

# esmuc

Treball Fi de Grau

## **EL CANTO DEL BÚHO**

### **Música como dispositivo del poder**

Estudiant: Celia de Andrés Ruano  
Especialitat/ Interpretación  
Àmbit/Modalitat: Clásica y Contemporánea / Piano  
Director/a: Rubén López Cano  
Curs: 2018/2019

Vistiplau del director/a del Treball

## **Extracto trilingüe**

### Castellano

El presente trabajo propone indagar en el estudio de la música como un fenómeno significativo. Pretende centrarse en entenderla como discurso que genera la realidad social del contexto en el que se desarrolla. Los objetivos de este estudio son los siguientes: identificar los significados sociales que la música expresa, principalmente aquellos que se reproducen en beneficio del sistema de poder imperante, y articular una propuesta artística (El Canto del Búho) coherente con lo desarrollado en el marco teórico. Con este fin, las preguntas de investigación son las siguientes: ¿Puede entenderse la música, a nivel de discurso, como un fenómeno cultural con valor de significación social? ¿Qué tipo de propuesta artística puede darme la posibilidad de expresar el discurso elaborado? Las cuestiones se responden gracias a una metodología basada en la investigación documental y artística. Las respuestas obtenidas muestran, por un lado, cómo la música colabora en la construcción de los sujetos y de la realidad económica, política y social del sistema hegemónico occidental y, por otro lado, mi búsqueda identitaria frente a la crisis artística, dada mi trayectoria de pianista clásica que busca descubrir otras realidades musicales.

### Català

El present treball proposa indagar en l'estudi de la música com un fenomen significatiu. Pretén centrar-se en entendre-la com discurs que genera la realitat social del context en el qual es desenvolupa. Els objectius d'aquest estudi són els següents: identificar els significats socials que la música expressa, principalment aquells que es reproduïxen en benefici del sistema de poder imperant, i articular una proposta artística (El Cant del Mussol) coherent amb el desenvolupat en el marc teòric . Amb aquesta finalitat, les preguntes de recerca són les següents: Es pot entendre la música, a nivell de discurs, com un fenomen cultural amb valor de significació social? Quin tipus de proposta artística pot donar-me la possibilitat d'expressar el discurs elaborat? Les qüestions es responen gràcies a una metodologia basada en la investigació documental i artística. Les respostes obtingudes mostren, d'una banda, com la música col·labora en la construcció dels subjectes i de la realitat econòmica, política i social del sistema hegemònic occidental i, d'altra banda, la meua recerca identitària davant de la crisi artística, degut la meua trajectòria de pianista clàssica que busca descobrir altres realitats musicals.

## English

The present work proposes to inquire into the study of music as a significant phenomenon. It aims to focus on understanding it as a discourse that generates the social reality of the context in which it develops. The targets of this study are to identify the social significance that music sets forth, mainly that which is reproduced for the benefit of the prevailing power system, and articulate an artistic proposal (El Canto del Búho) coherent with the theoretical framework developed. For this purpose, the research questions are as follows: Can music be understood, at the discourse level, as a cultural phenomenon with a value of social significance? What kind of artistic proposal can give me the possibility of expressing the elaborated speech? The questions are answered thanks to a methodology based on documentary and artistic research. The derived answers show, on the one hand, how music collaborates in the construction of the economic, political and social reality of the Western hegemonic system and, on the other hand, my identity research to overcome the artistic crisis, a classical pianist who seeks other musical realities.

