

FORMAS DE PRODUCCIÓN DEL DESEO EN LA EDUCACIÓN MUSICAL DE CONSERVATORIO¹

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Juan Sebastián Ochoa Escobar

Pontificia Universidad Javeriana / juan.ochoa@javeriana.edu.co

Docente de planta del Departamento de Música, Facultad de Artes, de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

¹ El presente texto fue presentado en una versión preliminar para una clase de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana, dictada por el profesor Richard Tamayo. Algunas de las reflexiones de este texto son parte también de la tesis de grado que realicé para dicha maestría, titulada *La "práctica común" como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia* (2011).

RESUMEN

Tomando como punto de partida y eje de la reflexión algunos aportes del psicoanalista y filósofo francés Félix Guattari se analiza el sistema de conservatorio (sistema sobre el cual están contruidos la mayoría de programas universitarios de música en Colombia y en buena parte del mundo) como una máquina de producción deseante. Primero, se presenta una breve descripción de las lógicas de conservatorio sobre las que se soporta el sistema de educación musical universitario; luego, se hace una crítica a esas lógicas a partir de la forma en que producen deseo para, finalmente, plantear unas conclusiones al respecto. La idea principal es mostrar cómo la educación de conservatorio, como máquina social, es también producción deseante, y revelar cómo, en este caso en particular, no sólo las necesidades generan deseo, sino que también el deseo genera necesidades.

PALABRAS CLAVES

conservatorio, educación musical, universidad, producción de deseo

FORMS OF DESIRE PRODUCTION IN UNIVERSITY MUSICAL EDUCATION IN CONSERVATORIES

ABSTRACT

Taking as a starting point some ideas from the French psychoanalyst and philosopher Felix Guattari, this article analyzes the conservatory system (a system that models most university music programs in our country and in the world) as a production machine that desires. Firstly, it presents a brief description of the logic of the conservatory, which serves as the basis of the musical education system in the university; next, it analyzes this logic by means of a critique of the way in which it produces desire, and, finally, it offers a series of conclusions. The article's main purpose is to try to unveil how conservatory education, as a social machine, is also production that desires, and to reveal how in this particular case it is not only necessity that generates desire, but desire that generates necessity as well.

KEY WORDS

Conservatory, musical education, university, production of desire

FORMES DE PRODUCTION DU DÉsir DANS L'ÉDUCATION MUSICALE UNIVERSITAIRE DE TYPE CONSERVATOIRE.

RÉSUMÉ

Prenant comme point de départ et comme axe de réflexion certains apports du socioanalyste et philosophe français Félix Guattari, le système de conservatoire (système sur lequel sont construits la majorité des programmes universitaires de musique en Colombie et dans la majorité du monde) est analysé comme une machine de production de désir. Premièrement sera présentée une brève description de la logique du conservatoire sur laquelle est supporté le système d'éducation musicale universitaire. Ensuite sera faite une critique de cette logique, sur la forme à partir de laquelle le désir est produit pour, finalement, implanter certaines conclusions.

L'idée principale de l'article est de montrer comment l'éducation en conservatoire, comme machine sociale, est aussi production de désir, et de révéler comment, en ce cas particulier, non seulement les besoins génèrent du désir, mais aussi le désir génère des besoins.

MOTS CLÉS

Conservatoire, éducation musicale, université, production de désir

FORMAS DE PRODUÇÃO DO DESEJO NA EDUCAÇÃO MUSICAL UNIVERSITÁRIA TIPO CONSERVATÓRIO.

RESUMO

Tomando como ponto de partida e eixo da reflexão alguns aportes do psicanalista e filósofo francês Félix Guattari se analisa o sistema de conservatório (sistema sobre o qual está construída a maioria de programas universitários de música na Colômbia e em grande parte do mundo) como uma máquina de produção desejada. Primeiro, apresenta-se uma breve descrição das lógicas de conservatório sobre as que se sustenta o sistema de educação musical universitário; segue uma crítica a essas lógicas a partir da forma em que produz desejo para, finalmente, expor umas conclusões sobre o assunto. A ideia principal é revelar como a educação de conservatório, como máquina social, também é produção desejável, e expor como, neste caso, em particular, não só as necessidades geram desejo, senão que também o desejo gera necessidades.

PALAVRAS-CHAVE

Conservatório, educação musical, universidade, produção de desejo.

