y adopción de las formas de educación y formación musical propia de las músicas tradicionales del país, aunque se incluye también algunas populares urbanas, pero manteniendo la tradición oral y practica colectiva como eje fundamental del ejercicio.</p>

3. Fuentes
<p>Bibliografía sobre pedagogía y pedagogía artística:</p> <p>Bedoya . S, Franco. E, Gil. G, Miñana. C, Rojas. C Romero. O.: Educación desde la tradición. Escuelas de música tradicional, plan nacional de música. Mincultura 2001. http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/Archivos/1251-2-1-20-200835121814.pdf.</p> <p>Bordignon. N.: El desarrollo sicosocial de Erickson. En revista Lasallista de</p>

- investigación, volumen 2, Número 2, julio-diciembre de 2015, p. 50-63)
<http://www.redalyc.org/pdf/695/69520210.pdf>.
- Bourdieu . P.: La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. (Análisis). En: Ecuador Debate. Memorias de la Izquierda Quito: CAAP (Nº 67, 2006)
- Camara. E. : Relaciones entre música, identidad y migración. Corporación para la Promoción y difusión de la cultura. 2007.
- Feinberg, E. : El arte y el conocimiento. Editorial Boedo.1978.
- Freud. S.: El malestar en la Cultura. 1930
- García Canclini. N. : Las culturas populares en el capitalismo. Casa de las Américas 1982.
- Culturas híbridas. 1989.
- Guerrero. M.: 2012, De proyectos y trayectos. Beca Distrital de Investigación en música.
 ---- <http://territoriosonorocantaytorbellino.org/documentos/>
- Molano. O.: Identidad cultural un concepto que evoluciona. Revista Opera (7). Universidad Externado de Colombia. 2007.
- Margulis. M, Urresti. M: s.f. La construcción social de la condición de juventud.
- Pardo Rojas, M.: Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. 2009 Editor académico. Universidad del Rosario.
- Reguillo. R.: El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles. Nómadas (13). Universidad Central 2000.
- Reguillo, R, EL LUGAR DESDE LOS MÁRGENES. MÚSICAS E IDENTIDADES JUVENILES Nómadas (Col) [en línea] 2000, (Octubre-) :
 en:<<http://google.redalyc.org/articulo.oa?id=105115264004>> ISSN 0121-7550
 recuperado de internet enero 23 de 2016.
- Rodríguez. M.: Cultura popular cultura de masas (Mariangela Rodríguez)
- Swanwick. K.: Música, pensamiento y educación. Ediciones Morata, S. L. 1991.
- Taguena Belmonte. J.: El concepto de Juventud, revista mexicana de sociología volumen 71 número 1.
- Estudio y análisis de la práctica a través de encuesta y entrevista semiestructurada

4. Contenidos

Indagación ubica primero que todo un marco de categorías generales como por ejemplo la construcción del yo o la subjetividad, desde diversos autores como Freud, Piaget, Erickson. Luego contrasta estos postulados con investigaciones sobre la educación musical en particular de Swanwick, para pasar a la construcción y descripción de conceptos como cultura, juventud, identidad cultural e identidad juvenil.

Acto seguido se adentra en la descripción del marco estético y cultural que es vital para las experiencias tratadas, pues es un ejercicio de decolonialismo y reidentificación cultural en los ámbitos de la pedagogía y la enseñanza musical.

Se hace una caracterización de las experiencias, ubicándolas en tiempos, territorios y poblaciones.

Se hace una descripción de la metodología y sus instrumentos.

Para presentar la información y su interpretación.

Finalmente se presentan las conclusiones que dan cuenta de algunos elementos aportados a la construcción de las identidades juveniles, a través de las practicas musicales desarrolladas en la UPZ central de Bosa entre los años 2005 y 2013.

5. Metodología

Paradigma: sociocritico. Es el punto de partida que permitirá identificar, conocer, comprender y determinar valores, conocimientos y actitudes generadas por una practica de formación musical, que formen o aporten a la construcción de identidad o identidades juveniles, esto con una población en territorio y tiempo específicos,

Enfoque: idealista-empirista. Se pretende una mirada desde diferentes puntos, además la persona que lidera la experiencia es a su vez quien realiza la investigación y su análisis.

Tipo y/o metodología: investigación cualitativa de carácter interpretativo. Con la metodología específica del estudio de caso. Se toma una experiencia puntual en un lapso de tiempo determinado y con un grupo específico, a partir de ellas se extrae la información que será el insumo del análisis profundo y las conclusiones.

6. Conclusiones

Caracterización de las experiencias

La descripción detallada de las experiencias nos da cuenta de un proyecto general de educación popular articulada a la educación formal que trasciende los límites de esta y que involucra significativamente unas comunidades y un territorio. Una propuesta de formación que entrelaza aspectos y características de la educación formal y de la no formal¹, de lo curricular y la tradición oral y cultural. Con el propósito de afirmar que desde esas tradiciones es posible construir propuestas de formación y educación alternativas.

La historia musical como punto de partida

Ninguno de los grupos focales tiene una gran presencia de artistas en la familia y no se evidencian contactos con ellos que permitan confirmar la influencia de ellos en las valoraciones estéticas de los integrantes de los grupos.

El grupo uno es el que presenta la mayor procedencia familiar de Bogotá, pero mantiene la

¹ Aunque el término no formal, ha sido desplazado en la legislación educativa por “educación para el trabajo y el desarrollo humano”, esta categoría no responde a la

relación de procedencia del eje andino oriental con los otros dos grupos. Entonces se puede decir que la variable más significativa entre los grupos, es la planteada por la metodología de investigación, en la que el grupo uno son jóvenes que no han tenido contacto con ninguna de las dos experiencias estudiadas. Aunque la mitad del grupo uno contestó que había estudiado música en el colegio, esta respuesta es extraña ya que son estudiantes de la jornada de la tarde del Porfirio Barba Jacob, la cual no tiene clase de música sino de artes plásticas.

Derivado de esto se puede decir que las prácticas musicales del PBJ y del TIFAC, para su integrantes son la vertiente más importante de conocimiento y uso musical, de la cual toman elementos para la construcción de su bagaje e identidades juveniles y musicales. Las que detallare más adelante.

Enriquecimiento del conocimiento musical y uso de músicas

Los resultados que arroja la encuesta y la entrevista nos evidencian como la diferencia en cuanto al conocimiento de grupos y músicos si se amplía significativamente del grupo uno al tres. El único grupo que conocía todos los grupos o músicos fue el tres. Es decir el estudio de las músicas tradicionales en el PBJ y en el TIFAC ha enriquecido la referencias sonoras musicales de los jóvenes. Podría haberse presentado un fenómeno de polarización pero al parecer no es así, pues el grupo tres también tiene contacto con músicas de distribución comercial en la lógica del mercado, siendo capaz de usarlas críticamente y sin prejuicio de sus otras afinidades musicales.

Trascendencia de la identidad juvenil estandarizada

En el grupo focal tres se evidencia un rompimiento con identidades estándar y más bien la construcción de dicha identidad desde una práctica musical, signada por valores que esas prácticas propician y amplifican. Las músicas trabajadas como ya se detallo en el marco conceptual, son músicas de práctica colectiva, que permite la inclusión y valoración del novel músico sin perder los referentes de mayor trayectoria, pero convirtiendo a estos en lideres. Mientras en otros grupos de identidad lo fundamental es el signo que por lo general representa un adhesión a una manera de protestar, en este caso creo que se va más allá y la protesta se desplaza hacia una propuesta, que gira entorno a valores como la solidaridad, la amistad, el compartir, el construir en conjunto, el sonar y resonar juntos.

Se reconoce en la práctica un encuentro y una comunión con dos cosas fundamentales: el instrumento y el compañero. No es el vestido, no es la forma de hablar o de caminar, es el compartir, el poder encontrarse en la expresión del otro, eso que nos dice sin palabras, esa profundidad que Yenlo llama “emotividad”.

Capacidad de comprensión distinta y expresión profunda de la visión del mundo

Los procesos de formación musical, artística y humana que se desarrollan en las dos prácticas aportan elementos de ver la vida de una manera distinta, la solidaridad y compañerismo son dos valores de un alto reconocimiento e identificación no sólo en la verbalización de los estudiantes, sino en sus acciones.

Unido a esto está el desarrollo del pensamiento artístico y musical con la posibilidad de expresar de una manera distinta, dando escape a un torrente de imaginación y creatividad que no encuentra cauce en el lenguaje articulado.

Capacidad de transformar espacios y resignificarlos

En ese sentido los jóvenes del TIFAC mantienen una fuerte identidad con el espacio del colegio PBJ y sus entornos, pero no les es difícil acceder e intentar resignificar otros espacios y sobre todo espacios en los que se desarrollan ritualidades tradicionales o estandarizadas, aportando nuevos elementos o enriqueciéndolas con propuesta musicales. Se ha vuelto común que en las celebraciones festivas de cualquier participante de la experiencia se asista con por lo menos un grupo musical, las familias de los jóvenes músicos ya incluso lo reclaman. Esto aunque parece algo sencillo, lo que nos demuestra es que ya hay una alta aceptación familiar por la actividad musical.

En esta perspectiva la música se ve como un derecho que se ejerce y en cuantos más espacios se pueda estar con las condiciones necesarias, mejor.

Elaborado por:	MARCO ANTONIO GUERRERO
Revisado por:	CARLOS COGOLLO ROMERO

Fecha de elaboración del Resumen:	13	06	2016
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

JUSTIFICACION	14
INTRODUCCION	16
OBJETIVOS	19
OBJETIVO GENERAL	19
Objetivos específicos	19
DESCRIPCION METODOLOGICA	20
TIPO DE INVESTIGACION	20
METODOLOGIA	20
Contexto y delimitación	21
Tiempos	22
MARCO CONCEPTUAL EPISTEMOLOGICO Y PEDAGOGICO	23
La construcción de la subjetividad	23
El concepto de juventud	28
MARCO CONCEPTUAL SOCIO-CULTURAL Y ESTETICO	33
Concepto de identidad	33
Identidad cultural	36
La identidad juvenil o la encrucijada del yo	40
El presunto conflicto entre las músicas juveniles y las músicas tradicionales	43
El movimiento musical colombiano de los últimos 30 años	46
CONTEXTO, CARACTERIZACION Y DELIMITACION DEL TERRITORIO Y POBLACION	50
DESCRIPCION DE LA EXPERIENCIA Y SUS COTIDIANOS	52
Las prácticas propuestas	52
Consolidados	54
Propuesta pedagógica	56
La tesis y preguntas constitutivas	57
LA INDAGACION	58
GENERALIDADES	58
De lo conceptual	58
De los análisis instrumentos	58
ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA CON GRUPO FOCAL TRES	59
Reconstrucción de la historia musical infantil	59
Etapas escolares	60

El papel de la música en la vida personal y colectiva durante la adolescencia	61
Acerca de los logros y valoración de los otros.....	63
CONCLUSIONES GENERALES	67
Caracterización de las experiencias.....	67
La historia musical como punto de partida	67
Enriquecimiento del conocimiento musical y uso de músicas.....	69
Trascendencia de la identidad juvenil estandarizada	70
Capacidad de comprensión distinta y expresión profunda de la visión del mundo.	71
Capacidad de transformar espacios y resignificarlos.....	72
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	74
ANEXOS	76
Modelo de encuesta	77
Modelo de entrevista semiestructurada.....	79
ENCUESTA. DATOS OBTENIDOS E INTERPRETACIONES PRELIMINARES	80
Conocimiento y uso musical.....	80
Bloque I de la encuesta. Datos básicos de identidad, procedencia y relación familiar con el arte	80
Tiempo de residencia en la localidad	81
Artistas en la familia.....	83
Bloque II de la encuesta. Formación Musical	84
Bloque III de la encuesta. Datos sobre conocimientos y valoraciones musicales	85
Preferencias musicales.....	86
Conocimiento de grupos musicales	87
Conocimiento de géneros musicales	90
Usos musicales.....	90

LISTA DE TABLAS Y CUADROS

Tablas

Tabla 1 consolidados	49
Tabla 2 encuesta bloque 1 grupo focal 1	75
Tabla 3 encuesta bloque 1 grupo focal 2	76
Tabla 4 encuesta bloque 1 grupo focal 3	76
Tabla 5 encuesta músicas favoritas	82
Tabla 6 encuesta bloque músicas que no le gustan	82
Tabla 7 conocimiento géneros musicales	85
Tabla 8 usos musicales grupo focal 1	85
Tabla 9 usos musicales grupo focal 2	85
Tabla 10 usos musicales grupo focal 3	85

Cuadros

Cuadro 1 reconstrucción de la historia musical	54
Cuadro 2 etapa escolar	55
Cuadro 3 El papel de la música en la vida personal y colectiva durante	56
Cuadro 4 Acerca de los logros y valoración de los otros	58
Cuadro 5 Rompimiento con lo común y creación de comunidad alternativa	59

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Tiempo de residencia en la localidad grupo focal 1	76
Figura 2. Tiempo de residencia en la localidad grupo focal 2	76
Figura 3. Tiempo de residencia en la localidad grupo focal 3	77
Figura 4. Tiempo de residencia en la localidad total	77
Figura 5. Procedencia familiar grupo focal 1	77
Figura 6. Procedencia familiar grupo focal 2	77
Figura 7. Procedencia familiar grupo focal 3	78
Figura 8. Procedencia familiar total	78
Figura 9. Artistas en la familia	78
Figura 10. Estudios musicales grupo focal 1	79
Figura 11. Estudios musicales grupo focal 2	79
Figura 12. Estudios musicales grupo focal 3	79
Figura 13. Música que escucha grupo focal 1	80
Figura 14. Música que escucha grupo focal 2	80
Figura 15. Música que escucha grupo focal 3	81
Figura 16. Conocimiento de grupos musicales grupo focal 1	82
Figura 17. Conocimiento de grupos musicales grupo focal 2	83
Figura 18. Conocimiento de grupos musicales grupo focal 3	84

JUSTIFICACION

Es difícil justificar una investigación en el marco universitario de posgrados, sin caer en lugares comunes. Creo que pocas investigaciones en estos espacios corresponden a una tradición de análisis y mirada crítica de nuestros procesos pedagógicos y más bien son un requisito para poder obtener títulos superiores que desde luego mejoran el ranking como docentes y tal vez esto a su vez mejore las prácticas pedagógicas o aporte a la construcción, consolidación y circulación de conocimientos.

Por mi lado digo con honestidad que no obstante llevar más de treinta años de docencia, la investigación y análisis de la misma la he llevado subsidiaria de la cultura y la estética. Es desde esos campos que he justificado y orientado mi práctica docente, avanzando sobre todo en dos tipos de investigación:

- La investigación de las prácticas culturales y artísticas y su relación con procesos organizativos que redundan en la constitución de espacios de participación y la consecuente formulación de políticas culturales y educativas.
- La investigación de algunas prácticas musicales tradicionales, que han servido para proyectar las sonoridades encontradas y también para a partir de ellas hacer nuevas creaciones.

En el fragor de una práctica con tres roles: docente-gestor-artista, he privilegiado dos de estos avanzando en algunas de sus dimensiones incluyendo la investigación-creación.

Conozco de manera general las llamadas escuelas de la pedagogía, digamos las más importantes, hoy en día incluso los discursos institucionales están llenos de referencias a ellas.

Asumo la especialización tratando de crear un juego de convergencias: cualificar mi práctica pedagógica a través de la formalización y sistematización teórica; ampliar los conocimientos sobre pedagogía; obtener una titulación que permita mejoras en mi estado laboral; además y con la motivación extra de que es a distancia, modalidad que me permite continuar con los proyectos que tengo sin variar los tiempos que a ellos dedico. También siendo realista puedo decir que el principal aporte del trabajo va dirigido a mi mismo y tal vez a las personas que me acompañan en las experiencias, entre ellos y muy especialmente a los estudiantes. No quiero sobre dimensionar el alcance de esta investigación, tendencia generalizada que se tiene y que más que aportar crea un mundo de ensueños que pronto se marchitan y se olvidan. Una frase atribuida entre otros a George Brassens² dice: “ *la única revolución es intentar mejorar uno mismo esperando que los demás también lo hagan*”

Con el juego de convergencias puedo articular diferentes facetas de mi práctica y alimentarlas con la respuesta a mi pregunta. En ese sentido esta investigación se convierte en una lid con varios propósitos, algunos centrados en la reflexión crítica de unos aspectos de mi trabajo, que me permita encontrar aciertos y desaciertos para ir mejorando en lo cotidiano; también evaluar si ciertos presupuestos que sustentan mis actividades son consistentes y generan los resultados que pretendo.

² George Brassens: músico y poeta francés (1921-1981) exponente de los movimientos de la Chanson francesa y la Trova Anarquista del siglo XX.

INTRODUCCION

El presente trabajo realiza un indagación acerca de los aportes que un proyecto de formación musical, desarrollado en dos prácticas pedagógico-culturales específicas, enmarcadas en un tiempo y territorio, ha hecho a la construcción de la identidad en algunos jóvenes de la localidad de Bosa que han sido parte de esta experiencia.

Se inicia estableciendo las metas u horizonte a alcanzar, luego una ubicación conceptual y contextual que enmarca y ubica el relato dentro de unos conceptos epistemológicos, estéticos y musicales. Esta conceptualización tiene tres vertientes, una en la sicología social, específicamente en la construcción del yo y la subjetividad; otra en la pedagogía, centrada en la propuesta de etapas de desarrollo propuestas por K. Swanwick; y desde la cultura a partir de las prácticas musicales.

En este ultimo campo algunas de los conceptos, aunque se manejan y aceptan de facto, no han sido caracterizados académicamente, tal vez debido a que están en construcción desde las prácticas culturales y no desde las pedagógicas. Es el caso de “músicas tradicionales” en contraposición a “músicas eruditas o académicas” y “músicas folclóricas”. Un sector de músicos e investigadores, con el que me identifiqué, desde hace unos treinta años viene cuestionando la designación de músicas folclóricas a nuestras músicas tradicionales, el folclor denota cierto aire de menos precio y de pasado, lo tradicional es apropiable y susceptible de transformación. Esta discusión conceptual se ha repetido en diversos escenarios, pero no se ha consignado formalmente en documentos académicos. Por ejemplo los materiales de música impresos o digitales de parte del Ministerio de Cultura,

mencionan músicas tradicionales de Colombia, músicas tradicionales regionales, pero no existe en alguno de estos documentos un descripción de lo que son estas músicas³.