## Índice

1. Introducción.....	6
1.1 Motivación personal .....	6
1.1.1. Definición del objeto de estudio .....	9
1.1.2. Preguntas de investigación.....	9
1.2. Objetivos .....	9
1.3. Justificación .....	10
1.4. Metodología.....	10
1.5. Estado de la cuestión y marco teórico.....	11
1.6. Productos de la investigación.....	12
2. Música como dispositivo del poder .....	13
2.1. La música es un ámbito de lo social y como tal está constituida por relaciones de poder .....	13
2.2. Música e identidad. ....	14
2.2.1 Introducción. “El establecimiento de un particular sistema de equivalencias entre lenguaje y realidad” (Voloshinov 1993: 104) .....	14
2.2.2. Breve historia de los diferentes conceptos teóricos acerca de la relación entre música e identidad.....	16
2.2.3. Identidad mutable antiesencialista vs los sistemas clasificatorios .....	17
2.2.4. Reflexiones.....	18
2.3. Música como estrato de la cultura y de la ideología.....	19
2.3.1. Introducción .....	19
2.3.1. Conceptos multidimensionales.....	20
2.3.3 Crítica contra la cultura en su sentido institucional, sinónimo de una vestimenta amable de la autoridad .....	23
2.3.4. Unión teórico-práctica.....	24
2.3.5. Reflexiones.....	25
2.4. Descolonización epistemológica y cultural .....	27
2.4.1. Introducción .....	27
2.4.2. Ejemplos prácticos del proceso de colonización musical .....	28
2.4.3. Breve esbozo de la influencia de las teorías poscoloniales.....	32
2.4.4. Breve reflexión en torno a la idea de música como lenguaje universal .....	34
2.4.5. Conclusiones .....	34

2.5. Perspectiva transfeminista en la musicología .....	35
2.5.1. El feminismo desde el que me posiciono .....	35
2.5.2. Acercamiento transfeminista a la musicología.....	36
2.5.3. Recuperación de referentes .....	37
2.5.4. El espacio público como organización de la experiencia individual y colectiva .....	38
2.5.5. Las corporalidades de las mujeres en los espacios públicos musicales .....	39
2.5.6. Ejemplos ilustrativos que muestran el funcionamiento de códigos patriarcales en la música.....	41
2.5.7. Resistencias. La destrucción del fetichismo de la pasividad y contextos no-mixtos .....	41
2.5.8. Conclusiones .....	43
3. PROPUESTA PERSONAL: EL CANTO DEL BÚHO.....	44
3.1. Introducción .....	44
3.1.1 Proceso de transición en la crisis identitaria del yo como artista.....	44
3.1.2. Propuesta personal: concierto combativo; El Canto del Búho.....	46
3.2. Proceso de trabajo .....	48
3.2.1. <Yo> como objeto y sujeto de estudio: autoetnografía y trabajo de campo .	48
3.2.2. Declaración artística.....	52
3.3. Ficha técnica. El Canto del Búho: ciclo de conciertos combativos.....	52
3.3.1. Definición.....	52
3.3.2. Formación .....	53
3.3.3. Partes de la obra. ....	53
3.3.4. Fechas y escenarios. ....	58
3.3.5. Duración.....	59
3.3.6. Material anexo.....	59
3.3.7. Requerimientos técnicos .....	60
3.3.8. Observaciones .....	60
3.3.9. Plan de promoción.....	60
4. CONCLUSIONES.....	61
BIBLIOGRAFÍA .....	64

# 1. Introducción

## 1.1 Motivación personal

“El arte no es un espejo para reflejar el mundo, sino un martillo con el que golpearlo” escribe Vladímir Mayakovski.

Tras un camino solitario en el Conservatorio Profesional, los últimos años encontré un maestro y unos compañeros excepcionales. Gracias a ellos decidí dedicarme de lleno al piano clásico y presentarme en un futuro a los Conservatorios Superiores. Nunca tuve unos valores de competitividad. Para mí siempre fue más importante que se me acercara una persona con los ojos llorosos y me dijera que yo le había emocionado, al reconocimiento y premio de un tribunal. Ya fuese en grandes escenarios como el Auditorio Nacional de Música de Madrid o el salón de casa de mi abuela.

Al presentarme a la ESMUC estaba segura de mi vocación por el piano clásico. No obstante, he de reconocer que existía dentro de mí una inquietud que hacía que no todos mis anhelos quedaran satisfechos con ello, algo dentro de mí ya sabía que realmente no quería ser concertista de piano clásico, pese a adorar el instrumento y el repertorio.

*Quien mucho abarca poco aprieta*, me han insistido más de una vez. Sin embargo nunca he podido o querido renunciar a otras experiencias, campos artísticos o del conocimiento para dedicarme íntegramente al piano. El crecimiento personal prevalecía. La curiosidad por conocer me llevó a otras disciplinas como la literatura, el teatro, la danza o la antropología, así como a otras maneras de entender y de vivir la música más allá de la academia. Vivirla desde el cuerpo. Desde lo social.