IMASAMI RRIMANAKU TAKIDIRRU IACHACHINAKUSKAPI MUNAIKUNAMANDA RRIMAI

PISIIYACHISKA

Félix Guattari sicuanalista y filósofo francés pa rimaskata kachispa, kauachirrimi imasami tukui conservatoriokuna (takii iachachingapa iukankuna kai atun alpa colombianirraiskapi, atun karru alpapiipas)sug maquina rrradirusina. Ñugpa, kauachinkunami, rrigsichinkunami imasami conservatorio nirraiaska auanta universidadpi takiiikuna iachachiskata; nispa, rimankunami imasami chi iuiaikuna chaiachinkuna munaikuna chi urramanda ña tukuchingapa rimankunami tukui rimaskakunamanda. Kai iuiaki kami kauachingapa imasami conservatoriopi iachachiipi ministirri tukui, y munachi tukui iukangapa, kai ministidukuna munachí tukui iukangapa, kai munachiipas ministimi ministidukuna iukangapa

RIMAYKUNA NIY

Conservatorio, Takii iachachii, universidad, munaimanda rrimai.

El sistema de conservatorio

El sistema de conservatorio es una tradición heredada de la cultura europea.¹ Este tipo de instituciones, surgidas en el XIX en países como Francia, Alemania e Inglaterra, se crearon para formar jóvenes músicos competentes en la interpretación de la llamada música “clásica”, también conocida como la “práctica común” o “música académica”, que corresponde a la música hegemónica de los países centroeuropeos durante los siglos XVIII y XIX principalmente. Como lo señala muy bien Robin Moore (1992), el sistema de conservatorio surge en el momento de ascenso de la burguesía y la especialización del trabajo. Es en este período que aparece la división del trabajo en la música, con la cual el intérprete se separa del compositor. También es el momento en que los músicos formados en la academia pierden la capacidad de improvisar (cosa que sí era frecuente antes) y se dedican a componer obras o a ejecutar las obras ya escritas según las indicaciones específicas de la partitura. Bajo este modelo, los conservatorios se centran en un principio en educar intérpretes para que reproduzcan las partituras de los “grandes compositores” y, posteriormente, comienzan también a educar a futuros compositores.

En el sistema de conservatorio actual aparece una tercera categoría de profesionales a educar: el director. Así, las escuelas de música se concentran en formar directores de orquesta, compositores e intérpretes, aunque les asignan mayor prioridad a estos últimos. Y todos ellos son educados, incluso en la Colombia del siglo XXI, casi exclusivamente en la tradición de la

1 Si bien la gran mayoría de programas universitarios en música en Colombia y alrededor del mundo giran a partir de las lógicas de los conservatorios, en Colombia hay una excepción muy importante y significativa en la carrera de música de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB), a la cual pertenece esta revista. Este programa se planteó desde sus inicios como una opción alternativa de educación musical universitaria, basada en el estudio de las músicas populares y que ofrece miradas, aproximaciones y lógicas que desafían la educación de conservatorio.

“música académica”, de manera muy similar a como ocurría en los conservatorios europeos del siglo XIX.

En esta división del trabajo entre compositores e intérpretes, los primeros son los dioses que producen la gran obra de arte, y quienes determinan —a través de la partitura— cómo se debe interpretar, mientras los segundos son los esclavos que deben obedecer ciegamente para poder materializar el deseo de sus amos. En esta misma lógica, en las orquestas el director asume el papel de un general en el ejército: determina lo que se debe hacer y se lo ordena a sus inferiores. En otras palabras, el director se convierte en el representante del compositor entre los vivos, algo similar a la figura del Papa como sucedáneo de Dios en la Tierra (Nettl, 1995).

Dentro del sistema de conservatorio se busca preparar “grandes instrumentistas”. Bajo esta lógica, en la cual hace ya casi dos siglos se dejó a un lado la capacidad de improvisar y componer de los intérpretes y se les forma únicamente para interpretar obras según están escritas previamente en la partitura, prácticamente la única forma de competir en el sistema capitalista es siendo el más virtuoso (y un poco también el más expresivo, aunque esto es bastante subjetivo) de los intérpretes. Sin embargo, en el mundo laboral de los músicos académicos, es cada vez más una realidad evidente (sobre todo en nuestro contexto latinoamericano y bajo los nuevos sistemas neoliberales) la disminución de la cantidad de orquestas y bandas sinfónicas, así como de espacios remunerados para la interpretación solista de este repertorio. Así, cada instrumentista termina, de manera semejante a la carrera de un deportista de alto rendimiento, en una lucha desenfrenada por ser el mejor entre los mejores, por ser uno de los pocos que logre ocupar las escasas plazas que se encuentran disponibles. La recompensa para tamaño esfuerzo es no solo económica, sino también de capital simbólico: aquellos elegidos serán reconocidos por la sociedad, serán premiados y aplaudidos, e incluso en ocasiones serán tratados como genios, como seres