Paso seguido se describen las prácticas como tal. La propuesta principal ha sido acercar las músicas tradicionales a los espacios escolares, lo cual ha significado un adaptación de lado y lado, pues lo formal ha cedido en su férrea propuesta (lineamientos curriculares), pero también la tradición ha sido recreada fuera de sus nichos naturales, manteniendo una característica fundamental la práctica colectiva de la música.

Luego se presentan los instrumentos con los que se realiza la indagación y la toma de información.

Una vez adquirida esta información se organiza, se sistematiza y se analiza. A través de este análisis se dan cuenta algunos hallazgos, entre los cuales vale la pena destacar uno que parece estar en contra de lo esperado, y es que algunos de los participantes no ven las prácticas como una escuela de música, pero una lectura desde la cultura y sobre todo desde un descentramiento del concepto tradicional de escuela, nos da exactamente un índice para establecer que se trata de “otra” escuela, que se construye y funciona orgánicamente a la vida de una comunidad.

Finalmente se presentan las conclusiones generales que establecen si la presunción de que estos procesos de formación han aportado a las identidades de los jóvenes que han sido

³ Ver <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx>, sitio del Plan Nacional de música, proyecto editorial.

parte de los procesos. Allí también surge un concepto elaborado o enunciado por uno de los participantes y que engloba parte de los logros, el ser “camaleón”, que en este caso es poder asumir sin mayor conflicto distintos espacios de uso musical.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Indagar si el enfoque, metodología y temáticas que hemos trabajado con algunos estudiantes en dos experiencias de formación musical, han aportado a la construcción de sus identidades culturales. Esto en el periodo comprendido entre los años 2005 y 2013.

Objetivos específicos

- Encontrar categorías y conceptos que caractericen las prácticas identitarias de los jóvenes y en particular de los jóvenes que participan en el proyecto.
- Realizar una descripción y ubicación tanto del territorio como de la población que participó en la experiencia, con el ánimo de ubicar y contextualizar de manera particular las dos prácticas en formación musical (de aula y de taller) desarrolladas en los años 2005-2012.
- Realizar una caracterización de las prácticas, acercándonos a una sistematización de las mismas.
- Identificar elementos que desde la práctica musical específica, se aportan a la construcción de identidades juveniles en el contexto social y territorial.

DESCRIPCION METODOLOGICA

TIPO DE INVESTIGACION

Paradigma: sociocritico. Es el punto de partida que permitirá identificar, conocer, comprender y determinar valores, conocimientos y actitudes generadas por una practica de formación musical, que formen o aporten a la construcción de identidad o identidades juveniles, esto con una población en territorio y tiempo específicos,

Enfoque: idealista-empirista. Se pretende una mirada desde diferentes puntos, además la persona que lidera la experiencia es a su vez quien realiza la investigación y su análisis.

Tipo y/o metodología: investigación cualitativa de carácter interpretativo. Con la metodología específica del estudio de caso. Se toma una experiencia puntual en un lapso de tiempo determinado y con un grupo específico, a partir de ellas se extrae la información que será el insumo del análisis profundo y las conclusiones.

METODOLOGIA

En términos generales se establecieron tres etapas para el desarrollo de la investigación:

- Construcción de los marcos referenciales.
- Definición de grupos focales para aplicar los instrumentos.
- Acopio de la información sobre todo a través de encuesta y entrevistas semiestructurada con elementos de historia de vida.

- Análisis de la información e interpretación de la misma para elaborar los juicios que sustenten las conclusiones.

Construcción de marcos referenciales: constituida por cuatro cuerpos distintos pero relacionados.

1. El conjunto de conceptos epistemológicos y pedagógicos que den base al trabajo.
2. El conjunto de conceptos estéticos y culturales que se articulen y complementen con el anterior.
3. Contexto, delimitación y caracterización del territorio y la población.
4. Descripción de las experiencias y sus cotidianos.

Acopio de información: se cuenta con tres estrategias de recolección de información:

- Archivos de video, fotografía y otros trabajos que referencien la experiencia.
- Diseño y aplicación de una encuesta.
- Diseño y realización de una entrevista semi estructurada aun grupo focal.

Contexto y delimitación

Se trabajara con un grupo tres grupos focales de veinte (20) estudiantes , uno que no ha estado en los procesos y los otros dos que han estado o estuvieron en uno o ambos espacios de formación musical: las clases regulares de música del colegio Porfirio Barba Jacob (**PBJ**) de la localidad de Bosa y/o el Taller Integral de Formación Corporal **TIFAC**,

proyecto concertado entre el Colegio Porfirio Baba Jacob, la Fundación Cultural Summum Draco y el Instituto Distrital de las Artes IDARTES. Esto en los años 2005-2012.

Tiempos

2015 organización de marcos teóricos y contextuales. Diseño de instrumentos.

2016 aplicación de los instrumentos, recolección análisis de la información elaboración de informe de investigación.

MARCO CONCEPTUAL EPISTEMOLOGICO Y PEDAGOGICO

“La música no es tan sólo una sensación agradable que propicia una reacción física similar al “reflejo rotuliano”, sino que implica unos procesos cognitivos y puede ser entendida en mayor o menor grado por los sujetos que responden a ella”
(Swanwick, K, 2000;P:7)

La construcción de la subjetividad

El primer tema a desarrollar en este marco es como se construye el ser, el individuo o como lo dirían los psicólogos como se configura el yo, el yo en general y que papel juega el arte y la educación en esta configuración.

Los sicólogos en general acuerdan una línea de desarrollo del ser humano partiendo de un estado subjetivo, un yo absoluto, dice Freud (1930. p:4): *“El lactante aun no discierne su yo de un mundo exterior, como fuente de las sensaciones que le llegan. Gradualmente lo aprenderá por influencia de diversos estímulos”*, (1930. p:4) Ese aprendizaje poco a poco lo lleva a la objetivación: *“Con ello comienza por oponérsele al yo un “objeto”, en forma de algo que se encuentra “afuera”... (1930. p:4)*. En este proceso se da una incesante confrontación entre esa subjetividad que a toda costa quisiera primar y un afuera cada vez más fuerte y omnipresente, generando las neurosis debido a la incapacidad de satisfacer las pulsiones del yo. Piaget y los psicólogos que continuaron trabajando sus tesis, nos han entregado una caracterización de las etapas por las que atraviesa el desarrollo del pensamiento del individuo. Vale la pena aclarar que dichas etapas son un punto de referencia muy útil, pero definitivamente en si mismas no son suficientes, de esto se dio cuenta entre otros el psicólogo ruso Lev Vygotski, quien pone en evidencia la importancia

de lo social en esta construcción del yo. Así es como se forja el constructivismo social que retoma las etapas o estadios de desarrollo piagetianos pero cruzándolos con la influencia del medio.

A partir de estas teorías de desarrollo del ser hoy existen y coexisten diversas escuelas o tendencias epistemológicas, psicológicas y pedagógicas con vocación de ser universales. Podría afiliar la práctica referida a una o tal vez a varias de esas escuelas, pero para este trabajo prefiero hablar desde lo específico de la educación musical y su relación con el desarrollo del pensamiento. En particular en esta parte me ocupare de la relación de la música y el pensamiento, centrado sobre todo en la investigación de Keith Swanwick y su libro “Música, pensamiento y educación” y en algunas otras referencias a trabajos como el de John Sloboda, Gardner, Davies, Hargreaves.

Dentro de la investigación de Swanwick uno de los puntos de partida fundamentales es la distinción que hace sobre algunas características del arte y la música, estableciendo una relación con los sueños y con en el juego, para lo cual se basa en Freud y en Piaget.

Las artes aparentemente se parecen a los sueños en el sentido de que a través de ellas se pueden crear mundos irreales e ilógicos. Si nos detenemos a pensar en esto nos damos cuenta que no es tan así, esas irrealidades o fantasías condensadas, saturadas, desarticuladas e ilógicas de los sueños, según Freud, son deseos expresados a través de la acción inconsciente mientras dormimos, en tanto que la obra de arte es otra realidad o una parte de la realidad pero expresada en términos de “otro” pensamiento distinto al lógico verbal, que en si también obedece a unas normas o cánones. Es muy grande esa diferencia de expresión

del subconsciente (el cual hasta el momento no podemos manejar por aquello de que es subconsciente) con otra fruto de nuestra conciencia que involucra formas distintas de pensamiento, eso que Feinberg describe como *juicio intuitivo* (Feinberg, E. 1977)⁴

Por el lado del juego Swanwick encuentra un símil muy fuerte, tanto que lo toma como soporte para el desarrollo de una parte de su teoría e investigación. Piaget propone como una de las funciones el juego el aprender y caracteriza tres elementos que le son propios: virtuosismo o poder, imitación y asimilación (Piaget citado por Swanwick 1990, p 48). Swanwick renombra estos tres elementos desde lo musical llamándolos *Dominio, Imitación y Juego Imaginativo*. Indica que estos elementos están presentes a lo largo de las etapas que ha delimitado en su investigación, dichas etapas fueron confirmadas por junto Malcom Roos (Roos, 1984: 129-30).

La primera etapa, corresponde en general a los dos o tres primeros años de vida, el interés del niño es sobre todo por el conocer y disfrutar los materiales básicos de la música, en este caso el sonido: “*Hay buenas razones para creer que la sensibilidad musical del niño pequeño se dirige primariamente al sonido mismo y no como a veces se afirma sin prueba suficiente al ritmo o a la melodía*”, (Mursell. 1948: 30). (Mursell citado por Swanwick. 1987. p: 45). “*Durante el segundo año sigue siendo la impresión sensorial del sonido, junto con el ritmo, lo que constituye el núcleo de la experiencia musical*”, (Moog citado por Swanwick. 1987. p: 45).

⁴ Feinberg, Eugueni, físico teórico con trabajo sobre partículas fundamentales. El texto referido se titula El Arte y el conocimiento.

Luego están tres etapas que infiere de manera directa de su investigación, desarrollada a mediados de los años ochenta con el análisis de 745 creaciones musicales de niños entre los 3 y los 9 años (aunque algunos de mayor edad también fueron parte del estudio), son ellas:

3 a 7 años: empieza la asunción de “estructuras y pautas” sonoras. Los chicos comienzan a conocer las normas musicales, desde lo técnico, referido a ajuste, afinación, matiz, métrica etc. Y se van acomodando a ellas.

8 a 13 años: se interesan por la “competencia convencional” y el querer alcanzar el nivel del adulto.

14 o más años: la música como forma de expresión de la identidad personal y de grupo.

Teniendo en cuenta estas etapas se pueden plantear algunas ideas frente al desarrollo del pensamiento musical y la educación para ese desarrollo. En el texto de Swanwick se encuentran algunas máximas, conclusiones o recomendaciones que anotare para luego relacionar con algunos conceptos posteriores:

“..., los alumnos deben explorar el sonido y sus posibilidades expresivas en lugar de iniciarlos en las destrezas y en las prácticas estilísticas de lenguajes específicos”

(Swanwick, 1991, p. 21)

“...el juego, una característica humana fundamental, va unido intrínsecamente a toda obra artística” (Swanwick, 1991, p. 62)

Sobre los sentimientos que genera la música: “ *Para la mayoría de nosotros ésta es la cualidad mas importante de la música y no es un proceso conceptual, sino emocional.”⁵.*

(Swanwick ,1991, p. 73)

“*Parecen ser pocos los que consideran la posibilidad de que los años posteriores a la primera infancia sean tiempos de desarrollo*” (Swanwick, 1991, p. 79)

“*la primera y mas viva impresión de la música es siempre su superficie sensorial*”

(Swanwick, 1991, p. 91)

“*El profesor de música es esencialmente un critico musical en el mejor sentido de ese termino, y necesita adquirir un vocabulario critico*” (Swanwick , 1991, p. 92)

“*En los primeros años de escolaridad y en la educación infantil la finalidad principal sería la exploración sensorial y la estimulación del control manipulativo limitado... Desde los 10 años aproximadamente se favorecerá la producción y el reconocimiento de la especulación musical,*” (Swanwick , 1991, p. 94)

Para una escuela reduccionista de las cosas, bastaría con este cuerpo de conceptos, tesis o conclusiones para iniciar el análisis que me propongo y contrastar la experiencia desde la propuesta metodológica en educación musical. Pero desde el comienzo el mismo Freud, luego Vygotski y hasta el mismo Swanwick nos recalcan la importancia del contexto social

⁵ El subrayado es mío.

en los procesos de desarrollo del ser, los cuales no son ajenos a los procesos artísticos y musicales.

Por ende la parte que sigue es una de las líneas medulares de la propuesta, ya que desde ella se desarrolla parte de esos contrapesos que se le hacen al desarrollo de la subjetividad desde la cultura y además es una crítica dentro de la cultura, pues se posiciona como alternativa a ciertos esquemas de condicionamiento dogmático.

El concepto de juventud

La juventud como concepto y como etapa de la vida es relativamente nueva, Margulis y Urresti nos dicen que empieza a ser considerada como capa social entre los siglos XVIII y XIX⁶. Y si, es fácil hacer una constatación de esto, incluso en países como el nuestro es aun más tardía, aun en los años 50 del siglo XX en Colombia y sobre todo en las clases sociales de menores recursos o en el campo, la niñez era la etapa de la crianza que consistía en el aprendizaje de las cosas básicas para la vida, siendo para las mujeres las labores de casa y para los hombres el oficio familiar que por lo general se enseñaba de padres a hijos. Entre los 12 y los 14 años ya se estaba preparado para formar un nuevo hogar y de hecho así se hacia. Son las clases sociales de mayor recursos los que ven la conveniencia de proporcionar un tiempo de transición entre la niñez y la edad adulta, este tiempo se dedica fundamentalmente a una preparación específica y especializada, coincide esto con la aparición de nuevas ciencias oficios y trabajos luego de la revolución industrial.

⁶ La construcción social de la condición de juventud. Mario Margulis y Marcelo Urresti (recuperado de internet el 16 de marzo de 2016)

El psicólogo Erick Erickson plantea la teoría sicosocial de las ocho crisis que generan el desarrollo del ser humano (Erickson, 1998). La quinta crisis o etapa la “identidad versus confusión de identidad” va desde el comienzo de la pubertad hasta más o menos la temprana edad adulta. Lo interesante de los planteamientos de Erickson es que por un lado son sicosociales, es decir superan las visiones de Freud y Piaget y pone de presente la relación entre individuo y sociedad y como esta modifica el desarrollo individual, por otro lado toca uno de los temas fundamentales de este trabajo: la identidad.

Precisamente Erickson pone el tema de la identidad como característica fundamental de esta etapa, la crisis y afán de identidad que caracteriza la mayoría de jóvenes del mundo:

“La integración psicosexual y psicosocial de esta etapa tiene la función de la formación de la identidad personal en los siguientes aspectos: a) identidad psicosexual por el ejercicio del sentimiento de confianza y lealtad con quien pueda compartir amor, como compañeros de vida; b) la identificación ideológica por la asunción de un conjunto de valores, que son expresados en un sistema ideológico o en un sistema político; c) la identidad psicosocial por la inserción en movimientos o asociaciones de tipo social; d) la identidad profesional por la selección de una profesión en la cual poder dedicar sus energías y capacidades de trabajo y crecer profesionalmente; y e) la identidad cultural y religiosa en la que se consolida su experiencia cultural y religiosa, además de fortalecer el sentido espiritual de la vida. La fuerza diatónica es la confusión de identidad, de roles, la inseguridad y la incertidumbre en la formación de la identidad.” Bordignon, Nelson Antonio, El desarrollo

sicosocial de Erickson. (Revista Lasallista de investigación, volumen 2, Número 2, julio-diciembre de 2015, p. 50-63)

<http://www.redalyc.org/pdf/695/69520210.pdf>. Documento digital recuperado de internet el 1 de abril de 2016.

Deteniéndonos en la génesis del concepto de juventud, es fácil darse cuenta que si esta construcción se dio sobre todo desde la sociedad y no tanto desde los cambios biológicos de los seres humanos, pues la juventud es una construcción social y cultural que se liga a ciertos rangos de edad. Esto nos lleva a que no hay un único concepto de juventud, incluso pueden existir comunidades que no tengan este concepto.

Al respecto nos dice Juan Antonio Taguenca:

“Respecto a las construcciones teóricas que se han acercado a la "juventud", éstas son variadas y no siempre complementarias, aunque los abordajes descriptivos son los más abundantes. El reto consiste en no quedarse en el reflejo de realidades observables, sino en ir más allá, hacia comprensiones que nos permitan explicar con conceptos bien definidos esa apariencia de contingencia que nos informa de lo juvenil”. (Taguenca Belmonte, revista mexicana de sociología 2009, 71 (1), p. 164).

El mismo Taguenca nos aporta algunos conceptos para el análisis:

“Uno de esos conceptos, a los que hacíamos referencia en el párrafo anterior, es el de "segmento", entendido al modo de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002: 213–237). Estos autores plantean tres segmentaridades diferenciadas que convergen en la construcción de la identidad. La primera de ellas, la "segmentaridad lineal", hace referencia a las trayectorias de vida. Por tanto remite a una historicidad que para el sujeto social que aquí nos ocupa, el de los jóvenes, no es en todos los casos, ni mucho menos, lineal sino discontinua. Ello es así por múltiples factores que inciden en su construcción como joven, convirtiéndolo en una especie de "adulto prematuro". Es el caso, por ejemplo, de su entrada en el mundo del trabajo, tras un abandono de la vida escolar, o la constitución de una familia a través del matrimonio. Estas entradas en el "mundo adulto" no siempre son definitivas, pero sí dejan una huella en el joven que vuelve al "mundo del joven" y en sus relaciones con él. La segunda segmentaridad, la circular, se refiere a los entornos a los que la juventud tiene acceso. Éstos están en continua expansión, ya que su naturaleza es dimensional y acumulativa. En este sentido, la ampliación de espacios sociales converge, a la vez que se transforma, con la dimensión temporal. Es decir, las redes de relación del joven crecen y cambian a medida que se va integrando en el mundo de los adultos. La familia, los amigos y la escuela dan paso a otro tipo de relaciones correspondientes a entornos de mayor dimensión, como es el caso del pueblo, la ciudad, el país, y otros más globales como los medios de comunicación, y jóvenes de otros países. La imagen de la segmentación circular remite analógicamente a la de las capas superpuestas. La peculiaridad reside en que cada una de esas capas está formada por redes de relaciones con

características distintivas y distintas. De esta forma, el joven desarrolla identidades complementarias, al tiempo que contradictorias. La tercera segmentaridad, la binaria, corresponde a la distinción y separación de los jóvenes de los adultos. Esto, en principio, puede remitir sólo a un rango de edad. No obstante, ni siquiera en éste existe un acuerdo académico o institucional, entre distintos países, en cuanto al rango de edad a considerar como juventud. (Taguenca Belmonte, revista mexicana de sociología 2009, 71 (1), p: 164).