Durante estos años de carrera, generalizando, sentía que me faltaba algo. Resultaba fascinante entender analíticamente las obras de Beethoven o Messiaen pero, ¿qué había más allá? Me daba la sensación de que las personas de la ESMUC de las que me rodeaba vivían la música como una burbuja dentro de la sociedad. Como exenta de relaciones. Recuerdo alguna asignatura en la que se producía un pequeño debate que tocaba estos temas y se zanjaba con un “*volvamos a la música*”. -¿*Has tocado así vestida en la Audición?*-, me preguntaron en una ocasión sorprendidos. Iba como cualquier otro día, con zapatillas, vaquero y camisa. Sin que fuera un acto premeditado, no estaba respondiendo a la *performance* de las audiciones. Me atraían propuestas de mi

## Introducción

profesor de hacer una obra de manera diferente a la establecida, aunque no gustase al tribunal. Me motivaba jugar con los límites.

Paralelamente, extra-académicamente me fui politizando. Por lo que, en vez de estudiar escalas y arpegios invertía mi tiempo en la *deconstrucción*. Me metí de lleno en diferentes luchas sociales.

Veía cómo algunos amigos se mataban a trabajar para pagarse la carrera mientras otros podían ir sus equis horas a estudiar tranquilamente con una persona que les hacía la comida. Cómo músicos de Pakistán no podían ni vivir porque en Serbia no les dejaban pasar la frontera. Veía cómo violaban a mis amigas personas que se encontraban en las escenas musicales. Cómo una ex adicta a la heroína era juzgada en el escenario por su apariencia física. Tras un bolo increíble, escuchaba comentarios sobre los pelos en las piernas de las intérpretes en vez de sobre su música. En otra ocasión, un amigo interpretó un recital clásico extraordinario, pero tenía más peso la condescendencia de los comentarios respecto a ser seropositivo.

Con todo esto, en esas etapas de mi vida no podía quedarme solo con analizar sextas napolitanas, mantener la exigencia y dedicación que requiere la ESMUC y hacer oídos sordos a lo anteriormente escrito. Aunque la sensación al estudiar y tocar el piano seguía siendo tan fascinante, he de reconocer que se produjo cierto rechazo por mi parte.

Buscaba también mis límites en cuanto al arte. Participé, por nombrar algunos, en proyectos pornoterroristas, performances desde la indecencia o música desde los márgenes.

No obstante, dichos entornos también se me empezaron a quedar cojos. Como en su día me pasó con el ámbito musical que conocía, me faltaba algo. Me faltaba la sutileza y riqueza artística de aquellos ambientes normativos de la música clásica. Quería salir también de los cuatro acordes de las canciones de protesta en las que me movía.

Y fue en este punto en el que se sembró la semilla de este proyecto. De la necesidad de abarcar, en mayor o menor grado, todo lo anteriormente mencionado. En contraposición a los ejemplos de clase escritos, me encontré con profesores que me hicieron ver cómo la música es un lenguaje epistémico que no solo refleja la realidad sino que la construye. Explicaban el amplio contexto social que envolvía a los compositores, más allá de lo puramente biográfico. Traían a las clases personas de diferentes proyectos de arte y comunidad que visibilizaban caminos alternativos a la mera ejecución, me hicieron

entender que estudiar es mucho más que una metodología, entender la música desde la comunidad y el cuerpo. Y pude ir observando cómo la música crea identidad: de edad, de género, de clase... Y leyendo, escuchando, analizando, vi cómo estos dos ámbitos (espacios politizados y espacios musicales/profesionales) podían juntarse, cómo ya estaban juntos. Cómo podía hacerse política desde la música. Cómo cualquier creación artística es en sí misma un posicionamiento político.