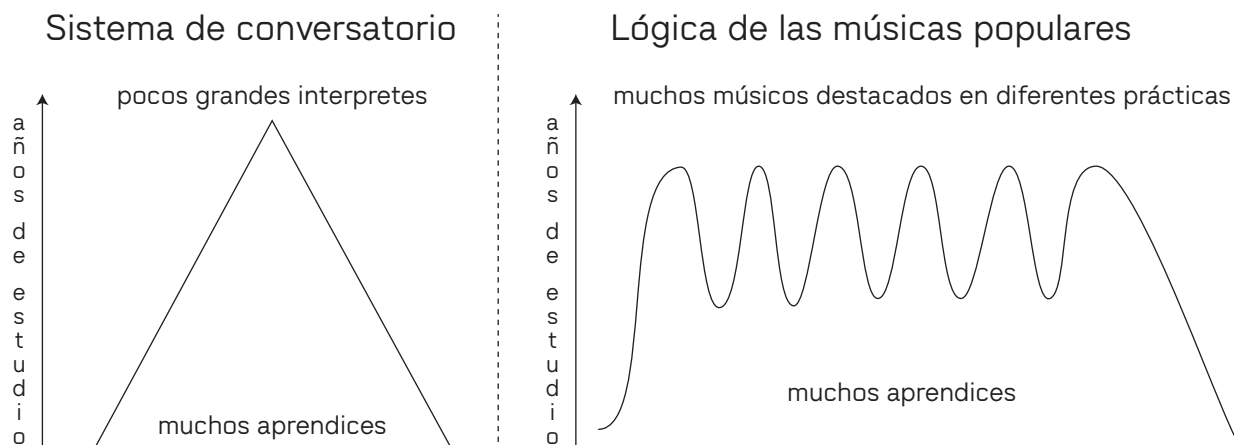


▲ Archivo Facultad de Artes ASAB. Fotografía: Alex Usquiano, 2007

especiales que poseen dones mágicos, ídolos o héroes que están más allá de lo terrenal (lo cual muestra que la muy mencionada aura benjaminiana no solo se encuentra en las obras sino también en los productores).

De esta forma, el sistema de conservatorio funciona de forma piramidal, donde en la base están los aprendices —estudiantes que apenas comienzan el largo y difícil paso por la carrera educativa— y, en la punta, solo aquellos pocos que lograron alcanzar el máximo nivel de destreza, y con él el máximo reconocimiento. Esto se debe en gran medida a que el objetivo a alcanzar es único: solo se prepara a los futuros músicos para ser los grandes intérpretes del “repertorio universal”. Evidentemente, los músicos tienen en la sociedad de hoy más variados campos de acción: en composición, en improvisación, como arreglistas, en educación, interpretando diferentes músicas populares, entre otros.

Por ejemplo, un violinista puede ejercer no solo siendo parte de orquestas sinfónicas o de cámara, sino también tocando en charangas, grupos de tango, blues, country, salsa, componiendo música publicitaria, grabando canciones infantiles, enseñando en colegios o universidades, y muchas otras actividades más. Sin embargo, bajo las lógicas del conservatorio, todas estas otras actividades son vistas como algo menor, no correspondientes con el verdadero oficio del Artista (así, en mayúscula inicial) y, por ende, no son tenidas en cuenta como posibles metas de formación sino más bien como consecuencias del “fracaso” del estudiante en su paso por el sistema. Estas labores vienen a ser las ocupaciones en las que se desempeñan todos aquellos que no lograron alcanzar la “verdadera” meta. Esa única meta que se plantea la educación formal universitaria en música es la que genera el sistema piramidal, con una única cúspide, en lugar de generar un sistema de múltiples metas, a



► gráfica 1

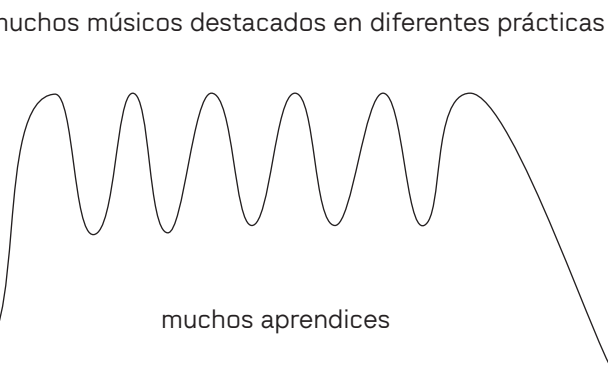
manera de onda-serrucho que tenga no una sino múltiples cúspides, o más bien múltiples crestas en las que tengan cabida varias personas a un mismo tiempo. En un reconocido trabajo de Henry Kingsbury basado en una etnografía a un conservatorio en Estados Unidos, aparece esta situación expresada así:

Although it is only occasionally spoken aloud, there is a general understanding that only a small minority of the graduates of the conservatory will be able to make professional careers as performing musicians (Kingsbury, 1988: 56).²