Teniendo en cuenta la flexibilidad que sugieren estos autores sobre el concepto de juventud, podemos decir que para el entorno de la experiencia, los jóvenes son personas en un rango de edad de entre 13 y 23 años, por lo general estudiantes de colegios públicos o universitarios, algunos de los de mayor edad trabajan y tienen empleos temporales o familiares; una de sus principales contradicciones esta en la elección que deben hacer entre un trabajo estable o continuar con la música. Las características particulares derivadas del territorio y sus historias que se detallaran en la descripción del contexto.

MARCO CONCEPTUAL SOCIO-CULTURAL Y ESTETICO

Concepto de identidad

Difícil hablar de identidades, sobre todo juveniles, sin caer en retórica simplista o reduccionista, por ejemplo hablar de las “tribus urbanas” y a través de ellas resolver el asunto.

Pierre Bourdieu en su texto sobre la identidad y representación nos presenta algunas pautas sobre identidad. Allí nos habla de cómo primero desde la geografía y luego desde la economía se ha elaborado e impuesto el concepto de región, que por extensión se relaciona o deviene en otros como etnia y más actualmente a grupos sociales, de género o etarios.

Bourdieu retoma el concepto de región desde la etimología de la palabra:

“...conduce al principio de la división, acto mágico, es decir propiamente sociale, de diacrisis, que introduce por decreto una discontinuidad natural (entre las regiones del espacio, pero también entre las edades, los sexos etc.) Regere Fines el acto que consiste en “trazar en líneas rectas de frontera y separar el interior del exterior, el reino de lo sagrado y el reino de lo profano, el territorio nacional y el territorio extranjero”⁷ La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región, Bourdieu, 1980. Tomado de la revista Ecuador Debate 2006, P:170. Recuperado de internet el 6 de febrero de 2016. Página

⁷ El subrayado es mío.

<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/4269/1/RFLACSO-ED67-12-Bourdieu.pdf>

Así del concepto de región avanza al de identidad, para Bourdieu las representaciones mentales, por ende subjetivas, que se ponen en juego y se comparten, son en sí lo que conforma la identidad:

“Pero mas profundamente la investigación de los criterios “objetivos” de la identidad “regional” o “étnica” no debe hacer olvidar, que en la práctica social estos criterios (por ejemplo la lengua, el dialecto, o el acento) son el objeto de representaciones mentales, es decir de actos de percepción y de apreciación, de conocimiento y reconocimiento, donde los agentes envisten sus intereses y sus presupuestos, y de representaciones objetales, en cosas (emblemas, banderas, insignias etc.) o actos, estrategias interesadas de la manipulación simbólica, que pretenden determinar la representación (mental), que los otros pueden hacerse de estas propiedades y de sus portadores.” (Bourdieu, 1980. p: 169).

Una de las tesis más importantes de Bourdieu esta en que las regiones “naturales” para nada son naturales:

“Nadie querría sostener hoy, que hay criterios capaces de fundar clasificaciones “naturales” en regiones “naturales” separadas por fronteras naturales... Todo el mundo esta de acuerdo en observar, que las “regiones” recortadas en función de diferentes criterios concebibles (lengua, hábitat,

maneras culturales, etc.) nunca coinciden perfectamente. Pero no es todo la realidad en este caso es social en su totalidad y las más “naturales” de las clasificaciones se apoyan sobre rasgos, que no tienen nada de natural y que son en gran parte el producto de una imposición arbitraria,⁸ es decir de un estado anterior de la relación de fuerzas en el campo de las luchas por la delimitación legítima.” (Bourdieu, 1980. p: 171)

Estas ideas confirman o continúan desarrollando la propuesta de dos actores fundamentales en la construcción del yo, el yo propiamente dicho (subjetividad) y el entorno social, que tiene una complejidad tal en la que es posible encontrar multiplicidad de factores, actores y variables.

Las presiones de ese contexto social modifican sustancialmente la subjetividad, intentando conducir y dar forma a la delimitación y diferenciación subjetiva, pero esta también se “defiende” y modifica la identidad colectiva (por así llamarla): *“la diferencia cultural es sin duda el producto de una dialéctica histórica de la diferenciación acumulativa”* (Bourdieu, 1980. p: 171)

En las primeras etapas de desarrollo del ser, la mayor parte de los conflictos identitarios se zanján de manera sencilla pues la fuerza del niño es limitada y el poder de los padres, maestros y demás figuras de autoridad es muy grande. La tendencia, apoyada por dispositivos de propaganda, es que el niño quiera ser o por lo menos lucir tal como el adulto lo quiere ver y este canon de niñez es apoyada por un aparato de poder que usa los medio

⁸ El subrayado es mío.

necesarios para que las imágenes sean apropiadas por el adulto quien las “exigirá” al niño. Obviamente hay excepciones, que se consideran rarezas o casos de desviación identitaria infantil.

Al entrar en el periodo que denominamos adolescencia las cosas cambian y el grupo etario comienza a tener una fuerza mayor que la que tenía el niño. El adolescente conforma grupo para apoyarse en el número y poder dar batalla.

Pero antes de acercarnos a este proceso de lucha vale la pena anotar que el “adulto” contextual no es uniforme, esta constituido por diferentes grupos con distintos niveles de hegemonía y dominación sobre los otros. Así pues los distintos “rex” se disputan la legitimidad de trazar esas fronteras e instaurar identidades.

Identidad cultural

Si nos adherimos estas propuestas que hace Bourdieu sobre identidad y sobre campo, podemos definir la identidad cultural no como una herencia dada, estática y muy dependiente del paisaje sino como el resultado transitorio de una serie de relaciones, por demás conflictivas, entre representaciones simbólicas materiales e intangibles de sujetos o grupos de sujetos que conforman comunidades más o menos organizadas.

Son diversos los factores que inciden en esas luchas y construcciones y por ende los elementos resultantes también lo son. Uno de los factores determinantes del campo en su interior, son los agentes o grupos de agentes y sus interés, el choque de estos interés

provoca grandes movimientos, como una marea continua que propicia la inmersión o emergencia de la multiplicidad de productos, símbolos y signos. Algunos de ellos son tomados y organizados en discursos en torno a las identidades. En el texto *Políticas Culturales en América Latina* García Canclini (1980) propone cinco concepciones de lo que el llama “lo nacional popular”: “1) *La biológica telúrica*; 2) *la estatalista*; 3) *la mercantil*; 4) *la militar*; 5) *la histórico popular*.”

De estas concepciones me permito tomar la primera “La Biológica telúrica” y la tercera “la mercantil”, para realizar un ejercicio de relectura de las mismas en clave de contemporaneidad. Son bastantes los cambios sufridos desde los años ochenta hasta ahora, pero creo que estas dos concepciones siguen estando en los extremos de un espectro que se ha nutrido de las convulsiones de eso que algunos pensadores llaman el paso a la posmodernidad⁹ y la globalización.

Del lado de la primera, que aun sigue muy viva, y es sustentada por un grupo de patriarcas muy doctos que poseen el don del arte y por consiguiente son los “rex” que “Regere fines” de la identidad cultural, por lo general sacra y única. En esta concepción la identidad es fruto de la herencia, herencia que nos da el paisaje, tiene una serie de símbolos tutelares de carácter vernáculo que están dados y son indiscutibles. Uno de los referentes más fuertes son por ejemplo los símbolos de territorio y nacionalidad (himnos, escudos, banderas), que deben ser asumidos sin cuestionamientos ni históricos ni estéticos. Se combina esto con la identidad a través de una serie de producciones artísticas, artesanales y

⁹ Por ser tan recientes los cambios aun no hay un acuerdo entre si realmente hemos pasado de una época histórica a otra, o es una crisis natural de los macro sistemas políticos, económicos, sociales y culturales en el mundo.

gastronómicas estandarizadas y puras. Una de sus quejas más comunes es que las nuevas generaciones han olvidado las verdaderas costumbres y son sólo una masa inculta que rechaza la tradición vernácula pues no tiene la capacidad de entenderla y por ello se rinde ante lo extranjero. Aunque tome elementos de lo popular y de grupos poblacionales, aun rechaza el análisis histórico de su origen (García Canclini 1980), pues no es la profundidad lo que busca sino el fanatismo hacia conceptos como el de patria.

En la antípoda y apoyada por un sector del aparato productivo y el consumo masivo con una fuerte lógica de mercado, esta la concepción mercantil. Como su nombre lo dice su fin primordial es la comercialización a ultranza de los productos y símbolos de identidad, que por supuestos deben ser cambiados por periodización que les impone desde fuera el mercado y no por la dinámica de evolución propia de sus comunidades de origen. Por supuesto aunque algunos de estos bienes culturales proceden de las comunidades de base, deben pasar por un proceso de “limpieza” para ser consumidos de manera rápida y así mismo deben ser desechados. La superficialidad y fatuidad son la regla. Por supuesto esta concepción no pelea con lo foráneo, incluso propone diversas formas de asumirlo, uno a través de las versiones criollas que reproducen el Jet Set internacional, o de la fusión que permite a nuestros divos y divas ser incluidos en algunos circuitos de consumo internacional. Lo foráneo o local se acepta en términos de glamour y de estar “inn”.

En los últimos veinte años los aparatos de producción cultural de masas han echado mano a la tradición, adelantando procesos de recontextualización de lo que se llaman contenidos. Vemos así que por toda Latinoamérica desde finales de los años noventa se da un proceso de “investigación y rescate” de las músicas tradicionales, para extraerles su

principio activo y realizar procesos de “filtración y purificación” que permita entregárselas a una muchedumbre ávida de nuevas sonoridades, pero eso si de fácil “digestión auditiva”. Es más en los últimos cinco o seis años ni siquiera es necesario el proceso de filtración y reelaboración sonora, basta con la presentación del fenómeno en bruto en escenarios “cultos” para que esta quede validada y así sea pues “consumible”. Uno de los ejemplos mas claros es el de la Tigresa del Oriente, una cantante peruana que por lo suigeneris era muy difícil de “maquillar”, entonces empezó a ser invitada a eventos culturales de carácter académico o erudito viniendo de circuitos absolutamente marginales.

Este es un ejemplo de cómo hoy en día la apropiación de nuevos fenómenos culturales, incluso marginales, por parte de los aparatos de producción y consumo masivo se da de manera veloz pero también fugaz.

Al lado o enfrentadas a estas macro propuestas de identidad, surgen y se debaten otras alternativas, unas en oposición directa bien sea como resultado de rebeldías espontaneas o fruto de luchas tradicionales de poblaciones históricamente excluidas. Para ejemplificar lo primero, mencionar algunos movimientos musicales y luego culturales que se generaron en la inconformidad de grupos poblacionales, sobre todo jóvenes, que aunque en parte han sido cooptados aun persisten en sus intenciones, entre ellos destaco a los raperos y los punkeros. Del lo segundo por ejemplo los movimientos indígenas y campesinos que hacen frente a través de la protesta y la resistencia cultural de los intentos de avasallamiento y control de parte de los sectores hegemónicos.

En conclusión y siendo coherente con una lectura contemporánea del concepto, la identidad cultural es un conjunto de creaciones y producciones tangibles y simbólicas que los individuales y comunidades apropian y van modificando a través de procesos de inclusión, permanencia o exclusión. Dichos procesos están caracterizados por tensiones y conflictos con otros grupos y en el caso de lo popular son parte de los procesos de resistencia a la imposición y control desde sectores hegemónicos. Desde luego esta construcción conceptual que enuncio, es parcial y corresponde a un ejercicio de interpretación de las nuevas propuestas en el campo cultural.

La identidad juvenil o la encrucijada del yo

Como se anotó anteriormente, es sencillo asumir una postura cliché y definir la identidad juvenil desde características externas y homogéneas a unos rangos de edad, pero en realidad la identidad juvenil es la intersección de varios caminos o historias que devienen de puntos diversos como la construcción de la subjetividad, la objetivación del yo, la delimitación social de los seres humanos y en la actualidad la presión de una economía de mercado.

En lo joven se encuentran el uso de unos símbolos y una prácticas que incluso se exportan a otros segmentos identitarios o etarios. Es así como el ser joven es una “virtud” que incluso se puede adquirir a través del uso de indumentarias, alimentación, festividades (rituales), actividades físicas.

En si para nuestro contexto existen unas construcciones de joven que se modifican principalmente por las clases sociales y los territorios. Pero de hecho si hay una buena cantidad de símbolos que sin ser rasgos pétreos, permiten cierta delimitación del concepto aplicado a nuestra realidad:

- Un habla o manera de hablar. Los jóvenes aportan bastantes nuevas palabras o resignificación de las existentes en el habla. Incluso palabras que sufren un proceso de naturalización o validación parecido al de algunas músicas, palabras “marginales” que se van “aceptando” y terminan por incluirse en hablas mas amplias. Por ejemplo “parce” que viene de parcerero, ñero que puede significar amigo o “gamín”, “sendo”, “senda”, severo para designar algo grande, severo degeneró en “severendo”¹⁰.
- Unas indumentarias. Las prendas aunque identifican subgrupos de jóvenes tienen la característica conjunta de chocar o causar choque sobre todo con los adultos y contrastar fuertemente con los niños. La insinuación, el descubierto, los colores extremos (hacia todos lados del espectro), lo raído, roto o descuidado al igual que el extremo contrario. Estos elementos se “exportan” a los adultos que desean reingresar al mundo joven.
- Una alimentación. los jóvenes tienden a ser los mayores consumidores de la denominada comida “chatarra”, los dulces, helados, frituras, carnes procesadas colmadas de salsas, paquetes son el menú principal. Esto hace juego con el vértigo que sugiere esta etapa de la vida. Capitulo a parte el consumo de sustancias

¹⁰ Estas palabras las tomo de la jerga cotidiana que tiene algunos de los estudiantes del colegio en el que trabajo en la localidad de Bosa en el sur occidente de Bogotá.

psicoactivas, que aun se identifica con los jóvenes aunque gran parte de la población adulta también haga uso de ellas; lo cierto es que cuando una nueva sustancia se introduce en los mercados, es a los jóvenes a quienes se les achaca el ser pioneros en esos nuevos consumos.

- Los usos corporales. El caminar, el “parchar” (estar), el bailar, son características unidas estrechamente a las indumentarias y al uso de aditamentos o adornos como anillos, aretes, piercings, extensiones, tatuajes. Obviamente estos usos y símbolos han franqueado las fronteras etarias.
- Los rituales festivos. Las prácticas festivas y los rituales son una de las más vivas y fuertes representaciones identitarias de los jóvenes. Incluso han llegado a resignificar viejas prácticas llevándolas extremos, como por ejemplo la barras en los estadios, las fiestas temáticas en las que se incluyen experiencias extremas como algunas especies de “pruebas” o “torturas” (silla eléctrica, golpear a los iniciados).
- Las sonoridades. Atravesando o complementando los elementos anteriores están las músicas y sonoridades “juveniles”. Las cuales al igual que el habla son prácticas muy fuertes en las que los jóvenes se encuentran y constituyen masa.

Obviamente todos estos elementos, símbolos y prácticas suelen ser colectivas, es difícil encontrar identidades individuales, además por que estas se pierden dentro de los enormes grupos que conforman los jóvenes. Estos grupos en muchas ocasiones son simplemente convergencias puntuales a partir de eventos de consumo, como por ejemplo conciertos o permanentes como las ya descritas barras de equipos de fútbol.

El presunto conflicto entre las músicas juveniles y las músicas tradicionales

Lo joven es a través de la historia reciente una impronta de época, por ejemplo al pensar en rock and roll nos es difícil no imaginarnos jóvenes adolescentes bailando “frenéticamente” al ritmo de Presley o de Halley, aunque esos jóvenes ya son septuagenarios, esas músicas y danzas nos dan una referencia de juventud, que debemos asociar a los años 50 el siglo XX sobre todo en Norteamérica algunas partes de Europa y tardíamente en sectores urbanos de Latinoamérica. Lo cierto es que las músicas y sus danzas si han sido un signo muy fuerte asociado a los imaginarios de juventud.

Indiscutiblemente la música para los jóvenes es uno de los elementos identitarios más fuertes, *“La música representa entonces el primer “territorio liberado”, con respecto a la tutela de los adultos y un lugar clave para la autonomía de los jóvenes”* (Reguillo, R. 2000. En NOMADAS núm. 13, 2000, p: 45)

“La música representa más que una tonada de fondo; se trata de un tejido complejo al que vinculan sus precepciones políticas, amorosas, sexuales, sociales. Debe, en este sentido, responder a la experiencia subjetiva del mundo, desde el lugar social,” (Reguillo, R. 2000).

En apariencia es poco lo que las músicas tradicionales aportan hoy en día a esas construcciones de identidad, pero considero que se parte de una posición equivocada que genera ese presunto problema, se manifiesta por parte de algunos cultores y músicos que los jóvenes ya no les interesan las músicas colombianas. El año pasado fui

invitado al encuentro de festivales de música para niños de la región andina¹¹, uno de los compañeros de mesa de trabajo se refirió al tema, enunciado ese desinterés como una característica intrínseca de los jóvenes, como si las músicas tradicionales pertenecieran a lo viejo y los jóvenes a lo nuevo y por ende entre los dos se diera una ruptura irreconciliable. Era notable la contradicción con los relatos de prácticas que estábamos escuchando, de por si allí estábamos reunidos cerca de nueve experiencias de festivales y escuelas que desarrollamos procesos de apropiación y formación musical a través de músicas andinas colombianas¹².