Desde pequeña sentí un especial interés por las figuras de José Menese, Víctor Jara, el Cabrero... ¿Cuán peligrosa puede ser la música en sí?, me preguntaba. ¿Era la mercantilización e institucionalización una herramienta del poder para quitarle este peligro a la música, como hace el capitalismo con las luchas sociales? Roberto Herreros escribe que “quizá la música no tenga la menor capacidad para suscitar cambios sociales profundos, pero sí la tiene para despertar conciencias políticas. [...] En algunos casos puede implicar un inestimable punto de partida. Algo capaz de cambiar vidas de esa manera en ningún caso puede ser subestimado.” Roberto Herreros (2016: 13)

Empecé pues a investigar y buscar nuevas musicologías que abarcaran estos interrogantes sociales. Entendiéndolo ahora ya como un todo, no como entidades separadas. Y fui así enfocando mi camino, entendiendo el poder de cohesión de la música como creadora de identidad individual y grupal. Observando cómo es un ente exaltador de los sentimientos unificadores de colectivos que viven en conflicto. ¿Tenemos responsabilidad como artistas? ¿Y si se puede romper la hegemonía de la visión aristotélica del arte? ¿Combatir la peligrosa imagen, lastre del romanticismo, del músico aislado de toda relación política o social? ¿Dejar de actuar de modo esnobista, adoctrinado, como quien vive *Esperando a Godot* y buscar una mayor politización del entorno musical? Si, como escribe Nietzsche (1985), detrás de toda lógica (en este caso, la música) se encuentran exigencias fisiológicas orientadas a conservar una determinada especie de vida, ¿favorece la música, con sus juicios, todo ello? ¿Ha penetrado a fondo la fuerza de los prejuicios morales en este ámbito supuestamente más libre de presupuestos? ¿Posicionarse en contra significa a su vez enfrentarse a los valores habituales? ¿Cómo hemos sabido desde el principio mantener nuestra ignorancia? ¿Por liberarnos de una responsabilidad? ¿Por despreocupación?

Me percaté de la gran capacidad que puede tener la acción social a través de las artes, y así dar pie a nuevas trayectorias. Y para ello ha de haber una percepción ajustada del



entorno en el que intervenimos, ya que éste no suele tratarse de una realidad social sino de un constructo social.

No creo en la supuesta objetividad, así que preferí toda una carreta de posibilidades a un puñado de certezas, un algo incierto a una nada segura. Tomar conciencia sobre desde dónde hago música, cómo la hago, a qué responde, cómo se vive, y por qué.

### **1.1.1. Definición del objeto de estudio**

Fue a raíz de estas preguntas e inquietudes que se clarificó el objeto de estudio: la creación de un modelo de actividad artística que responda a las inquietudes expresadas. Para ello, he considerado necesario establecer un discurso en cuanto a la música en tanto que lenguaje epistémico que no solo refleja la realidad social sino que al mismo tiempo la crea.

Mientras me enfrento a una crisis identitaria como artista y pianista clásica, en el presente trabajo me propongo cambiar el rumbo de mi actividad artística para que ésta reúna lo anteriormente escrito.

### **1.1.2. Preguntas de investigación**

Todos estos interrogantes me han conducido a su vez a las preguntas de investigación sobre la que gira el trabajo: ¿cómo se diseña un proyecto artístico congruente con el marco teórico que responde a las anteriores preguntas de investigación?

¿Qué clase de artista quiero ser?

¿Cómo puedo articular lo aprendido como pianista clásica con un mensaje musical combativo?

¿Qué tipo de propuesta artística puede darme la posibilidad de expresarme?

## **1.2. Objetivos**

Los dos propósitos más importantes de este trabajo son los siguientes: indagar en el estudio de la música como un discurso con eficacia normativa, y así romper con la concepción del imaginario colectivo de que la música no porta significado y la creación de un proyecto artístico coherente con dicho planteamiento teórico.

Así mismo este trabajo se propone:

## *Introducción*

- Identificar la operatividad del poder en espacios musicales, entendiéndolos como realidades de significación.
- Señalar las estrategias de auto-legitimación de los discursos musicales que se fundamentan en la naturalización y las concepciones del mundo universalistas y esencialistas.
- Denunciar, a partir del previo análisis, la asimilación de las normativas de género en el ámbito musical.
- Para todo ello, analizar los contextos socio-culturales, económicos y políticos occidentales en relación a la música.
- Hacer uso de las herramientas que me proporciona el marco teórico para articular y llevar a cabo un proyecto artístico: El Canto del Búho.
- Intervenir en los contextos sociales para un mayor compromiso y responsabilidad como artistas así como para una mayor politización del entorno musical a través del proyecto artístico.