El sistema de múltiples crestas mencionado anteriormente corresponde más con el tipo de comportamiento que se da dentro de los músicos que se dedican a las músicas populares, puesto que allí el virtuosismo no es determinante, y las formas de competir en el mercado se vuelven muy variadas: no solo se compete por quién interpreta mejor un estilo, sino por quién tenga una interpretación que le guste más a un público, por la flexibilidad en el manejo de múltiples géneros, por la capacidad para improvisar, arreglar, componer o dirigir grupos, por la empatía del músico con el público, por el tipo de show en vivo, entre otras. Si bien se puede argumentar que en el campo de la música “académica” también aparecen algunos de estos aspectos, de forma general se puede decir que el campo académico le asigna mucho más valor al virtuosismo interpretativo en un tipo de repertorio muy específico que a cualquier otro de los elementos mencionados.

² “Aunque solo frecuentemente se dice en voz alta, hay una comprensión general de que solamente una pequeña minoría de los egresados del conservatorio serán capaces de llevar carreras profesionales como músicos intérpretes.” (Traducción mía).

Lógica de las músicas populares



En la gráfica 1 se muestra una representación visual del tipo de competencia en los dos tipos de sistema (el académico y el popular, por llamarlos de algún modo).

El sistema de conservatorio piensa a la música académica como la única válida como objeto de estudio, o incluso a veces como la única música existente, en una pretensión de universalidad semejante a la que evidencia Santiago Castro en *La hybris del punto cero* (2003). Es así como se habla de “la música” (en singular), lo que debe tocarse es el “repertorio universal”, y los compositores más reconocidos son llamados “los grandes compositores”, sin ningún tipo de contextualización. De forma semejante, este sistema piensa la música como una manifestación más allá de lo terrenal, no ligada a contextos sociales, históricos ni políticos. Por eso, la música académica es denominada también “música absoluta”. Por ejemplo Kingsbury (1988: 6), al conversar con un director de departamento de una carrera de música, le escuché plantear la siguiente posición:

classical music is a pure and autonomous art form (after all, it is sometimes referred to as “absolute music”) whose true meaning and beauty lie outside the sphere of social life or political tensions.³

En este sentido, la música más pura, la menos “contaminada” por relaciones concretas, es la música instrumental, puesto que la música con letra estaría atada inevitablemente al significado textual. Por este motivo, la música instrumental tuvo un auge importante en el

³ “Música clásica es una forma de arte puro y autónomo (después de todo, es algunas veces referida como ‘música absoluta’) cuyo verdadero valor y belleza se encuentra fuera de la esfera de la vida social o las tensiones políticas.” (Traducción mía).

período de la “práctica común”, mientras que la música cantada cada vez se relegó más a un segundo plano, identificado más con la supuesta debilidad femenina que con el poder racional masculino (por eso hoy en día es usual encontrar en la educación universitaria más mujeres cantantes y hombres compositores).

Como se considera a la música académica como pura, absoluta, neutra, y objetivamente la mejor música (o la única que realmente se debe considerar como música), se piensa entonces que no tiene relación con ninguna clase social, que es un lenguaje para todos en cualquier circunstancia, cuando realmente responde, como cualquier otra manifestación artística, a una situación histórica y social particular (Tomlinson, 2003: 35).

De forma esquemática, podemos resumir las características mencionadas del sistema de conservatorio en: pretensión de universalidad, objetividad y neutralidad; el oficio del músico se ve como algo trascendente y espiritual, alejado de lo terrenal; división del trabajo entre compositores, intérpretes y directores; educación muy especializada dirigida a unos pocos objetivos; formación homogénea de los músicos; valoración de los compositores por encima de los intérpretes; y valoración de la tradición escrita por encima de la oral.

El conservatorio como máquina de producción de deseo

Dentro de este sistema de conservatorio muchas de las lógicas que se vienen reproduciendo durante muchos años no están escritas en documentos oficiales, ni en tratados sobre cómo debe funcionar, sino que se han venido heredando de generación en generación en una forma reaccionaria de mantenimiento de la hegemonía. Una herramienta muy útil para esto es el lenguaje mismo. Es decir, el lenguaje (así como la música) no funciona de forma neutra sino que lleva incorporadas dentro de sus códigos arbitrarios sus propias lógicas de reproducción y dominación. Guattari se refiere al lenguaje en los siguientes términos:

La función del lenguaje no consiste únicamente en servir de canal de transmisión a los flujos de información; las lenguas no son simple soporte de comunicación entre los individuos, no son separables del capo social y político en el que se despliegan. Lo que ha podido ser calificado de arbitrario en la relación de significación —la relación significante/significado— no es más que una

manifestación particular de lo arbitrario del poder. La lengua dominante es siempre la lengua de la clase dominante (Guattari, 1994: 276-277).