Luego de la discusión lo que si quedó claro y en firme, es que las músicas tradicionales de nuestro país no son un referente ni masivo, ni central para los jóvenes de las urbes, debido principalmente a una razón, ajena tanto a la música como a los jóvenes, la difusión. Como lo dice el grupo Música para el pie izquierdo en su canción “Guabinando en Rap” de 2002: *“Yo no bailo la guabina, por que no la se bailar, como quieren que la sepa, si nunca la pasan por la radio, nunca la pasan por la radio...”*

Desde los medios comunicación masiva, las músicas tradicionales del país están relegadas y ni siquiera aun segundo plano. Hablando de la radio que es la que tiene mayor apertura, es claro que las músicas que más oyen y “consumen” los jóvenes de barrios populares en la ciudad de Bogotá son las que pasan las emisoras comerciales

¹¹ Medellín (Antioquia) 8 y 9 de julio de 2015, sede de la Fundación Colombia Canta y Encanta.

¹² Se llaman músicas andinas colombianas al conjunto conformado entre otros por géneros como el bambuco, pasillo, danza, polka, shiottis, torbellino, guabina, carranga y no al termino usado comúnmente para designar músicas peruanas y bolivianas a las que se llama “música andina”.

estándar,¹³ allí la opción de escuchar músicas tradicionales es muy limitada, de las 31 emisoras que es posible escuchar en la frecuencia de A.M., sólo una tiene una franja formalizada de músicas tradicionales de nuestro país, “Así canta Colombia” de Caracol radio, que se emite los lunes entre las doce y la una de la mañana. Las otras, la única música tradicional que pasan es vallenato, aunque se discute si ese vallenato es o no tradicional¹⁴ y en algunos casos la emisora Candela pone algunas piezas tradicionales del repertorio vernáculo.

Si bien es cierto es difícil superar esta carencia en la circulación de nuestras músicas tradicionales, desde las experiencias particulares desarrolladas en los últimos veinte años en el país se han venido superando prejuicios y falsos presupuestos. Actualmente las experiencias de formación musical en músicas tradicionales se da no solo en la región andina, en todo el país hay 1.402 escuelas de música tradicional activas¹⁵, sin contar otras prácticas como coros y bandas de viento que están fuertemente emparentadas con la tradición musical nacional. Las experiencias referidas en este trabajo son dos más de las muchas que se pueden tomar como ejemplo de esta manera de convocar a los jóvenes a construir, no sólo conocimiento musical y sentido estético, sino formas de tejer comunidad en torno a la cultura.

¹³ Esta afirmación esta basada en el resultado de la encuesta que se aplicó en la presente investigación.

¹⁴ Llamó la atención la discusión que se dio a finales del año pasado en torno al tema y que se suscito luego que la UNESCO, incluyera el vallenato del Magdalena grande en la lista de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, en esta controversia participaron la ministra de Cultura Mariana Garcés, el presidente Santos con un trino y periodistas de la talla de Juan Gossaín, Daniel Samper, Leidys Ríos entre otros. Se puede leer en periódicos como el Heraldo (septiembre 3 de 2015), El Tiempo (1 de diciembre de 2015), revista Semana (diciembre 3 de 2015)

¹⁵ Dato tomado de Estadísticas de Escuelas Municipales de Música-EEM. Pagina del Ministerio Nacional de Cultura.

El movimiento musical colombiano de los últimos 30 años¹⁶

Desde finales de la convulsionada década de los setenta en nuestro país se desarrollaron diversos movimientos sociales, culturales y artísticos de vanguardia que hicieron eco de fenómenos similares en otras latitudes del continente. Así pues el movimiento teatral fue pionero de lucha y organización. Los músicos aunque de manera un poco menos evidente y tal vez desarticulada iniciaron este proceso más o menos al mismo tiempo:

“Desde comienzos de los años ochenta un grupo de músicos e investigadores iniciaron un movimiento interesado en adentrarse en el estudio sistemático de las músicas tradicionales del país, estos estudios rápidamente llevaron a la pregunta sobre las maneras en que estas músicas se enseñaban o se pasaban de generación en generación. Surgieron entonces los primeros estudios sobre las pedagogías de las músicas tradicionales. Desde entonces se han venido construyendo o identificando y validando propuestas de educación musical distintas a las formales, que en su mayoría se basan en modelos de educación a partir y a través de la lectoescritura como eje central de la música, modelos propios de las músicas centro europeas, denominadas popularmente “música clásica”. Además en la última década del siglo XX irrumpen con gran presencia las experiencias de formación musical en músicas populares urbanas como el hip-hop, el rock, la salsa y el vallenato. Esta última siendo una música de origen

¹⁶ Llamo movimiento musical colombiano, a un grupo de músicos, gestores, maestros, investigadores que en los últimos treinta años han adelantado proceso, planes, programas y acciones, que han venido cualificando las diversas dimensiones del campo musical. No forman un todo homogéneo, ni son una agremiación, ni tienen una agenda conjunta, pero si se puede hablar de su presencia y evidenciarla en documentos de política pública, al igual que en cientos de prácticas musicales de todo el país.

campesino desde los años setenta ha tenido un fenómeno de urbanización notable.” (Guerrero, 2012, p.14)

Este movimiento se dio primero de manera desorganizada pero con la formulación del Plan Nacional de Música para la Convivencia del ministerio de Cultura en 2004 (PNMC), se inició al proceso de articulación de diversas experiencias en todo el país. Vale la pena resaltar que el PNMC fue el resultado de distintos procesos organizativos de algunos actores del campo musical y que no estuvo libre de contingencias, problemáticas y trabas de toda índole en su diseño, formulación e implementación y aunque es política de estado realmente no es una invención de este, sino la concreción del esfuerzo de comunidades y gestores en todo el país. Se dio de manera simultanea en departamentos pioneros como Antioquia, Caldas y Cundinamarca y sobre todo con el movimiento bandístico de vientos, que fue influyendo otras prácticas musicales.

Pese a las dificultades el PNMC logró construir conceptos básicos para dar sentido a las distintas prácticas musicales:

“El Plan da prioridad al fortalecimiento de las prácticas musicales colectivas de diversos formatos, las cuales responden a las realidades sonoras e intereses locales del país: las Músicas Populares Tradicionales, las Bandas de Viento, los Coros y las Orquestas Infantiles y Juveniles. Por tanto, estas prácticas contribuyen a la construcción de proyectos comunes a partir del aporte individual, la diferencia, el diálogo y la toma concertada de decisiones.”

(Documento PNMC, Mincultura, p. 4)

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/Archivos/1251-2-1-20-200835121814.pdf>. Recuperado el 8 de marzo de 2016.

“En particular, el campo musical ofrece desde los contextos locales múltiples intersecciones y articulaciones entre los sectores de Educación y Cultura, tanto en el ámbito escolar como en los espacios cotidianos de actividad pública. El Plan Nacional de Música al tener su énfasis en el componente formativo, posibilita el trabajo coordinado entre una escuela de Música adscrita a una Casa de la Cultura o Alcaldía con los espacios escolares rurales y urbanos de la básica primaria y secundaria, y promueve la articulación de los estamentos educativos con los actores institucionales y comunitarios de la actividad cultural” (Ibid., p 5)

Desde luego el movimiento ha tenido amparo en el PNM, pero el plan no contiene todo el movimiento y este no es un todo homogéneo, sino mas bien un conjunto de esfuerzos que convergen en algunos momentos y se encuentra, como por ejemplo en los congresos de nacionales de música 2009 (Bogotá), 2011 (Medellín) y el encuentro Iberoamericano de Cultura de 2012 (Medellín).

Todos estos encuentros y desencuentros han generado grandes cambios en las maneras de crear, producir, enseñar y hasta investigar la música. Algunos de estos cambios han redundado en una reorganización de las músicas tradicionales del país, superando el simplismo de las cinco regiones naturales y adoptando por el momento por lo menos once ejes de prácticas musicales tradicionales y una gran cantidad de territorios sonoros, que se

transforman, funden, desaparecen o emergen¹⁷. Por supuesto en este juego las ciudades entran y aportan una variable más en las ecuaciones sonoras.

La experiencia referida en este trabajo, se enmarca en una parte de este movimiento musical colombiano, asumiendo posturas éticas, estéticas y políticas, que sustenta sobre todo los sectores de vanguardia. Algunas de ellas:

- No hablamos de “la música” como un arte universal dado. Hablamos de las músicas como subcampo de las artes y como resultado sonoro de confrontaciones de diferentes actores.
- No hablamos de las músicas nacionales como atributo natural de unas etnias características de regiones naturales. Hablamos de las músicas tradicionales como fenómenos sonoros resultado de diversos recorridos, ires y venires, dislocaciones, desplazamientos, re-contextualizaciones y re-significaciones durante largos periodos de tiempo.
- No se asume el “método” para la educación musical. Cada sistema musical ha sido generado por un sistema de representaciones que le da sentido, dentro de ese sistema están las lógicas de su esencia, su función y parte de sus códigos que permiten al compartirla de manera contextual y orgánica. Por ende aunque es posible en principio capturar las sonoridades, la expresividad que le corresponde es un poco mas compleja de adquirir y de seguro cambiara de u territorio a otro. Incluso un sistema musical puede tener varios métodos.

¹⁷ Ver la Cartografía de las practicas musicales de Colombia, en la pagina de la Biblioteca Nacional.

- No se rescata la música nacional. Sólo se estudian músicas tradicionales y al cambiarlas de contexto (al urbano) de seguro muchos de sus sentidos expresivos cambiaran, pero esto es parte del proceso y connatural a él.
- A nivel técnico algunas de las músicas tradicionales del país han tenido un nivel de desarrollo tal que, los músicos formados en ellas han alcanzado grados de virtuosismo semejantes o superiores al de otros sistemas en América o el mundo¹⁸.
- Las prácticas colectivas de la música además de ser un espacio en el que se comparte y construye conocimiento musical, son propicias y facilitan la inclusión del individuo, su reconocimiento como parte de colectivos en los que aporta y le aportan en diferentes dimensiones de su vida.

CONTEXTO, CARACTERIZACION Y DELIMITACION DEL TERRITORIO Y POBLACION

Las dos experiencias que forman parte del trabajo son complementarias y corresponden, la primera, a un contexto escolar de educación secundaria en el colegio distrital Porfirio Barba Jacob (PBJ) de la localidad de Bosa y las segunda a una escuela musical y artística, Taller Integral de Formación Artística y Corporal TIFAC, creada como trabajo extraescolar que poco a poco se ha ido articulando y complementando mutuamente con el espacio escolar formal del Porfirio.

La localidad de Bosa es uno de los territorios más antiguos de Bogotá, se sabe que formó parte de la capitanía de Techotiva, conformada por la cuenca del río Tunjuelo y la

¹⁸ Grupos como Ensemble Sinzonte, guafa Trio o Cimarrón han desarrollado propuestas desde las músicas llaneras, con tal calidad que es frecuente su circulación internacional en espacios de gran reconocimiento.

rivera oriental del río Bogotá¹⁹, hoy en día las localidades de Kennedy, Ciudad Bolívar y Bosa. De una aridez que contrasta con el sistema de humedales que fuera y fue que secado por la fuerza de las migraciones de los años setenta y noventa, respectivamente. Aunque administrativamente ha fluctuado entre estar adscrito a Bogotá o a Cundinamarca, fue un municipio aledaño a la capital y se anexó entre 1954 y 1957. Se mantuvo más o menos aislado hasta los años setenta cuando comenzó la primera migración campesina de Santander y Boyacá sobre todo. Pero se pobló de manera descomunal en los años noventa, llegando en un lapso no mayor a quince años a multiplicar por diez su población.

Actualmente conformada por cinco Unidades de Planeación Zonal (UPZ), de las cuales la 85 o UPZ central es la más antigua en términos de asentamientos urbanos²⁰. En esta UPZ es en la que se desarrollan los procesos formativos referidos. Particularmente en los barrios Palestina, Antonio Santos, Piamonte, Laureles, Naranjos y Humberto Valencia. Barrios estrato dos, de tercera y cuarta generación. Con construcciones en su mayoría de tres plantas construidas por autogestión, que cuentan con todos los servicios públicos, cubierto por el sistema de transporte de la ciudad (con todo y sus problemáticas) vías pavimentadas y algunos servicios suntuarios (TV por cable, internet). Es decir no es mayormente una población en estado de alta vulnerabilidad, pero sí expuesta a violencias de tipo familiar, barrial y comunitarias significativas.

En los años que describe la experiencia 2005-2012, los participantes en las experiencias eran jóvenes de familias tradicionales o que vivían con uno de sus dos padres en una casa o

¹⁹ Ver Tradiciones Diluidas. Guerrero 2013. Premio distrital de crónica local, Instituto Distrital de Patrimonio.

²⁰ Asentamientos urbanos, refiriendo el término a el periodo posterior a la anexión.

apartamento, aquellos que vivían en arriendo presentaban gran estabilidad en sus residencias superando la mayoría los dos años de antigüedad. Asunto que permite por un lado la continuidad en el proceso pero sobre todo afianza una identidad territorial y consolidación de grupo.

DESCRIPCION DE LA EXPERIENCIA Y SUS COTIDIANOS

Micro territorio y población

El epicentro del trabajo ha sido el colegio distrital Porfirio Barba Jacob ubicado en el barrio La Palestina de Bosa, a dos cuadras de la margen oriental del río Tujuelito.

Los participantes son jóvenes que se caracterizan por estar en un rango de edad de entre los 12 y los 23 años de edad, estar casi todos cursando la secundaria, sentir una gran atracción por las artes en especial por la música la cual asumen en principio como una forma de socializar y de distinción en la que obtienen sin mucha dificultad una valoración como personas y como grupo. Vale la pena aclarar que no todos son estudiantes del colegio Porfirio Barba Jacob ya que se permite el ingreso de habitantes de la comunidad en general y llegan estudiantes de otros colegios de la localidad e incluso de fuera de ella. Esto ultimo por el contagio a los amigos o a los familiares de los participantes.

Las prácticas propuestas

Surgió desde el maestro la propuesta de organizar dos espacios de trabajo musical distintos pero articulados:

- Uno de sensibilización amplia que cubriera la población atendida por el profesor de artes y que se daba en las clases de música para toda la secundaria.
- Otro de exploración musical a través de músicas de calle y en particular de músicas “de carnaval”. Este se desarrolla fundamentalmente en contra jornada, los días sábados y domingos.

Las músicas que en principio se ofrecieron y esto debido en parte a la falta de dotación fueron:

- Stomp²¹ con rítmicas de músicas brasileras de carnaval y músicas del carnaval de Barraquilla.
- Batucada sencilla²² con bases rítmicas de Brasil o Barranquilla.

En el 2005 y con una ayuda de ICBF se logra ahorrar y al comenzar 2006 se consiguen guitarras, un teclado, un clarinete y un saxofón. Empezando el trabajo de vientos. Para 2007 se incluyen las flautas traversas tradicionales y se comienza el trabajo de banda de flautas o como se conoce mas chirimía.

Se amplían las músicas pues los jóvenes solicitan además de las ya trabajadas otras de carácter urbano, entonces se estructura los dos espacios complementarios:

²¹ Stomp son un grupo y espectáculo musical de Broadway que no usa instrumentos convencionales sino objetos cotidianos como escobas, canecas, balones, utensilios de cocina. Actualmente se conoce como un estilo, formato o como técnica de montaje.

²² La batucada o batería brasileras es un conjunto de tambores y accesorios de distintos tamaños que le dan la base rítmica a la samba o el samba. La llamo sencilla pues no se contaba con los instrumentos llamados accesorios como agogo, cuica, cabaza, tamborín, pandeiro, afúche, recorreo y demás.

- En el espacio escolar se trabajan sobre todo escucha y desarrollo de la sensibilidad corporal a través de músicas de los ejes andino occidental, andino oriental, pacífico sur, caribe colombiano con bailes cantaos y pitos y tambores, caribe antillano con salsa, urbano con rock.
- En la escuela, a la cual se le da el nombre de Taller Integral de Formación Artística y Corporal TIFAC, se establecen dos espacios de trabajo uno ligado a los trayectos y las edades y otra a las prácticas musicales: por un lado cuerdas, vientos, percusión, canto y por el otro chirimía, banda de vientos, coro, grupo llanero, grupo de rock, ensamble de percusión. En resumen se puede decir que en la primera parte se aprende la técnica del instrumento y en la segunda se toca este en conjuntos.

Uno de los principios orientadores del TIFAC ha sido el sonar y presentarse, pues es la expectativa más grande de los chicos, es su motivación principal.

Consolidados

Las dos prácticas a través del tiempo han sido evaluadas y han cambiado, sus características actuales se pueden resumir en el siguiente cuadro:

Tabla 1

	Espacio de clase	Espacio de TIFAC
Organización	Por grados	Por edades, talleres instrumentales y prácticas musicales.
Estados de partida	Grado 6 y 7. Escucha y sensibilización corporal a partir de la percepción.	Escuela inicial niños de 4 a 6 años ambiente artístico general. Integrantes nuevos

		participación a partir de sonidos elementales.
Estados medios	Grado 8 y 9. Características fundamentales de las artes y viabilidad de trabajo en el aula o colegio. Música, literatura, plásticas, danza.	Prácticas musicales de taller e integración a grupos de proyección.
Estado superior	Grado 10 y 11. Elaboración de proyectos artísticos y desarrollo de los mismos con tutoría del maestro.	Se continua con los talleres, pero en las prácticas y grupos se asume un papel de creador, coordinador u organizador. Se piensa y actúa desde el que hacer musical y no sólo desde el aprendizaje musical.
Proyección	A pesar que la estructura escolar y los lineamientos no propician la proyección, los grupos de la escuela y algunos ejercicios de clase circulan en eventos tradicionales del colegio o se toman por asalto la cotidianidad.	Se circula ampliamente tocando y participando en todo tipo de eventos cotidianos y no cotidianos locales y nacionales.