### **1.3. Justificación**

Considero necesaria la investigación que he realizado principalmente por su relevancia social. Pienso que estas nuevas musicologías y planteamientos todavía no han calado de manera significativa en el imaginario colectivo. Entender la envergadura e importancia de la comprensión del significado social de la música es una tarea aún pendiente en muchos espacios sociales y musicales. Como pianista, considero relevante elaborar una propuesta artística que responda a dicho discurso.

### **1.4. Metodología**

Para proporcionar la comprensión del objeto de estudio y evaluar el grado de correspondencia entre mi discurso y la realidad observable, y así verificar el fundamento de mis hipótesis iniciales, me he servido de diversos procedimientos metódicos.

-Para comenzar, seguí las etapas propuestas por las técnicas de investigación en antropología social:

1. Formulación del problema.
2. Exploración previa. Indagué para conocer qué habían escrito otros autores en relación con el problema de investigación que me interesaba y contrasté sus posturas. Estudié la viabilidad metodológica y la práctica del proyecto.
3. Trabajo de campo a la par que una integración en la realidad social que quería expresar musicalmente, siendo registrados los materiales necesarios a partir de diferentes métodos y técnicas: entrevistas, diario de campo, etc.
4. Interpretación de lo obtenido en el curso del proceso para verificar las hipótesis iniciales y elaborar los modelos explicativos.

-Investigación documental:

Investigaciones artísticas que se apoyan en teorías musicológicas.

Investigación empírica, teórica, metodológica: conferencias, debates, documentales, artículos, libros, ensayos, experimentación artística.

- Investigación artística

- Métodos cualitativos: recolección y análisis de material en el diario de trabajo.

-Investigación autoetnográfica y proceso de introspección psíquico-artística.

- Métodos cuantitativos: experimentación artística.

## **1.5. Estado de la cuestión y marco teórico**

Las principales corrientes teóricas que he investigado son las relacionadas con la construcción de la identidad, con la cultura, la descolonización epistemológica y cultural y con el feminismo. Para la investigación he tratado tanto escritos generales de diferentes teorías y disciplinas – filosofía, antropología o sociología- como escritos que se basan en la aplicabilidad de dichas teorías en la música.

Foucault ha sido un pilar importante para la construcción de mi discurso, así como Josep Martí i Pérez para relacionarlo con las realidades musicales. Otros autores y autoras consultadas son Cook, Nietzsche, Vila, Revilla o Pelinski en cuanto al proceso de construcción identitaria a través del fenómeno musical. Autores como Ariño, Marx o Engels, con sus escritos sobre la concepción de cultura como herramienta para los intereses de la clase dominante, me ayudaron a afirmar algunas de mis hipótesis respecto a la música como estrato de la cultura. Las teorías poscoloniales como las de

Fanon me influyeron, junto con otros como Noya o Alpízar, a entender la importancia del campo epistemológico. Viñuela, Theodor Adorno, Despentes o Judith Butler han sido igualmente importantes para el desarrollo de una musicología feminista. También autoras como Garcés o McClary han supuesto unos referentes para mi discurso.

## **1.6. Productos de la investigación**

Durante el trabajo estarán adjuntos los enlaces de la cuenta privada de You Tube donde aparecen las ideas (vídeos y audios)- actualmente en proceso de desarrollo- frutos de la experimentación realizada en la propuesta personal y concorde con la teoría crítica desarrollada. Durante el escrito se citarán los diferentes archivos.

## **2. Música como dispositivo del poder**

### **2.1. La música es un ámbito de lo social y como tal está constituida por relaciones de poder**

He estudiado con pasión la música como forma autónoma, recurriendo, entre otros, a Schenker o Riemann. Sigo fascinada con los análisis del fenómeno sonoro entendido como un conjunto de parámetros musicales (motivos melódico-rítmicos, intervalos, armonías, etc) aislados de una significación social. No obstante, a pesar de su magnitud y grandeza, en el presente trabajo no me centraré en ello. Me posicionaré frente a la música desde una perspectiva social para considerarla en sus funciones de creadora de realidades colectivas. Procuraré centrarme en el vínculo entre la música y el agente social. Pensar la música como creadora de valores con significación, “no ya como un objeto sonoro que es decodificado y que el cerebro procesa en base a su capacidad cognitiva” (Cano 2011: 24). Me posiciono en este marco teórico para estudiarla como un dispositivo social, plena de sentido, que transmite, facilita y promueve discursos de poder de cualquier tipo. Todo ello junto con la intención de explorar las diversas formas que asume dicha reflexión crítica y sus manifestaciones culturales y políticas.