Las formas de hablar, el uso del lenguaje, generan unos deseos, producen unas necesidades. Guattari define el deseo así:

Propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad o ganas de vivir, de crear, de amar; a la voluntad o ganas de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores (Guattari, 2005: 318).

El deseo es siempre el modo de producción de algo, el deseo es siempre el modo de construcción de algo (Guattari, 2005: 319).

El deseo no es entonces algo en la mente de cada individuo algo que se produce espontáneamente en lo profundo de su psique, sino que está atravesado por las relaciones de producción económica y la forma de vida en general de la sociedad en la que está inmerso el individuo. La subjetividad “está esencialmente fabricada y modelada en el registro de lo social” (Guattari, 2005:46), y el deseo, como parte constitutiva de la subjetividad, se encuentra también atravesado por ese registro social.

Esa relación profunda y permanente entre lo social y lo subjetivo, o en términos marxistas entre la base y la superestructura, la desarrolla Guattari así:

No contrapongo las relaciones de producción económica a las relaciones de producción subjetiva. Me parece que, al menos en las ramas más modernas, más avanzadas de la industria, se desarrolla un tipo de trabajo al mismo tiempo material y semiótico. Pero esa producción de competencia en el dominio semiótico depende de su confección por el campo social como un todo: es evidente que para fabricar un obrero especializado no existe solo la intervención de las escuelas profesionales. Existe todo lo que pasó antes, en la escuela primaria, en la vida doméstica, una suerte de aprendizaje que consiste desplazarse la ciudad desde la infancia [sic], ver televisión, en definitiva, estar inmerso en todo un ambiente maquínico (Guattari, 2005: 40).

Esta cita me parece relevante para comprender lo que en la educación musical se llama la “enculturación”, que se refiere a ese extenso conocimiento musical incorporado que cada persona posee por el simple hecho de

vivir inmerso en una sociedad. Quien acuñó el término en la pedagogía musical fue la investigadora Lucy Green (2001:22), quien lo define así:

The concept of musical enculturation refers to the acquisition of musical skills and knowledge by immersion in the everyday music and musical practices of one's social context. Almost everyone in any social context is musically encultured. It cannot be avoided because we cannot shut our ears, and we therefore come into contact with the music that is around us, not only by choice but by default.⁴

De manera semejante, se podría decir que la máquina social, atravesada constantemente por el capitalismo (por las "lógicas capitalísticas", diría Guattari), nos modela y disciplina el deseo, pues no podemos evitar entrar y asumir estas formas de producción de subjetividad porque no podemos tapar nuestros oídos y cerrar nuestros ojos. Nosotros estamos inmersos en la sociedad que nos rodea no por escogencia sino por defecto (*by default*).

En el uso del lenguaje que se da en el sistema del conservatorio se puede observar cómo se crean unas lógicas de funcionamiento y, así mismo, se producen unos deseos en los estudiantes y se les generan unas necesidades particulares que no necesariamente deberían tener. Al respecto, quiero mencionar unos ejemplos concretos que ayudan a ver cómo opera el lenguaje en la configuración del deseo.

Un estudiante de música está tomando dos énfasis: batería de jazz e ingeniería de sonido. El profesor de batería, después de dos semestres de darle clases, le hace el siguiente comentario: "Tiene qué decidirse por uno de los dos énfasis, o estudia batería o estudia ingeniería de sonido, porque si estudia las dos probablemente no llegará a ser un gran virtuoso". Frente a esto, el estudiante comienza a pensar que su deseo inicial (hacer dos énfasis que se complementen y con ello tener un perfil diferenciado) no es válido, y que debe optar por desear solo un perfil convencional (o ingeniero de sonido o baterista), anulando la posibilidad de la interdisciplinariedad dentro del campo musical, y

⁴ "El concepto de enculturación musical se refiere a la adquisición de habilidades y conocimientos musicales por la inmersión en las músicas y prácticas musicales cotidianas del contexto social propio. Casi todas las personas en cualquier contexto social son *enculturadas* musicalmente. Esto no se puede evitar porque nosotros no podemos taparnos los oídos, y nosotros de todas formas estamos en contacto con la música que nos rodea, no únicamente por elección sino por defecto." (Traducción mía).

reforzando la formación hiperespecializada que tiende a ofrecer el sistema de conservatorio. En última instancia, el profesor no pone al estudiante a escoger únicamente entre ser baterista o ingeniero de sonido, sino que lo pone a escoger entre ser baterista y vivir su vida, puesto que cualquier tiempo no dedicado al estudio de su instrumento se considerará un tiempo perdido, un tiempo de ocio que le estorbará para llegar a ubicarse en la cúspide de la pirámide.

Otro caso es el del estudiante de piano clásico al que un día la profesora le dijo lo siguiente: "Si un día estudiando tu instrumento le dedicaste muchas horas a resolver un pasaje difícil y no lo lograste, no importa cuánto hayas estudiado, con seguridad te paraste de tu asiento cinco minutos antes de que hubieras logrado resolver el problema".