Las prácticas musicales del TIFAC son:

- Conjuntos mixtos vocal instrumental: grupo de rock, grupo llanero, conjunto carranguero, grupo de cumbia, grupo mixto vocal instrumental músicas tradicionales latinoamericanas.
- Banda de vientos.
- Batucada.
- Banda de flautas o chirimía.
- Coro.

Propuesta pedagógica

Las dos experiencias han tenido un desarrollo hermanado y se han distanciado de algunos conceptos pedagógicos estandarizados o comunes en la educación artística musical, debido sobre todo a que el centro de las prácticas pedagógicas musicales ha estado ubicado en las músicas tradicionales del país o en las populares urbanas²³ y sus prácticas colectivas. Asumimos conceptos como:

- *“las músicas populares tradicionales se enseñan a través de procesos pedagógicos empíricos que responden en forma muy adecuada al desarrollo psicológico de los individuos y a las características propias de la misma música”*. Miñana (1987).
- *“ en realidad el “aprendizaje” tiene que ver, no tanto con lo que los padres puedan enseñarle al niño, sino con la participación de este en los contextos donde se practica la música”* (Miñana 2009, p. 176)

Puede llegar a decirse que estas maneras de aprender las músicas son propias de comunidades campesinas o indígenas, pero las músicas populares urbanas también tienen un comportamiento similar, por ejemplo históricamente el rock salvo contadas excepciones, no se ha constituido como un asunto de estudio musical en colegios y mucho menos en las universidades, el rock y el currulao comparten no solo una marginalidad académica, sino también sus maneras de aprendizaje se inscriben mayoritariamente dentro de la tradición oral:

²³ Se denominan músicas populares urbanas a aquellas que han sido creadas en entornos ciudadanos y que tienen prácticas masivas, no solo de consumo sino de producción, en sectores de la ciudadanía. El término se fue acuñando desde los consejos nacional y distrital de música y ha sido aceptado de manera tácita por una parte de la comunidad musical sobre todo de la ciudad de Bogotá. Entre ellas están el rock, la salsa, el rap, el pop, el góspel.

“Los profesores-dice Vulliamy- han ignorado las inmensas posibilidades musicales de las tradiciones afro-americanas y solían menospreciar cualquier música que no fuera la herencia “clásica” a la que se accedía normalmente a través de la destreza en la notación en pentagrama” (Swanwick, 1987. p: 20).

Entonces la propuesta pedagógica ha sido tomar las músicas tradicionales y populares urbanas como objeto de estudio, privilegiando las prácticas colectivas que le son propias, superando esquemas y conceptos que ha implantado la tradición centroeuropea. Esta tradición eurocentrista propone la formación de los músicos a través de músicas de un corto periodo de tiempo en un limitado territorio, dejando incluso de lado nuevas riquezas musicales que han dado aire a sus sonoridades:

La tesis y preguntas constitutivas

Dentro de los objetivos que enmarcan las experiencias referidas, esta el de ser una alternativa de construcción de conocimiento, tejido social y cultural. Por supuesto un enfoque de educación musical desde nuestras músicas tradicionales y las populares urbanas debe y ha sido distinto a otros, que simplemente han sido trasplantado y que dan resultados en otros contextos. En observaciones preliminares de carácter informal se vislumbran y reconocen evidencias de ciertos características y resultados de los procesos. Este trabajo consiste precisamente en establecer si las prácticas de formación citadas ha aportado y de que manera a la construcción de identidad cultural a los jóvenes que en ellas han participado.

LA INDAGACION

GENERALIDADES

De lo conceptual

En los marcos referenciales, se consignan categorías y conceptos generales que dan sustento a la investigación. De estas categorías generales se construyeron o infirieron por interpretación otras particulares y específicas al trabajo. Así pues por ejemplo de conceptos como identidad, juventud o cultura, se hizo un acercamiento a identidad cultural e identidad cultural juvenil. Ninguno de estos conceptos tiene pretensión totalizante o final y son más puntos de referencia particulares a unos momentos históricos de unas poblaciones específicas en unos espacios determinados.

Del análisis de instrumentos

Esta pesquisa se realizó a través de dos instrumentos:

- Encuesta con datos básicos e indagación de conocimiento de músicas y uso de las mismas. Esta se aplicó a los tres grupos focales por igual e identifico variables significativas o no de las condiciones externas a las experiencias, como por ejemplo lugar de procedencia familiar, tiempo de residencia en la localidad, artistas en la familia. Su modelo y análisis se presenta en los anexos.
- Entrevista semi estructurada que se realizó con el tercer grupo focal. El modelo total de la entrevista se presentan en los anexos, pero su análisis se hace a pie seguido pues en ella se basa algunos conceptos básicos de las conclusiones.

ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA CON GRUPO FOCAL TRES

Reconstrucción de la historia musical infantil

Cuadro 1

ANÁLISIS o INTERPRETACION	EXPRESION DEL ENTREVISTADO
<p>Los integrantes del grupo en general no tiene recuerdos que permitan establecer una formación o experiencia musical continua o especializada durante su primera infancia (0 a 5 años), pero si se puede decir que todos han tenido una exposición a distintas músicas desde el ámbito familiar y sobre todo desde el jardín. Sólo uno de ellos sabe que su familia y en especial su padre es músico aficionado, los otros referencia que les han contado que de pequeños adquirieron el gusto por la música y tal vez allí comenzó su estrecha relación con ella.</p>	<p>Carolina Ruiz: <i>“cuando estaba chiquita, estaba como de brazos me cantaban mucho y cuando paraban de cantar me ponía a llorar, como de los cero a los tres años” (Grabación 1’20”- 1’35”)</i></p> <p>Karen Agudelo <i>“mi experiencia musical empezó desde el jardín, mis tías me contaban que cuando me recogían del jardín yo me iba por toda la calle bailando y cantando. Y si una parte esencial lo que fue el canto de las rondas...a pesar de que en mi familia no había músicos, en mi familia el único que era músico era mi abuelito, ninguno de la familia es musical, no he tenido formación en música tradicional, (Grabación 4’42”- 5’25”)</i></p> <p>Cristhian Martínez: <i>“ pues la verdad cuando pequeño no tengo ningún recuerdo, pero si me decían que siempre he sido como un poquito temperamental, y que cuando ya estaba así súper temperamental me ponían música, no me dijeron exactamente que tipo de música, pero era la que me hacia tomar calma, y pues luego ya digamos en el jardín, pues lo normal las rondas infantiles y me decían que parecía una lora todo el día cantando” (Grabación 5’40”- 6’12”)</i></p>
<p>En estos dos casos no sólo encontramos que la música incidió en su niñez, sino que el contacto a cualquier música podría desarrollar la musicalidad potencial de los niños, es decir contrario a la predica del “Efecto Mozart”, las músicas centroeuropeas no son la únicas que desarrollan estas cualidades “latentes” en el ser humano.</p> <p>El punto a discutir esta en que sonoridades y sobre todo que textos y temáticas son los</p>	<p>Paola Palma: <i>“vivía en Soacha en la parte de la loma, allá vivía con mi abuela y mi abuelita me cuenta que la casa estaba rodeada de dos cantinas, yo siempre estaba escuchando la música de las cantinas, en ese tiempo se escuchaba mucho Darío Gómez, entonces yo las cantaba, yo las cantaba. Una vez cuando tenia como ocho años que mas o menos tengo recuerdo, sonaban esas canciones y yo me las sabia y yo no entendía porque me las sabia, yo las cantaba todas, cuando les preguntaba por</i></p>

<p>más apropiados para el desarrollo musical, estético y social de los niños.</p>	<p><i>qué me las sabia, mi abuelita me dijo que cuando yo estaba chiquita como de uno tres años vivíamos entre dos cantinas y las escuchaba por e eso es que me las sabia” (Grabación 3’16”- 4’13”)</i></p>
	<p>Fernando Castañeda cuando era pequeño veía un programa en televisión y le ponía mucha atención, era un programa de vallenato y quería que le compararan un acordeón, luego tuvo su primer contacto con el hacer música: <i>“lo primero que conocí fue la música colombiana, de la costa Atlántica, de las rondas infantiles recuerdo el arroz con leche, los pollitos dicen” (Grabación 7’52”- 8’12”)</i></p>

Yennifer Díaz quedo tan influenciada por la canción “La Mariposa”²⁴ que siempre la cantaba y aun hoy en día uno de sus tíos la llama por ese nombre. La mayoría de los del grupo conocen esa ronda.

Algunos recuerdan que sus músicas de niños eran las que se escuchaban en la casa, por lo general sus tíos o padres marcaron ese gusto que esta entre el rock, la salsa, el merengue.

En resumen para todos desde muy niños la música fue muy importante y les sirvió como medio de expresión o para calmar sus estados de ánimo. La mayoría relata episodios que los marcaron y que tal vez eso los predispuso hacia una relación mas profunda y continua con la música.

Etapa escolar

Cuadro 2

ANALISIS o INTERPRETACION	EXPRESION DEL ENTREVISTADO
<p>Al indagar por su primaria y la relación con la música la mayoría la referencia con el TIFAC.</p> <p>Además se hace evidente la sospecha que se tuvo en el análisis preliminar de la pregunta</p>	<p>ue</p> <p>Vanesa Vargas: <i>“yo entre a música chiquita²⁵ entonces eran muchos jueguitos así... pero también recuerdo mucho que en</i></p>

²⁴ Ronda popular de autor y compositor indeterminado hasta el momento.

²⁵ Hace referencia a su entrada al TIFAC.

<p>si se había estudiado música en alguna academia o espacio musical, ninguno identifico el TIFAC como un espacio extra y acá mismo tanto Yesica como Vanesa confirman el hecho, de que para ellas y para los demás el TIFAC y las clases de música son parte del mismo proceso del colegio. Vale la pena anotar que ellas se refieren al espacio de los sábados, ya que las maestras que refieren Paola y Laura estuvieron en el proyecto TIFAC y no en el PBJ. Al preguntar si han estudiado en otras partes solo Vanesa Vargas dice haber asistido a otra institución, pero allí no aprendió nada.</p>	<p><i>la primera clase de artes que nos dio usted, como en cuarto²⁶, siempre rodeaba el salón así con puras sillas y nos poníamos a hacer el hey ya” (Grabación 12’8”- 12’24”).</i></p>
<p>Otro elemento que expresan ambas jóvenes es el juego corporal como trabajo de formación musical. Esto es fundamental en los propósitos de las prácticas, formar un músico con cuerpo, que perciba la música con la totalidad del cuerpo. Aunque esta impronta ha sido difícil de lograr sobre todo frente al movimiento, queda claro que la conciencia corporal si esta. Frente a esto en una parte dice Yutcy Giraldo con respecto a ella y su instrumento el clarinete.</p>	<p><i>“ pues bueno es mi percepción, cuando uno encuentra el instrumento que hace como par con uno, ya se vuelve como algo que tu dices si no estoy con el instrumento, que es también mi cuerpo, no estoy y todo lo que estoy aprendiendo no tiene base” (Grabación 23’8”-23’29”).</i></p>

El papel de la música en la vida personal y colectiva durante la adolescencia

Cuadro 3

ANALISIS o INTERPRETACION	EXPRESION DEL ENTREVISTADO
<p>La mayoría de los integrantes del grupo focal estudiaron en el IED PBJ e iniciaron su participación en el TIFAC cuando promediaban su primaria o al estar terminándola (mas o menos a los 10 años de edad).</p> <p>Se evidencia la relación de una manera orgánica, se le ve como un espacio, una</p>	<p>Vanesa Vargas: <i>“yo creo que se vuelve como un complemento, como algo muy necesario, por que por ejemplo yo no puedo estar mucho tiempo sin mi instrumento...yo toco trombón, no puedo estar mucho tiempo sin tocar trombón o estar con el núcleo de amigos diferente al de la escuela, es decir mi núcleo de amigos de acá de música es demasiado importante para mi, como que es</i></p>

²⁶ En realidad se refiere al grado sexto, pues no he tenido clase en primaria. Hace referencia a una disposición que por lo general adopto para el espacio de clase.

<p>oportunidad no solo de desarrollo sino de encuentro consigo mismo, en esto el instrumento es un elemento muy importante.</p>	<p><i>una necesidad y no puedo dejarlo y pues también se prende mucho” (Grabación 15’9”-15’-34”).</i></p>
<p>Incluso aun teniendo ya caminos definidos en la construcción de propuestas profesionales la música es el centro o por lo menos un elemento muy importante.</p>	<p>Laura Orjuela: <i>“pues a mi me gusta muchísimo la guitarra, para mi en los cuatro años que ya llevo tocando guitarra, son muy importantes por que yo desde pequeña amaba la guitarra” (Grabación 16’21”-16’-29”).</i></p>
<p>También se denota como la práctica musical se ha convertido en practica social, en la que se dan múltiples relaciones en distintos niveles, por un lado el espacio de interacción con sus compañeros con los que se tejen y construyen lenguajes de complicidad y camaradería.</p>	<p>Yutcy Giraldo: <i>“en la carrera uno ve muchas cosas, pero yo he sentido que me falta, me falta mucho la música, entonces cuando tengo mis clases de música siento que necesito más, lo que yo estoy estudiando es algo muy bonito es muy chévere la carrera todos los campos del arte juntos, pero de alguna manera yo siento que lo que más me gusta a mi es la música y es lo que más necesito” (Grabación 20’08”-20’53”).</i></p>
	<p>Steven Higuera: <i>“es como un complemento, la música se ha vuelto algo muy necesario, digamos que hay un ensayo, entonces uno ¡hay ensayo en la tarde! Pero lo cancelaron, entonces todos ayyy, entonces uno se siente mal por que uno quería venir a ese ensayo” (Grabación 15’9”-16’-3”).</i></p>
	<p>Yennifer Díaz: <i>“pero si siento que en la música por ser un lenguaje simbólico, un lenguaje muy emotivo, es muy emotivo, hace que las relaciones sean como más afianzadas, no es lo mismo los amigos que uno hizo en el colegio, los amigos que yo he hecho en la música, en el ámbito artístico, en la comparsa creo que me han perdurado independiente de la ruptura de espacios , de cambios conceptuales, de cambios de profesión, de cambios de todo, esos lazos creo que son los más fijos en cuanto a las relaciones sociales” (Grabación 18’51”-19’-33”).</i></p>

Acerca de los logros y valoración de los otros

Cuadro 4

ANALISIS o INTERPRETACION	EXPRESION DEL ENTREVISTADO
<p>Los jóvenes músicos tienen una valoración distinta por parte de sus compañeros que no hacen música.</p> <p>Del testimonio de Vanesa podemos resaltar algunos elementos claves, el apoyo que la práctica musical le ha brindado para superar muchas dificultades que en su vida cotidiana presentaba, ella se refiere a un estado de inseguridad que siempre la acompaña desde pequeña y que al entrar en el TIFAC se evidencio con mayor claridad sobre todo en el espacio escénico que requiere la música en algunos momentos, la práctica con sus compañeros poco a poco le ha brindado la oportunidad de ir venciendo prejuicios y angustias.</p>	<p>Vanesa Vargas: <i>"pues hablando de los de mi salón²⁷, muchos me dicen que chévere esas fotos que subieron, como se visten, como los maquillan, ¿quién maquilla así de chévere? ¿estuvieron en avión cierto? Para mi que yo nunca había estado en un avión, o que yo no sabia que era hablar en publico, no sabia que era manejar el temor, claro la música me ayudado demasiado y mis compañeros se han dado cuenta y si oiga eso es muy chévere, la igual uno les dice ¿si por qué no entra? No es que me da pereza, entonces eso como que también nos diferencia"</i> (Grabación 26'22"-26'57")</p>
<p>También resalta esa vocación de ser músico que incluso los lleva a ocupar tiempos de "ocio" en sus estudios musicales, los cuales se tornan en una disciplina que parte de ellos y sus intereses.</p>	<p>Steven Higuera <i>"pues digamos a mi la música me ha ayudado a compartir con personas que no conozco, le hablo a una muchacha (todos ríen y lo interrumpen)...es muy diferente en el ámbito del colegio al universitario, mis compañeros del colegio me decían ¿a usted no le da pereza ir a eso? Se la pasa toda la semana aquí y también los sábados, mientras que ahorita en la universidad es diferente (me dicen) que chévere, lleve allá a ver si aprendo algo, o que envidia usted que toca arpa y yo no"</i> (Grabación 28'02"-28'51").</p>
<p>Considero muy importante el reconocer la música como una actividad de una potente expresión, que puede ir mas allá de formas convencionales de sentir, pensar y decir.</p>	<p>Cristhian Martínez: <i>"pues realmente ahora que conocí un poco más de personas dicen que a ellos también les gustaría eso, por que por ejemplo a mi persona mi instrumento es como una forma de expresarme, de dar a conocer muchas cosas que siento pero que no puedo expresar"</i></p>

²⁷ Grado 10 PBJ.

	<p><i>fácilmente con palabras y ese medio ayuda mucho²⁸, y muchas personas dicen que ¡guau! que genial, que les gustaría tener esa capacidad, poder tener como esa ayuda y también digamos en cuanto a las presentaciones, que conoce muchas cosas, que tiene la oportunidad de conocer otras personas y de dialogar” (Grabación 27’05”-27’53”).</i></p>
--	---

Cuadro 5

ANÁLISIS o INTERPRETACION	EXPRESION DEL ENTREVISTADO
<p>Un hallazgo importante ha sido el de la conformación de una comunidad de compañeros y amigos a partir de la práctica musical, esta conformación ha traído consigo el rompimiento de ciertos moldes o clichés de las conformaciones de grupos juveniles, incluso de aquellas que también son alternativas pero que en si se presentan tremendamente regladas y se convierten en gueto.</p> <p>La forma en que se han llevado las practicas ha sido clave en esta conformación.</p>	<p>Paola Palma: “<i>digamos que la formación que yo he tenido en la escuela es bien diferente, por que esta escuela es bien diferente (risas) ya voy a decir porque, yo estudio licenciatura en música en la Pedagógica²⁹, y con respecto a mis otros compañeros ellos van allá a aprender a ser mejores instrumentistas y a ser profesores obviamente, pero digamos que sus procesos han sido diferentes , el papá le paga la clase y el chino aprende, pero entonces aquí es una construcción con el otro, es como que yo le ayudo a ella pero ella me ayuda a mi, si como el compañerismo que decían los demás es súper importante, allá (en la universidad) están las personas que son chéveres que uno puede hablar chévere, pero también están las otras que (hace una mueca de enfado y todos rien), o sea que hace expresión como de usted es menos músico, digamos en ese caso yo soy menos músico, yo no tengo tantos conocimientos como esa persona pero con respecto al otro tengo una formación, yo puedo compartir con el otro, en cambio muy seguramente esa persona no va a poder compartir con la otra” (Grabación 29’03”-30’35”).</i></p>

²⁸ El subrayado es mío.