Foucault expone cómo el poder no es algo no más externo que se ejerza desde una instancia única y se imponga en un sentido único, sino una red, una serie de tecnologías y estrategias que están presentes en todo sujeto, relación y conocimiento. Siguiendo con dicho pensamiento, entiendo la música también como un discurso, concibiendo el concepto de discurso según la definición de Laclau y Mouffe que lo describen como “las prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrearán y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder.” (Laclau y Mouffe 1978 citados en Vila 1996: 46). Y, como todo discurso, está sujeto a lo que escribe Foucault.

Foucault también muestra cómo el discurso (aplicándolo nosotros al discurso musical) no es algo independiente, sino que, con una intención y eficacia normativa, está en

relación con el contexto de producción en el que se desarrolla. Dicho pensamiento me hace renunciar a la idea establecida del discurso como representación objetiva de una realidad. Y así dar pie a la concepción de que estas normalizadas prácticas discursivas forman la realidad de la que hablan, constituyen a los sujetos, codifican y prescriben su comportamiento y presuponen un carácter esencial de la realidad. Esto me lleva a rechazar el ideal que posiciona a la música como una realidad a-histórica exenta de responder a los intereses del sistema. Y reconozco en ella, de su delimitación y especificación, el efecto de la extensión de un dispositivo normativo y occidental. Es decir, “el rechazo de la pretensión de la música de ser autónoma del mundo que la rodea” (Cook 1998: 36).

Así pues los discursos, ergo las disciplinas (la ciencia, la música, la educación, y un tan largo etcétera) no son formaciones independientes sino que existe una interdependencia entre ellas, una cadena causal que responde y perpetúa dichas relaciones de poder. Es decir, una intertextualidad que conduce a una necesaria interseccionalidad en las luchas.

## **2.2. Música e identidad.**

### **2.2.1 Introducción. “El establecimiento de un particular sistema de equivalencias entre lenguaje y realidad” (Voloshinov 1993: 104)**

Para clarificar la postura que presento quisiera escribir brevemente acerca del proceso de construcción identitaria. Defiendo la perspectiva que considera el discurso como creador de la identidad. Que reconoce que el proceso de construcción identitaria es básicamente discursivo, entendiendo por discurso lo hemos escrito en el apartado anterior.<sup>1</sup>

En ese mismo apartado repasábamos con el pensamiento de Foucault la postura que se posiciona en contra de un carácter esencial de la realidad. El post-estructuralismo también sugiere que la experiencia carece de sentido esencial inherente: “It may be given meaning in language through a range of discursive systems of meaning, which are often contradictory and constitute conflicting versions of social reality”<sup>2</sup> (Weedon 1989 citado en Vila 1996: 34). De ahí que la experiencia no sea algo que el lenguaje “refleje”,

---

<sup>1</sup> “Las prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder” (Laclau y Mouffe citados en Vila 1996: 46).

<sup>2</sup> Trad.: Se le puede dar un significado al lenguaje a través de una variedad de sistemas discursivos de significado, que a menudo son contradictorios y constituyen versiones conflictivas de la realidad social.

sino que, por el contrario, es constituída por el lenguaje, quien le da sentido. Es decir, la experiencia es creada discursivamente.

Como ejemplo clarificador escribiré las reflexiones de Judith Butler (2007) en cuanto a la performatividad del género para posteriormente estudiar cómo la música ayuda a la performatividad de nuestra identidad. Butler explica cómo la identidad de género no es una esencia que se expresa mediante actos, sino que los actos en sí son los que constituyen o “performan” la identidad. Así, los actos pueden entenderse como prácticas regulares de la formación de la identidad. Es decir, el proceso no consiste en que el individuo es, por ejemplo, mujer y por ello se comporta como mujer, sino que la repetición de los actos asociados a la feminidad son los que crean la identidad de mujer. Puede apreciarse cómo esta perspectiva antiesencialista ya encuentra fundamento en la propuesta de Nietzsche: “no hay ser detrás del obrar, de producir efectos, del devenir. Quien obra ha sido meramente añadido al obrar por la imaginación. El obrar lo es todo en el fondo.” (Nietzsche 1985: 156)

El <yo> necesita reconocimiento, y las posibilidades identitarias que se nos ofrecen en las sociedades occidentales son unas categorías históricamente construidas. Limitadas y excluyentes. Y las categorías que legitiman dichas posibles identidades se basan en una compleja red que se esconde y naturaliza, como ya hemos escrito, bajo los discursos normativos.