Esta frase de la profesora de piano lo que hace es llenar de culpabilidad al estudiante. Así, el estudiante va a estar eternamente en situación de culpa: no importa qué tanto estudie, siempre pudo haber estudiado un poco más, su esfuerzo siempre es y será insuficiente.⁵

La siguiente es otra situación que muestra el tipo de formación de la conducta y el deseo que produce el sistema de conservatorio, una producción deseante en donde la disciplina excesivamente rigurosa de estudio se vuelve una condición indispensable que el estudiante no solo debe acatar sino que termina por desear y por considerar como lo debido. Un día, a comienzos de año, varios amigos le comentamos a un compañero la posibilidad de hacer un paseo en uno de los fines de semana del semestre. Nuestro compañero, estudiante de piano, llegó a tal punto de rigor en su disciplina de estudio, que cuando le propusimos cierto fin de semana (para el cual faltaba más de un mes) el compañero sacó una agenda, la miró detenidamente y dijo: "ese fin de semana no puedo. Ya programé con mi profesora de piano qué fines de semana en el semestre me voy a dedicar a estudiar el instrumento y cuáles otros dejaré para descansar. Y según este programa el fin de semana que ustedes plantean lo tengo desde ya destinado al estudio del piano".

Esta situación me marcó bastante, puesto que el compañero ni siquiera se planteó la posibilidad de reorganizar su horario para poder salir con sus amigos

⁵ Es interesante notar cómo esta forma de culpabilización es similar a la de la religión católica, en la que todos los mortales somos pecadores independientemente de qué hagamos.

ese fin de semana. Por el contrario, el estudio del piano era el que regulaba su vida (es decir, el estudio del piano no solo regulaba su dedicación al instrumento sino que regulaba su vida entera). En este tipo de educación tan disciplinada (tal vez la palabra suena más positiva de lo que en este contexto lo es) desear algo diferente al estudio permanente, al esfuerzo extremo, a la obediencia ciega al profesor o profesora de instrumento, resulta ser un pecado, una falta mayor. No es coincidencia que Bruno Nettl (1995: 5) haya hecho la asociación de la lógica del conservatorio con la de una religión: en el conservatorio los profesores (cual sacerdotes) enseñan la verdadera interpretación de los textos sagrados (partituras) escritos por el panteón de dioses (los “grandes” compositores centroeuropeos) a los fieles (estudiantes), para ser interpretados en las ceremonias religiosas (conciertos).

Por otro lado, por la pretensión de trascendencia de su quehacer, los músicos académicos (y tal vez los artistas en general) enfrentan hoy en día una doble situación que les genera permanentes contradicciones. Por un lado, piensan que deben ser bien pagados, y su trabajo debe ser bien remunerado por la sociedad. Pero por otro lado, su profesión se considera de índole espiritual, más allá de lo terrenal, por lo cual hacer música por dinero se considera como una traición a la profesión y a su oficio (Nettl, 1995: 55).

Esta disyuntiva los hace entablar una relación con su quehacer un poco esquizofrénica y difícil de manejar.⁶

Otra de las formas claras de producción deseante en el conservatorio tiene que ver con la valoración positiva que se hace del uso de la partitura y de la capacidad de lectoescritura musical. Es común escuchar que se considera a un músico como “profesional” por su capacidad de leer y escribir en pentagramas, no por su capacidad de hacer música. Es decir, se considera como profesional a aquél músico que puede comprender una partitura, sin importar si es capaz o no de interpretarla y, peor aún, sin importar si puede componer o improvisar música. Por el contrario, los músicos populares que tienen grandes facilidades haciendo música, pero que no conocen el código escrito, suelen ser vistos como simples aficionados. Por ello, el estudiante de

⁶ Alguna vez, un profesor me mostró de forma clara este tipo de contradicciones en los músicos, así como la jerarquización entre los diversos tipos de músicos, con el siguiente comentario jocoso: los músicos clásicos miran por encima del hombro a los jazzistas, los jazzistas miran por encima del hombro a los rockeros, los rockeros hacen lo mismo con aquellos que tocan pop, pero los músicos de pop ganan más dinero que todos los anteriores juntos.

música suele concentrarse mucho más en adquirir una habilidad importante en leer y escribir música que en poder hacerla, está más interesado en poder leer partituras que en cantar, interpretar, improvisar, arreglar o componer.