²⁹ Universidad Pedagógica Nacional.

	<p>Vanesa Vargas: “yo me acuerdo que cuando entre al grupo de Bigotes³⁰ <i>Darling</i> y yo nos pusimos a pelear (risas), entonces me acuerdo mucho una frase que me dijo el profesor Marco y fue como un paréntesis en mi vida, entonces llego y me dijo; acá antes de aprender a ser músicos aprendemos a ser personas, entonces desde ahí uno se pone a pensar, claro si yo tengo esto puedo compartir con esto, si el tiene algo pues me pude enseñar, si yo quiero respeto pues claro lo voy a dar” (Grabación 30’37”-31’25”).</p>
<p>El rompimiento con convenciones establecidas mas que un choque ha sido un proceso de resignificación, por ejemplo de espacios festivos en los que la música ha recolonizado y renovado el sentido de las mismas. Un hito en la idiosincrasia local y tal vez en los imaginarios de los sectores populares ha sido la fiesta de 15 años de las niñas, los grupos del TIFAC ha estado presentes y han aportado al enriquecimiento de estos eventos.</p>	<p>Vanesa Vargas: “mi fiesta fue como una teletón por que todos absolutamente todos los de música me ayudaron, mientras uno me prestaba las mesas, el otro las estaba cargando, mientras yo estaba en la peluquería el otro estaba allá inflando bombas, decorando el salón, y ahí en una fiesta se puede ver la particularidad, no en muchas fiestas se ve una banda tocando y mucho menos la quinceañera tocando, (Grabación 36’4”-37’1”).</p>
<p>Paola es enfática en el tema de la indumentaria y de como ella fue capaz de romper los esquemas que se asumen en estas fiestas en cuanto a los trajes y también al uso de músicas grabadas.</p>	<p>Paola Palma: “pues mi fiesta fue muy chistosa por que en ese tiempo estaba la batucada entonces ellos me recibieron cuando yo llegue, yo estaba con tenis, medias y una faldita, pero ese día fue muy gracioso porque me sentía bien normal, pero a la vez bien extraña, era una fiesta para mi y yo estaba como yo quería, yo tenia tenis y me gustan los tenis, y realmente toda la fiesta tocamos todos nosotros, pusieron música de cd de discos después de la tres de la mañana, por que estuvo el coro y canto, estuvo Ritacuba, estuvo Baloo³¹, Yenlo³² me ayudo a hacer mis tarjetas” (Grabación 37’37”-38’25”).</p>
<p>En ese sentido las fiestas de las</p>	<p>Yennifer Díaz: “uno es camaleón...eso</p>

³⁰ Los Bigotes de la Nutria es el grupo más antiguo y representativo de la Fundación Cultural Summum Draco y es parte del TIFAC

³¹ El coro, Ritacuba y Baloo son grupos musicales que se conformaron desde el TIFAC, el coro se dedica a cantar músicas tradicionales de Colombia, Ritacuba a la música de la costa atlántica y Baloo a músicas urbanas como reggae y fusión.

³² Yenlo es el apocodo de Yennifer Lorena Díaz y como la llaman sus compañeros de TIFAC.

<p>quinceañeras del TIFAC y otros espacios se han convertido en la oportunidad de expresar y aportar a cambios en las festividades, sin embargo tampoco se choca de manera violenta con la tradición familiar o social.</p>	<p><i>quiere decir que uno empieza a tener una particularidad por los que estamos acá y con la otra gente que no es como nosotros , nosotros empezamos a ser otra “raza” de alguna manera digámoslo así, pero uno empieza a tener otra raza pero sigue siendo común, entonces uno puede ir a farrear normal y bailar todo y llegar a la casa y escuchar algo así del arreglo yo no se que y disfrutarlo completamente” (Grabación 34’6”-34’49”).</i></p>
---	--

La entrevista con el grupo focal tres evidencio algunos elementos que identifican el grupo y que se han resaltado en esta parte, algunos se retomaran y complementaran o contrastaran con la encuesta. Un asunto a enunciar es la calidez, fluidez y ambiente que reino durante este ejercicio de reconstrucción de la memoria individual y colectiva, lo cual de por si demuestra una cohesión e integración que el mismo grupo reconoce y se reafirma por ejemplo en que ellos mismos se ven e identifican en los discurso de los demás, esto ultimo se demuestra que que no hay puntos de vista muy distintos entre ellos, eso si respecto a este tema, pues frente a otros que se les han planteado las discusiones no se hacen esperar.

CONCLUSIONES GENERALES

Caracterización de las experiencias

El detenerse a pensar a en el quehacer y realizar una reflexión profunda sobre el mismo, planteó de entrada las preguntas clásicas sobre el qué, cómo, para qué, con quién y dónde. La descripción detallada de las experiencias nos da cuenta de un proyecto general de educación popular articulada a la educación formal que trasciende los límites de esta y que involucra significativamente unas comunidades y un territorio. Una propuesta de formación que entrelaza aspectos y características de la educación formal y de la no formal³³, de lo curricular y la tradición oral y cultural. Con el propósito de afirmar que desde esas tradiciones es posible construir propuestas de formación y educación alternativas.

La historia musical como punto de partida

Primero que todo es necesario decir que las historias musicales de la primera infancia y del ámbito familiar son bastante parecidas y solo hay un rango de diferencia en el grupo focal uno en cuanto a la procedencia de su familia o los años de vivir en Bosa. (ver anexos. p: 74 y 75).

³³ Aunque el término no formal, ha sido desplazado en la legislación educativa por “educación para el trabajo y el desarrollo humano”, esta categoría no responde a la riqueza de lo no formal, pues deja por fuera experiencias de formación que no pasan por una instrucción para desempeñar con una técnica adecuada un oficio.

Ninguno de los grupos focales tiene una gran presencia de artistas en la familia y no se evidencian contactos con ellos que permitan confirmar la influencia de ellos en las valoraciones estéticas de los integrantes de los grupos. (ver anexos. p: 75 y 76).

El grupo uno es el que presenta la mayor procedencia familiar de Bogotá, pero mantiene la relación de procedencia del eje andino oriental con los otros dos grupos. (ver anexos. p: 77 y 78)

Entonces se puede decir que la variable más significativa entre los grupos, es la planteada por la metodología de investigación, en la que el grupo uno son jóvenes que no han tenido contacto con ninguna de las dos experiencias estudiadas. Aunque la mitad del grupo uno contestó que había estudiado música en el colegio, esta respuesta es extraña ya que son estudiantes de la jornada de la tarde del Porfirio Barba Jacob, la cual no tiene clase de música sino de artes plásticas.

Dentro del grupo tres, la diferencia en cuanto a formación musical por fuera del PBJ o del TIFAC o de la primera infancia no es significativa, lo cual nos lleva a dos conclusiones:

- Antes de la participación en el TIFAC y el PBJ no hubo procesos o espacios de formación musical sistemáticos, se dieron algunos eventos puntuales que marcaron un gusto por la música.
- El mayor espacio de influencia musical han sido las practicas PBJ y TIFAC, allí o se hizo eco a esas predisposiciones musicales o emergieron.

Derivado de esto se puede decir que las prácticas musicales del PBJ y del TIFAC, para su integrantes son la vertiente mas importante de conocimiento y uso musical, de la cual toman elementos para la construcción de su bagaje e identidades juveniles y musicales. Las que detallare más adelante.

Enriquecimiento del conocimiento musical y uso de músicas

Los resultados que arroja la encuesta y la entrevista nos evidencian como la diferencia en cuanto al conocimiento de grupos y músicos si se amplía significativamente del grupo uno al tres. El único grupo que conocía todos los grupos o músicos fue el tres. Es decir el estudio de las músicas tradicionales en el PBJ y en el TIFAC ha enriquecido la referencias sonoras musicales de los jóvenes. Podría haberse presentado un fenómeno de polarización pero al parecer no es así, pues el grupo tres también tiene contacto con músicas de distribución comercial en la lógica del mercado, siendo capaz de usarlas críticamente y sin prejuicio de sus otras afinidades musicales.

Este enriquecimiento también se traduce en un uso de todas las músicas en espacios cotidianos y no cotidianos, así como se mencionaron las fiestas de 15 años, los jóvenes participan en otras celebraciones como cumpleaños, novenas, incluso se han presentado con músicas “paganas” en espacios sacros como los cultos de las iglesias protestantes (evangélicas) de las que algunos son miembros.

Trascendencia de la identidad juvenil estandarizada

La tendencia general de simplificar el tema de la identidad es evidente y galopante en los imaginarios de nuestras comunidades, es decir los jóvenes son o raperos, metachos, faras³⁴, ñeros, emos o comunes. Es difícil pensar en multi-identidades, además por que estos grupos identitarios suelen ser excluyentes.

En el grupo focal tres se evidencia un rompimiento con identidades estándar y más bien la construcción de dicha identidad desde una práctica musical, signada por valores que esas prácticas propician y amplifican. Las músicas trabajadas como ya se detallo en el marco conceptual, son músicas de práctica colectiva, que permite la inclusión y valoración del novel músico sin perder los referentes de mayor trayectoria, pero convirtiendo a estos en lideres. Mientras en otros grupos de identidad lo fundamental es el signo que por lo general representa un adhesión a una manera de protestar, en este caso creo que se va mas allá y la protesta se desplaza hacia una propuesta, que gira entorno a valores como la solidaridad, la amistad, el compartir, el construir en conjunto, el sonar y resonar juntos.

Se reconoce en la práctica un encuentro y una comunión con dos cosas fundamentales: el instrumento y el compañero. No es el vestido, no es la forma de hablar o de caminar, es el compartir, el poder encontrarse en la expresión del otro, eso que nos dice sin palabras, esa profundidad que Yenlo llama “emotividad”.

³⁴ Faranduleros, lo que antes se conocía como chicaneros, presumidos y superficiales muy preocupados por la modas. Estos términos también son tomados de la jerga estudiantil del PBJ.

Esa característica identitaria da como resultado lo camaleónico, la capacidad de estar con todos y con el “parche”, de no estar restringidos sino ampliados, de poder disfrutar lo estandarizado, lo comercial y también lo particular de mi “raza”.

De allí también que las relaciones con el resto de comunidad sean muy tranquilas y el reconocimiento que hacen los “otros” al músico juvenil sea de gran valoración: eso que tu haces es muy bonito, viajas, conoces, te aplauden, lastima que yo no pueda”³⁵.

Capacidad de comprensión distinta y expresión profunda de la visión del mundo

Los procesos de formación musical, artística y humana que se desarrollan en las dos prácticas aportan elementos de ver la vida de una manera distinta, la solidaridad y compañerismo son dos valores de un alto reconocimiento e identificación no sólo en la verbalización de los estudiantes, sino en sus acciones.

Unido a esto está el desarrollo del pensamiento artístico y musical con la posibilidad de expresar de una manera distinta, dando escape a un torrente de imaginación y creatividad que no encuentra cauce en el lenguaje articulado. La relación con el instrumento es por lo general de amor, respeto y trascendencia, se le ve como un amigo, un compañero o como una extensión del cuerpo que me permite decir y sin la cual estoy un poco ciego, sordo y sobre todo un poco mudo.

³⁵ Fragmento de entrevista ya referenciado en los cuadros de interpretación de la misma.

Esto se afirma también en la posibilidad de conocer personas de otros lugares, incluso en otros lugares. Los participantes de las experiencias sobre todo de TIFAC, tiene la oportunidad de viajar o de participar en encuentros con músicos de otras partes de la ciudad, el país y el mundo. Esto genera una ampliación de los horizontes y las expectativas de buen vivir, al igual que aporta al desarrolla la autoestima y la confianza en sus capacidades de relacionarse con otros.

Capacidad de transformar espacios y resignificarlos

Una característica de las identidades juveniles es tomar posesión de territorios y convertirlos en nichos para su desarrollo simbólico-expresivo.

En ese sentido los jóvenes del TIFAC mantienen una fuerte identidad con el espacio del colegio PBJ y sus entornos, pero no les es difícil acceder e intentar resignificar otros espacios y sobre todo espacios en los que se desarrollan ritualidades tradicionales o estandarizadas, aportando nuevos elementos o enriqueciéndolas con propuesta musicales. Se ha vuelto común que en las celebraciones festivas de cualquier participante de la experiencia se asista con por lo menos un grupo musical, las familias de los jóvenes músicos ya incluso lo reclaman. Esto aunque parece algo sencillo, lo que nos demuestra es que ya hay una alta aceptación familiar por la actividad musical.

De esto ultimo también hay un asunto muy importante que destacar: la música en vivo vuelve a cobrar importancia en muchos espacios de la vida, se puede decir que para muchos

músicos el tocar en espacios no escénicos (teatros, tarimas) es “rebajarse”, la “chisga”³⁶ es algo peyorativo y de bajo nivel. Para las prácticas de PBJ y TIFAC y en resonancia con las palabras del maestro Eliecer Arenas “hay que devolverle la música a la gente”³⁷. Los músicos del TIFAC y sus grupos colonizan espacios, desde las izadas de bandera del colegio en las que se ve una oportunidad de enriquecer la sonoridad hasta los grados en la que la totalidad de la música la hacen los grupos, la banda vientos y el coro (músicas protocolarias) y los intermedios los otros grupos. Pero no sólo en el colegio se esta presente, se intenta hacer retreta en los parques y asaltos musicales en días especiales, ya es costumbre la banda de espectros el día Halloween, se participa en solidariamente en jornadas de solidaridad o en desfiles o marchas reivindicativas de derechos, en jornadas pedagógicas o festivas de otros colegios o universidades, esta actividad musical ha llegado a una cualificación del hacer, que incluso desde hace casi diez años la banda de vientos es invitada periódicamente a espacios de Carnaval en la Feria de Cali y el Carnaval de Barranquilla.

En este perspectiva la música se ve como un derecho que se ejerce y en cuantos mas espacios se pueda estar con las condiciones necesarias, mejor.

³⁶ Nombre con el que se designa el tocar por dinero repertorios estandarizados en eventos como serenatas, misas, inauguraciones de almacenes.

³⁷ Eliecer Arenas músico y profesor de la Universidad Pedagógica Nacional, la frase esta en una entrevista sin publicar concedida a Marco Guerrero en 2011.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bedoya . S, Franco. E, Gil. G, Miñana. C, Rojas. C Romero. O.: Educación desde la tradición. Escuelas de música tradicional, plan nacional de música. Mincultura 2001.
<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/Archivos/1251-2-1-20-200835121814.pdf>.
- Bordignon. N.: El desarrollo sicosocial de Erickson. En revista Lasallista de investigación, volumen 2, Número 2, julio-diciembre de 2015, p. 50-63)
<http://www.redalyc.org/pdf/695/69520210.pdf>.
- Bourdieu . P.: La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. (Análisis). En: Ecuador Debate. Memorias de la Izquierda Quito: CAAP (Nº 67, 2006)
- Camara. E. : Relaciones entre música, identidad y migración. Corporación para la Promoción y difusión de la cultura. 2007.
- Feinberg, E. : El arte y el conocimiento. Editorial Boedo.1978.
- Freud. S.: El malestar en la Cultura. 1930
- García Canclini. N. : Las culturas populares en el capitalismo. Casa de las Américas 1982.
 -----Culturas híbridas. 1989.
- Guerrero. M.: 2012, De proyectos y trayectos. Beca Distrital de Investigación en música.
 ----- <http://territoriosonorocantaytorbellino.org/documentos/>
- Molano. O.: Identidad cultural un concepto que evoluciona. Revista Opera (7). Universidad Externado de Colombia. 2007.
- Margulis. M, Urresti. M: s.f. La construcción social de la condición de juventud.
- Pardo Rojas, M.: Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. 2009 Editor académico. Universidad del Rosario.
- Reguillo. R.: El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades juveniles. Nómadas (13). Universidad Central 2000.
- Reguillo, R, EL LUGAR DESDE LOS MÁRGENES. MÚSICAS E IDENTIDADES JUVENILES Nómadas (Col) [en línea] 2000, (Octubre-) :

en:<<http://google.redalyc.org/articulo.oa?id=105115264004>> ISSN 0121-7550
recuperado de internet enero 23 de 2016.

Rodríguez. M.: Cultura popular cultura de masas (Mariangela Rodríguez)

Swanwick. K.: Música, pensamiento y educación. Ediciones Morata, S. L. 1991.

Taguenca Belmonte. J.: El concepto de Juventud, revista mexicana de sociología
volumen 71 número 1.

ANEXOS

Modelo de encuesta

Universidad Pedagógica Nacional Especialización en Educación Encuesta de recolección de información trabajo de grado Marco Antonio Guerrero. Caracterización de conceptos y usos musicales en algunos jóvenes de la localidad de Bosa.					
Datos generales					
Nombre:					Edad:
¿Cuanto tiempo lleva viviendo en Bosa?:					
¿ sabe de donde procede su familia ?		Si	No	¿ De donde son? :	
¿ Hay algún artista en la familia?		Si	No		
¿ En que campo de el arte se desempeñan?:					
Datos sobre formación musical					
¿Ha estudiado música en el colegio?:		Si	No	¿Cuánto tiempo?:	
¿Ha tomado clases particulares de música?		Si	No	¿Cuánto tiempo?:	
¿Ha estado en alguna academia o espacio musical?		Si	No	¿Cuánto tiempo?:	
Datos sobre conocimientos y valoraciones musical					
¿Qué música escucha?:					
¿Dónde y para que la escucha?:					
¿Cuál es su música favorita?:					
¿qué música no le gusta?:					
¿Cuáles son sus emisoras de radio favoritas?:					
¿Asiste a fiestas?:			Si asiste a fiestas ¿Qué música prefiere que pongan?:		
¿Conoce a los siguientes músicos?					
Wisin & Yandel		Si	No	Carlos Vives	
Vicente Fernández		Si	No	Led Zeppelin	
Don Omar		Si	No	Darío Gómez	
Juanes		Si	No	La Etnia	
Calle 13		Si	No	Pastor López	
La 33		Si	No	Aterciopelados	
El Charrito Negro		Si	No	Herencia de Timbiqui	
Juan Gabriel		Si	No	Monsieur Periné	
Silvestre Dangond		Si	No	Alfredo Gutiérrez	
Chocquibtown		Si	No	Lady Gaga	
Grupo Niche		Si	No	Facó Flow	
Jorge Celedon		Si	No	Rubén Blades	
Cholo Valderrama		Si	No	Las Hermanitas Calle	
Jhony Rivera		Si	No	Dady Yanky	

Enrique Iglesias	Si	No	Los Tigres del Norte	Si	No
Juan Gabriel	Si	No	Los Carrangueros	Si	No
Toto la Momposina	Si	No	Metallica	Si	No
Mozart	Si	No	Los Gaiteros de San Jacinto	Si	No
Martha Gómez	Si	No	Carlos Gardel	Si	No
Maluma	Si	No	La Sonora Matancera	Si	No

Pregunta control sobre las anteriores.

Qué músicas hacen:	
Cholo Valderrama:	Toto la Momposina:
Martha Gómez:	Alfredo Gutiérrez:
Mozart:	Monsieur Periné:

¿Conoce las siguientes músicas? Escriba si o no					
Bambuco				Ranchera	
Electrónica				Currulado	
Rap				Tango	
Cumbia Argentina				Kizomba	
Merengue				Norteña	
Joropo				Pasillo	
Pop				Cumbia Colombiana	
Champeta				Reggae	
Salsa Choque				Salsa	
Reggaetón				Carranga	
Rock				Bachata	
Vallenato					
Para las siguientes ocasiones ¿que música pondría?					
Bautizos:					
Primera Comunión:					
Serenata a la novia:					
Serenata de 15 años:					
Matrimonio:					
Fiesta con amigos:					
Fiesta con la familia:					
Funeral:					
Asado 25 de diciembre:					
Fiesta de su cumpleaños:					
Despedida de solteros:					

Modelo de entrevista semiestructurada

Se propone una entrevista para registrar en video de una duración de entre 20 y 30 minutos. El objetivo principal es identificar de manera mas o menos profunda la relación del joven con la música, esto a través de su historia musical y el contraste entre su universo sonoro subjetivo y social. El esquema de la entrevista se detalla en la siguiente ficha:

Temática	Descripción	Tiempo
Identificación	Información general de la entrevista	2 minuto
Memoria inicial	Recuperación de la historia musical de su primera infancia. Dos primeras etapas de Swanwick y Roos.	5 minutos.
Memoria escolar	Recuperación de la historia musical en la etapa de escuela primaria	5 minutos
Recuento juvenil	Narración de sus experiencias relevantes en los proceso PBJ y TIFAC	5 minutos
Expectativas	Que espera de si como persona y posiblemente como músico.	5 minutos
Otros	Cosas que quiera agregar y le parezcan importantes al respecto de su vida musical o cultural.	5 minutos.

ENCUESTA. DATOS OBTENIDOS E INTERPRETACIONES PRELIMINARES

La búsqueda inicial se centra en el identificar y establecer los niveles de conocimiento de algunas músicas, al igual que el uso que de ellas se hace, por parte de unos grupos de jóvenes. Valga la aclaración, estos conceptos no están dentro del rol del hacer musical como interprete o compositor sino como escucha y participante de espacios de uso musical.

Estos niveles tienen tres variables que dan pistas para la interpretación de la información, estas variables se configuran en tres grupos focales:

- Un grupo de veinte jóvenes que no han tenido contacto formal con la música ni en las clases regulares del colegio PBJ, ni en el TIFAC (es posible que en otros espacios si)
- Un grupo de jóvenes que ha tenido contacto con las clases de música del PBJ.
- Un grupo que ha participado en los dos espacios, el de clases del PBJ y el TIFAC.

Conocimiento y uso musical

Bloque I de la encuesta. Datos básicos de identidad, procedencia y relación familiar con el arte

Tabla 2. Grupo focal 1

Rango de edad	12 a 16 años. Dos de los encuestados no responden.
Tiempo de vivir en Bosa	De 1 a 3 años 3 jóvenes, de 4 a 5 años 2 jóvenes, de 6 a 10 años 3 jóvenes, mas de 10 años 12 jóvenes.
Procedencia familiar	13 lo saben, de los cuales 6 de Bogotá, 3 de Boyacá, 2 de Santander, 1 del Tolima 1, Valledupar 1.

Hay artistas en la familia	13 si, 7 no.
En que áreas artísticas.	Plásticas 7, danzas 5, música 1.

Tabla 3. Grupo focal 2

Rango de edad	15 a 17 años.
Tiempo de vivir en Bosa	De 1 a 5 años ninguno, de 6 a 10 años 3 jóvenes, más de 10 años 16 jóvenes. Uno no responde.
Procedencia familiar	Todos lo saben, de los cuales 7 de Bogotá, 4 de Boyacá, 2 de Santander, 1 del Tolima, 1 Llanos , Cundinamarca 4, 1 Medellín.
Hay artistas en la familia	8 si, 12 no.
En que áreas artísticas.	Plásticas 2, danzas 1, música 5.

Tabla 4. Grupo focal 3

Rango de edad	12 a 27 años.
Tiempo de vivir en Bosa	Todos más de 10 años
Procedencia familiar	19 lo saben, de los cuales 5 de Bogotá, 4 de Boyacá, 5 de Santander, 2 del Tolima, 3 Cundinamarca.
Hay artistas en la familia	7 si, 13 no.
En que áreas artísticas.	Danzas 2, música 8.

Tiempo de residencia en la localidad

Figura 1

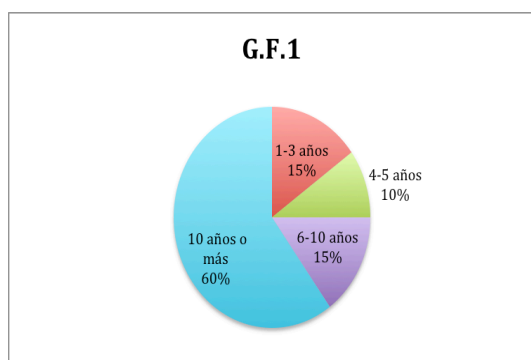


Figura 2

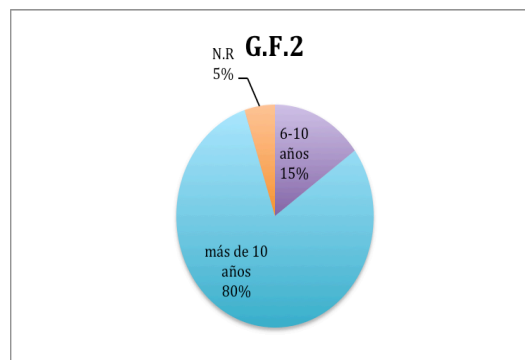
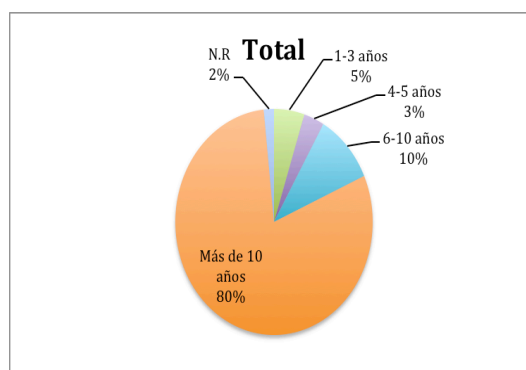


Figura 3



Figura 4



El grupo focal de menor tiempo de residencia es el número uno, que además presenta mayor variabilidad en los rangos en contraste con el grupo tres. Esta variable puede incidir en sus respuestas. En particular por que un 15% de su población puede no haber establecido aun lazos fuertes de amistad y relaciones territoriales entorno al colegio o al barrio, que modifiquen las sonoridades heredadas de casa. Un aspecto que definitivamente modifica el gusto musical juvenil, son los grupos de identidad que se forman, que en algunos caso se presentan como tribus urbanas o simplemente como grupos juveniles.

Si del total de encuestados tomamos como media la suma de los dos mayores rangos de permanencia (6 a 10 años y más de 10 años), el 90% por ciento mantiene una alta permanencia de residencia en Bosa, el grupo focal 1 esta un 25% por debajo de esta media y los grupos 2 y 3 por encima.

De lo anterior vemos que desde este punto de vista los grupos 2 y 3 son mucho más homogéneos que el 1. Y sacando de allí una de las primeras conclusiones: los participantes en las dos experiencias analizadas, tienden a ser jóvenes de gran permanencia en la localidad, tal vez esto les facilita la asistencia a los lugares donde se dan las prácticas, garantizando cierta continuidad.

Gráfica 2. Procedencia familiar

Figura 5

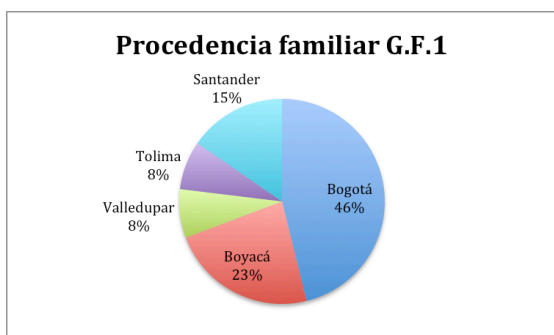


Figura 6

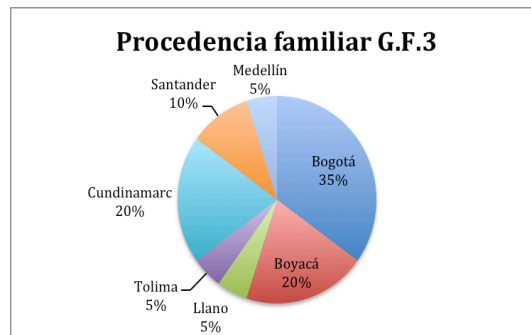


Figura 7

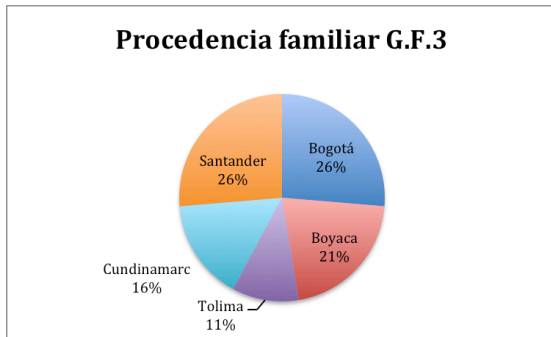
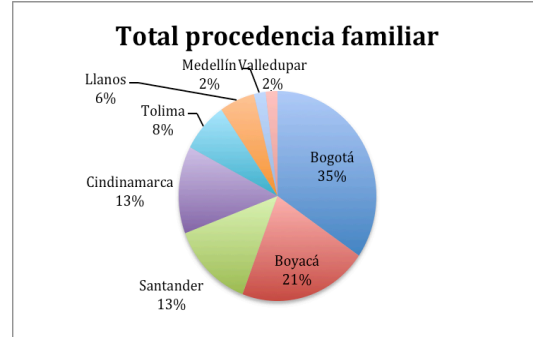


Figura 8



Es fácil al mirar las gráficas darse cuenta como el porcentaje de procedencia familiar desde Bogotá ha ido en aumento, el grupo focal uno (los jóvenes de mayor edad) tiene el 26%, el grupo focal dos el 35 y el grupo focal tres (los más jóvenes) el 46%

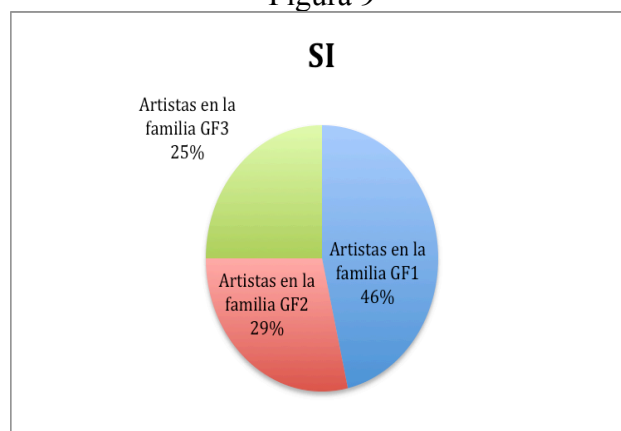
Sin embargo es en el grupo uno y en el dos donde aparecen procedencias lejanas del eje andino oriental³⁸ o altiplano y piedemonte llanero que conforman Cundinamarca-Bogotá D.C., Boyacá y el sur de Santander. Aunque no muy significativas por el número.

Si volvemos a aplicar la media para este eje sumando al eje andino oriental sus vecinos piedemonte llanero y Tolima nos da un 94%, de lo cual podemos decir que la procedencia de las familias de los encuestados es en su mayoría del eje andino oriental o de muy cerca, con sólo el 5% de familias foráneas.

Desde este criterio los grupos son mas homogéneos.

Artistas en la familia

Figura 9



³⁸ Propuesta de regionalización del PNM, ministerio de cultura, cartografía de las prácticas musicales de Colombia, Biblioteca Nacional.

Este dato junto con el de procedencia específica se complementan. Se puede interpretar que en las familias que son de segunda o tercera generación, se permite más la práctica artística y se puede convertir en una profesión u oficio.

Más adelante veremos si el tener artistas en la familia influye en el conocimiento de las músicas.

Bloque II de la encuesta. Formación Musical

La tabulación de la encuesta nos arroja los siguientes resultados:

Figura 10. GF1. Estudios musicales

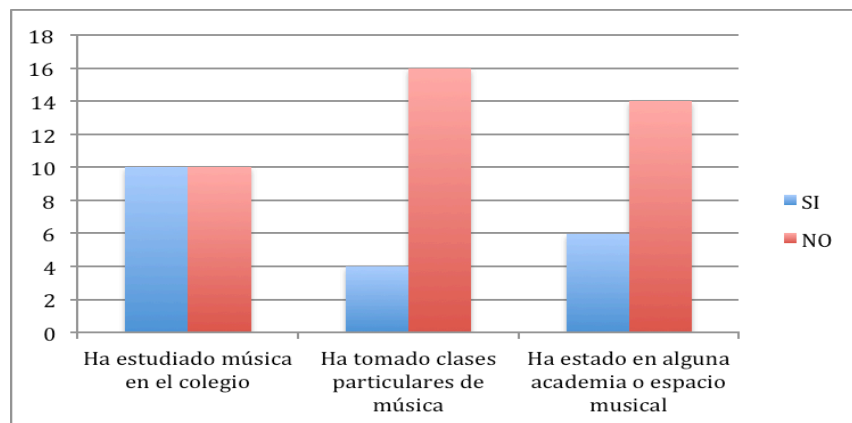


Figura 11. GF2. Estudios musicales

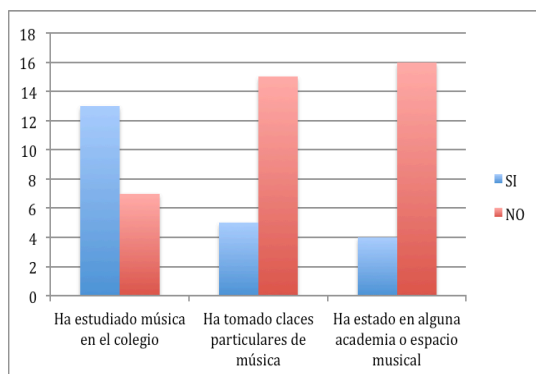
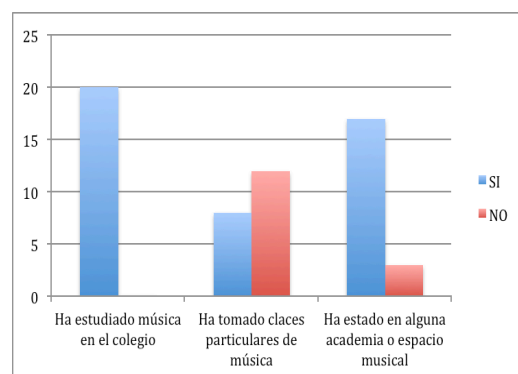


Figura 12 GF3. Estudios musicales



El grupo que menos reconoce el haber estudiado música en el colegio es el uno, mientras que en el grupo tres todos afirman haberlo hecho. El grupo uno y dos son los que más uso han hecho de las clases particulares.

Es curioso ver como el grupo tres a pesar de haber estado o estar en el TIFAC no lo reconoce como academia o espacio de formación musical. Puede ser por que lo considera como parte del colegio o lo liga a este pues se desarrolla en su espacio físico, o por que la idea de formación musical que se tiene esta ligada a lo formal, la clase, el pensum, los niveles. Recordemos que el TIFAC ha renunciado conscientemente a este modelo.

Valdría la pena preguntarse o mas bien preguntarle a los participantes si ven la práctica musical distinta al aprendizaje musical.