De alguna manera, todas estas formas de producción deseante en el sistema de conservatorio están relacionadas con el sistema capitalista, puesto que buscan obtener los mejores réditos, las máximas ganancias dentro del mercado. Sin embargo, el problema no se puede reducir a un problema económico, ya que, como he tratado de mostrar, la lógica cultural del conservatorio hace que el objetivo a alcanzar sea muy restringido —incluso cuando el mismo mercado laboral ofrece otras alternativas— y cada vez reduce más sus posibilidades para los músicos formados exclusivamente en la música académica.⁷

Conclusión

El análisis anterior nos muestra que la máquina social es también producción deseante, y que no solo las necesidades generan deseo, sino que también el deseo genera necesidades. El sistema de conservatorio produce unos deseos que el estudiante pronto convierte en necesidades, y no son solo las necesidades las que aparecen como deseo. Incluso, una necesidad tan aparentemente obvia como la de conseguir empleo, debería llevar a los estudiantes, y al sistema en general a buscar versatilidad, amplitud de perfiles musicales.

⁷ Un caso interesante que muestra cómo opera la máquina de producción deseante capitalista es el de la música de marimba (música tradicional del Pacífico sur colombiano y norte ecuatoriano). A partir del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, que da premio al mejor marimbero, los intérpretes de este instrumento comenzaron a incluir improvisaciones en su participación en el festival, pues el solo de marimba era el momento para mostrar virtuosismo, lo cual le permitiría a un marimbero destacarse por encima de los demás para así poder aspirar a obtener el premio (un premio económico no muy jugoso, pero suficientemente atractivo para estos músicos que suelen vivir en condiciones de extrema pobreza). En este caso se ve cómo la lógica capitalista incide directamente en la manifestación musical y moldea unos deseos que antes no existían. A partir del Petronio (como se le llama a este festival) todos los intérpretes de marimba quieren volverse buenos improvisadores, e incluso llegan a pensar que es un requisito indispensable para poderse llamar a sí mismos marimberos. En este caso estamos asistiendo a lo que, siguiendo a Hobsbawm, se podría denominar la invención de una tradición. Aquí, la tradición de la improvisación en la marimba no lleva más de unos 15 años, pero ya está lo suficientemente naturalizada para que la mayoría de personas piensen que siempre fue así y que debe ser así. Incluso, hay quienes piensan que la improvisación en la marimba es una de las características “netamente primitivas” (como diría la reconocida cantautora Benigna Solís) de la cultura musical del Pacífico sur colombiano.

Sin embargo, el sistema de conservatorio en Colombia se niega a seguir esa lógica del capital y se mantiene en la lógica de formar músicos hiperespecializados, aptos para contextos diferentes al colombiano actual.

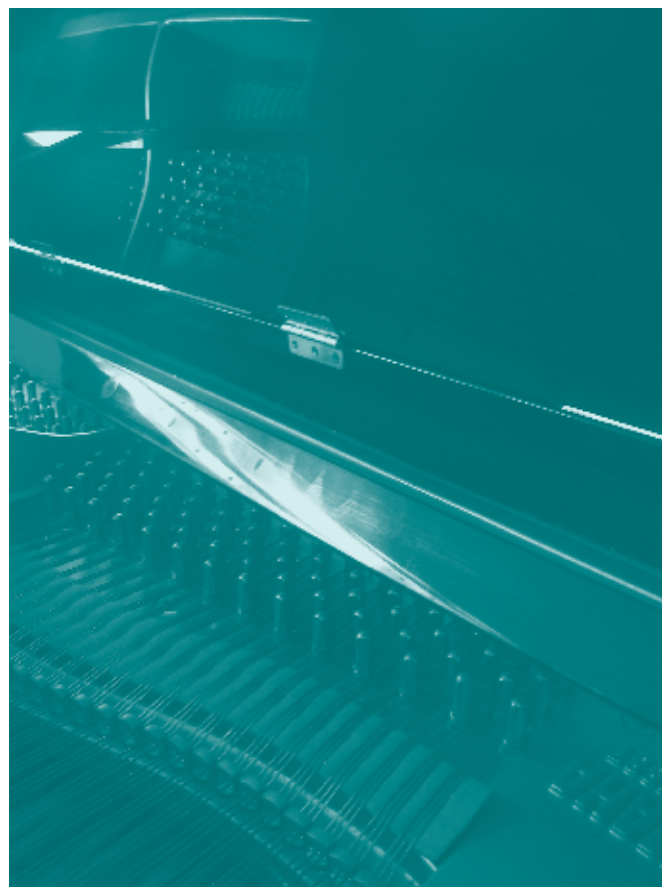
En sus textos, Guattari planteó algunas ideas interesantes acerca de los campos de la música y la pintura que sin duda refuerzan los cuestionamientos que planteamos. Quiero transcribir un fragmento extenso para cerrar el ensayo:

La imagen estereotipada que uno se hace, por ejemplo, de un pintor, es la de un individuo que estaría particularmente abierto a la vida en sociedad. Se lo representa con una banda de amigos, en una taberna... Quizá haría parte de una escuela, probablemente estará [sic] más comprometido políticamente que un músico. Este último, en efecto, aparecerá mucho mejor como un personaje solitario, tomado en un frente a frente vertiginoso con una creación musical de la que la clave parece imposible captar. Sin embargo, podemos notar que, aparte de algunas excepciones, los músicos han estado siempre mucho más a la defensiva de los valores tradicionales, la religión, incluso la reacción social. Son de hecho, muy "engagés". Podemos entonces tener como primera impresión,

la que situaría al pintor del lado de la sociedad y al músico del lado de la trascendencia. (...)