Bloque III de la encuesta. Datos sobre conocimientos y valoraciones musicales

Figura 13



Figura 14

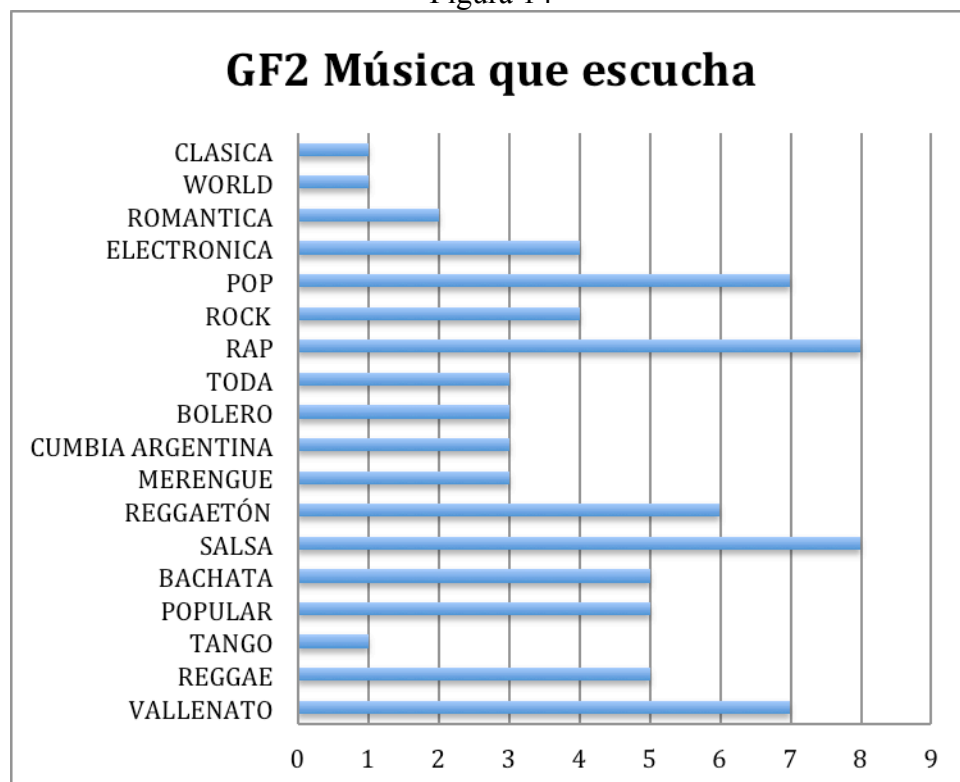
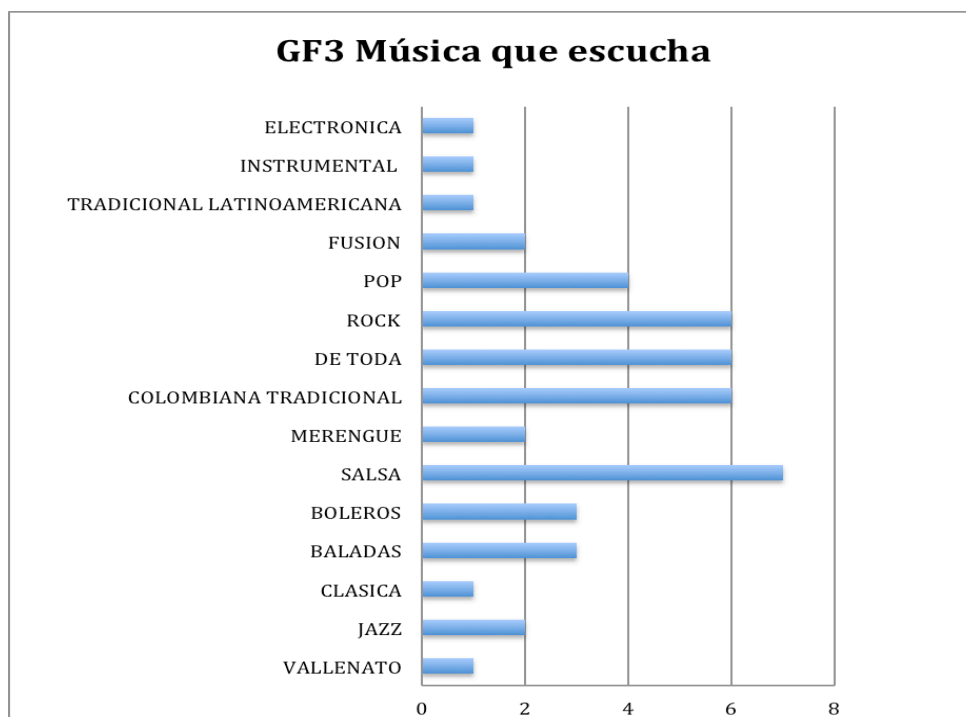


Figura 15



El primer cambio y por supuesto el más notorio es la aparición de nuevos géneros en los grupos dos y tres. Dichos géneros musicales no son parte de la oferta estándar ni de la radiodifusión, ni de los otros medios de circulación. Aparecen por ejemplo las músicas tradicionales colombianas, lo cual era de esperarse pues es uno de los objetos de estudio tanto en el PBJ como en el TIFAC, el Jazz, los boleros, la clásica, el pop, fusión y world music.

Puede deducirse que el estar en las experiencias da una mayor posibilidad de tener contacto con nuevas músicas.

Preferencias musicales

El indagar sobre que músicas prefiere nos arroja los siguientes resultados:

Tabla 5

	I lugar de favoritismo	II lugar de favoritismo	III lugar de favoritismo
GRUPO FOCAL 1	Reggaetón 8	Salsa 5	Bachata 4
GRUPO FOCAL 2	Pop 4	Salsa 4	Rap 4
GRUPO FOCAL 3	Colombiana 6	Salsa 6	Rock 4

Las músicas que no les gustan

Tabla 6

	I lugar de disgusto	II lugar de disgusto	III lugar de disgusto
GRUPO FOCAL 1	Rock 7	Rap 6	Ranchera 4
GRUPO FOCAL 2	Rock metal 12	Rap 3	Vallenato 3
GRUPO FOCAL 3	Reggaetón 13	Ranchera 8	Electrónica 2

El gusto por la salsa es mas o menos igual en todos los grupos, de allí que se pueda deducir que muy probablemente es un gusto que viene de familia. Aunque las músicas caribeñas y en particular la salsa son tenidas en cuenta en las prácticas, al parecer esto no influye mucho en su escucha y uso.

Lo que si se nota es que el reggaetón tiene su máximo piso de agrado en el grupo uno y su máximo de desagrado en el tres. Tal vez la valoración musical y literaria que se hace periódicamente en los espacios de clase y taller (PBJ y TIFAC) aportan a este cambio de valoración, de una música que abusa de la literalidad monotemática y la artificialidad en la música prefabricada.

También es de anotar la poca aceptación que tienen el rock y muy en particular el metal en los grupos uno y dos.

Conocimiento de grupos musicales

Figura 16. Conocimiento de grupos musicales GF 1

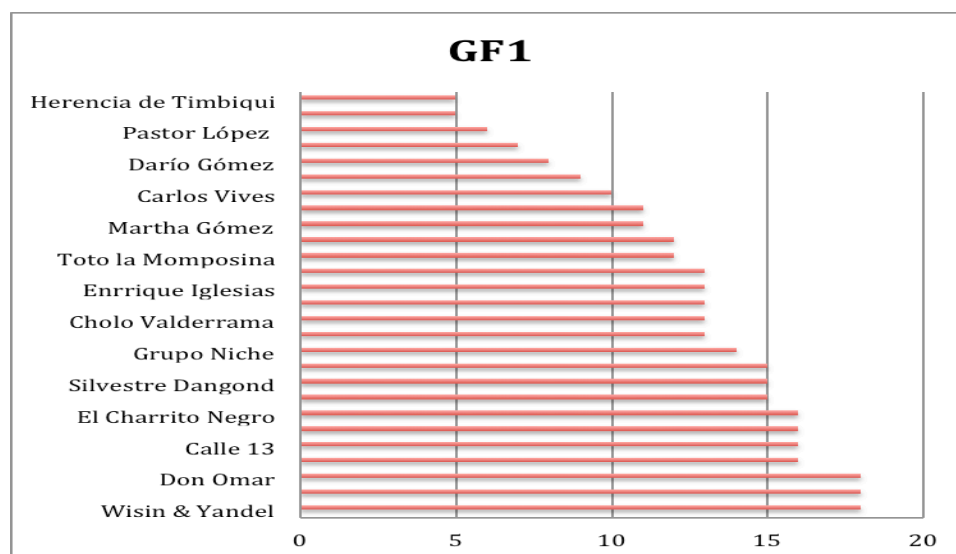


Figura 17. Conocimiento de grupos musicales GF 2

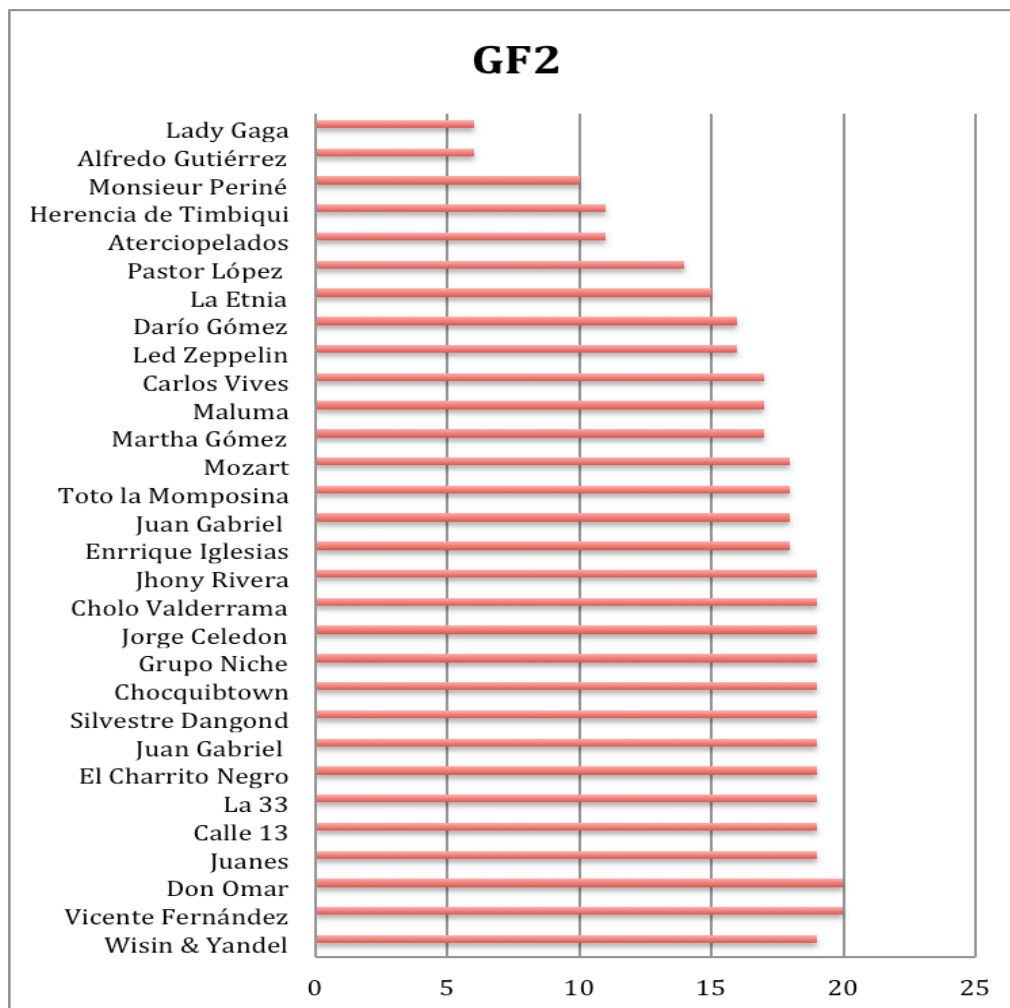
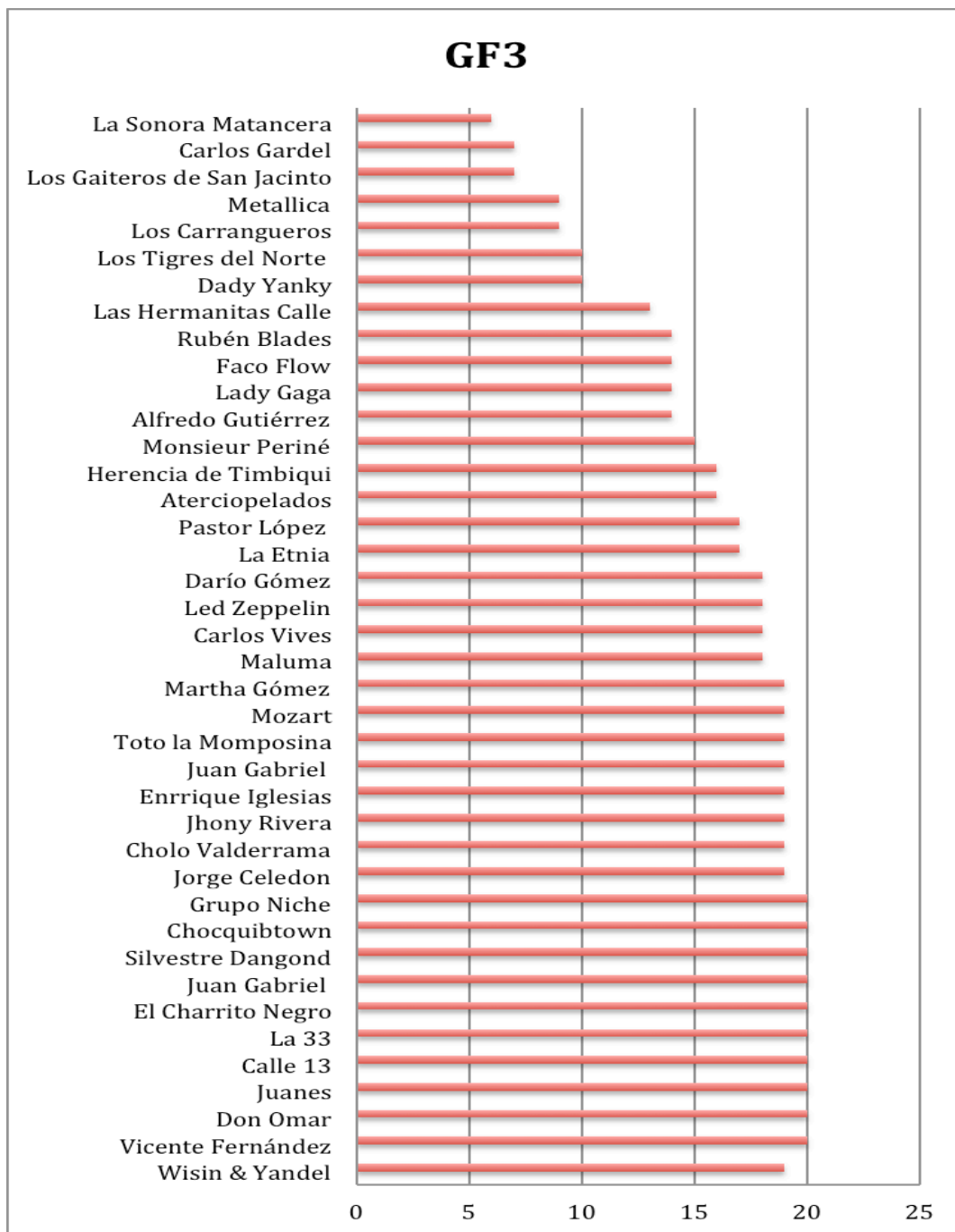


Figura 18. Conocimiento de grupos musicales GF 3



Se establece como grupo o músico significativamente conocido el que tenga un mínimo de cinco encuestados que lo conocen (25%). Así pues para el grupo focal uno solo son significativamente conocidos 28 grupos de 40, para el grupo focal dos son 30 y para el grupo focal tres la totalidad o sea 40. Definitivamente el grupo tres es el que más músicos conoce, además mantiene el rango de conocimiento de los grupos uno y dos.

Conocimiento de géneros musicales

Mayor grado de desconocimiento

Tabla 7

	Genero	Genero	Genero
Grupo focal 1	Kizomba 0	Pasillo 2	Currulao 3
Grupo focal 2	Kizomba 0	Pasillo 3	Currulao 7
Grupo focal 3	Kizomba 2		

Nuevamente en el grupo focal tres hay mayor grado de conocimiento de los géneros musicales. Integrando un análisis del este y el ítem anterior, se deduce que para la gente es más fácil identificar y retener los géneros musicales que sus interpretes.

Esto contrasta por ejemplo en que el los grupos focales uno y dos el conocimiento de Carlos Gardel es muy bajo (1 y 2 respectivamente) mientras que el conocimiento del tango es alto (13 y 18).

Usos musicales

GF1. Tabla 8

EXPRESIÓN	DIVERSIÓN	RELAJACIÓN
4	9	6

GF2. Tabla 9

EXPRESIÓN	DE FONDO	APRENDER	DIVERSIÓN
6	6	2	8

GF3. Tabla 10

EXPRESIÓN	DE FONDO	APRENDER	DIVERSIÓN	RELAJACIÓN
8	1	5	4	3

Se nota que al acercarse a las dos prácticas aparecen nuevos usos de la música, entre los que están de fondo y el aprender. Obviamente si se estudia música se ve la ve como un objeto de estudio. Pero también es notable como aumenta el uso de la música para expresarse.

Frente a los eventos y celebraciones en el de carácter más sacro como lo es el funeral el grupo focal uno se inclina por música popular (ranchera 10), baladas (2), clásica (1) o ninguna (3); el grupo focal dos popular (ranchera 10), baladas (6), clásica (4) o ninguna (6) el grupo focal tres (ranchera 4), vallenato (4), clásica (5) o ninguna (5) nótese que todos mantienen las rancheras, la clásica o ninguna pero sus resultados son inversos.

En los espacios de fiestas mas cercanas al grupo de amigos, en las cuales se presume se puede escoger que música poner, por ejemplo en los cumpleaños de cada uno, el grupo tres mayoritariamente opta por la salsa 17 de 20, pero presentan también un amplio menú en el que se desatacan los géneros caribeños y el rock, ninguna menciona ni el reggaetón ni la bachata ni la champeta. En el grupo tres la preferencia esta por el reggaetón (8) , seguido de la salsa choque (6) y otro grupo que anota de toda (5), aunque sabemos que este grupo es restringido en géneros y se circunscribe a bachata, champeta, electrónica, rock y vallenato. El grupo focal dos es menos preciso 11 de ellos dicen de todo o variada. Ninguno de los tres grupos pone el rap como música festiva, aunque si reconocen que la escuchan.