La producción musical procede a partir de agenciamientos colectivos muy vastos, implica una importante división del trabajo y se apoya sobre todo un *filum* musical. Cada músico escribe en la prolongación de las escrituras anteriores; cualquiera sea la novedad que él aporte queda tributaria de toda una tecnología, de todo un conjunto profesional para manifestar su obra. Los músicos participan de una suerte de casta, con rituales muy elaborados, una casta que ocupa por otra parte un lugar no despreciable en la jerarquía de los poderes reaccionarios. (...) Tendríamos que oponer aquí, las máquinas abstractas de la música (...) a las estructuras de las castas musicales, a los Conservatorios, a los imperativos de la escuela, a las reglas de escrituras, al sistema empresario, etc. (Guattari, 1994: 281-282).

En este fragmento Guattari mantiene, quizás sin darse cuenta, la idea de alta cultura y baja cultura. Sin embargo algunas ideas que plantea para "el arte", que para él parece ser la alta cultura, son bastante sugerentes. En su artículo "El paradigma estético" Guattari plantea la división del trabajo y la separación de la música



► Archivo Facultad de Artes ASAB. Fotografía: Alex Usquiano, 2007

de otras esferas de la vida social como algo que se dio tardíamente en Occidente, y menciona lo contrario para las sociedades arcaicas (Guattari, 2002: 185-186). Sin embargo, parece no darse cuenta que realmente en Occidente muchas músicas populares siguen manteniendo las lógicas musicales que él atribuye a las sociedades arcaicas. Es decir, Guattari invisibiliza las músicas populares occidentales y plantea como única música en nuestra sociedad a la tradición académica.

Es solo tardíamente en la historia de Occidente que el arte se ha separado en tanto que actividad específica correspondiente a una referencia axiológica particularizada. En las sociedades arcaicas, la danza, la música, la elaboración de formas plásticas y signos hechos sobre el cuerpo, sobre los objetos o el suelo, estaban integrados a las actividades rituales y las representaciones religiosas (Guattari, 2002: 185).

Se ve cómo para Guattari el arte en Occidente corresponde a aquellas manifestaciones en las cuales ha habido esa separación entre la práctica artística y otras actividades rituales. Sin embargo, no se da cuenta de que eso solo pasa en la alta cultura (y solo en la apariencia). En el caso de la música, las músicas populares siguen manteniendo fuertemente esa relación entre el quehacer musical y otras relaciones sociales dentro del contexto.

Sin embargo, lo que sí quiero resaltar es la fuerte crítica que hace al sistema de conservatorio en una de las citas anteriores, donde lo califica de ser un sistema de castas reaccionario. En últimas, el simple hecho de llamarse "conservatorio" lo muestra, puesto que implica la momificación de todo un sistema independientemente del contexto histórico y social en el que se encuentre. Termino ahora este ensayo con una cita del mismo Guattari (que solía hablar de vez en cuando de arte de forma bastante lúcida, aun cuando no fuera su principal tema de interés), porque creo condensa claramente el cuestionamiento al sistema de conservatorio que he tratado de plantear aquí:

Las personas que, (...) en la universidad, se consideran simples depositarias de un saber científico o simples canales de transmisión del mismo, solo por eso, ya hicieron una opción reaccionaria. Sea cual sea su inocencia o su buena voluntad, ocupan efectivamente una posición de refuerzo de los sistemas de producción de la subjetividad dominante (Guattari, 2005: 43).

Referencias

Castro, Santiago (2003). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Green, Lucy (2001). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.

Guattari, Felix (1994). Por una micro-política del deseo. En F. Guattari, *La revolución molecular* (págs. 244-283). Cali: Universidad del Valle.

_____ (2002). El nuevo paradigma estético. En F. Schnitman (Ed.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (págs. 185-212). Buenos Aires: Paidós.

_____ (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

Kingsbury, Henry (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.

Moore, Robin (1992). "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23 (1), 61-84.

Nettl, Bruno (1995). *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Illinois: University of Illinois Press.

Tomlinson, Gary (2003). "Musicology, Anthropology, History", en Clayton, T. Herbert, & R. Middleton, *The Cultural Study of Music* (págs. 31-44). Nueva York y Londres: Routledge.