¿Qué papel tiene aquí la música? Entendiendo la música como discurso, genera sentido a una experiencia. Al ser un lenguaje epistémico no solo refleja la realidad, sino que la crea. Así pues, podemos observar cómo “popular music has been centrally involved in the production and manipulation of subjectivity... popular music has always been concerned, not so much with reflecting social reality, as with offering ways in which people could enjoy and valorize identities they yearned for or believed themselves to possess”.<sup>3</sup>(Middleton 1990 citado en Vila 1996: 51). La música puede entenderse como uno de los marcos normativos dentro del cual también se producen las identidades (individuales y colectivas) súbditas al sistema, en lugar de ser, como pretende, un modelo descriptivo del funcionamiento de las mismas.

Existe una relación de reciprocidad entre el discurso musical y el sujeto. La manera de comportarse en diferentes eventos musicales, la manera de mover el cuerpo, de

---

<sup>3</sup> Trad.: la música popular ha estado involucrada centralmente en la producción y manipulación de la subjetividad... la música popular siempre ha estado interesada, no tanto en la reflexión de la realidad social, sino en las oportunidades en las que la gente puede disfrutar y valorar su identidad y valorar su valor para su éxito.

componer, de interpretar... Todo ello crea identidad. “La música puede posicionar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de identidad colectiva” (Frith 1990 citado en Vila 1996: 54).

### **2.2.2. Breve historia de los diferentes conceptos teóricos acerca de la relación entre música e identidad**

Para hablar de los procesos de construcción identitaria relacionados con el discurso musical, se hace necesario repensar aquellas corrientes interpretativas que escriben cómo la música coopera en tales procesos. Dichas interpretaciones nos muestran a su vez “los mecanismos que el individuo, en tanto a ser social, pone en práctica para construir su identidad mediante la escucha y las diversas prácticas vinculadas al fenómeno musical” (Sara Revilla 2011: 23)

Por un lado la homología estructural nos muestra una equivalencia entre estructuras sociales y estructuras musicales. Es decir, nos muestra la existencia de una tangible relación entre un colectivo y la música que consume. Por ejemplo, en el imaginario colectivo, el rap está asociado a la juventud de clase obrera o la música clásica asociada a un nivel adquisitivo y cultural elevado. “Si por un lado diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado comparten distintas expectativas culturales, de ahí que se expresen musicalmente de manera diferente” (Vila, 1996: 60). No obstante dicha interpretación teórica fue tachada de reduccionista ya que no podía explicar, por ejemplo, la variedad del gusto musical dentro de una colectividad o el amplio abanico de gustos musicales que puede tener un mismo sujeto. “Se basa en una relación estática y esencialista entre música y sociedad” (Shepherd 1994: 46). “Así, las músicas y las subculturas son descritas de acuerdo a patrones sumamente rígidos” (Vila 1996: 32)

Desde este punto diversos autores desarrollaron el concepto de articulación o interpelación. Dicha propuesta sugiere un proceso bidireccional en el que tanto música como oyente crean realidades de significación. “Los procesos de construcción de la identidad no sólo requieren que el sujeto sea interpelado, sino que invierta en la posición” (Pelinski 2000: 86). El concepto “sugiere cierta autonomía de las partes implicadas” (Vila 1996: 64). Bien es cierto que reconoce una capacidad de agencia, reconocimiento y respuesta al oyente, “pero a su vez lo somete bajo una ideología fija que la música le impondría” (Pelinski 2000: 88).



Esta cierta pasividad que caracterizaba al agente social queda suplida con el teorema narrativo. En él, se propone que el significado viene dado por cada individuo.

Para comprender el concepto de narrativa, personalmente me ha sido de ayuda citas que la describen como “la posibilidad de comprender el mundo de tal manera que las acciones humanas adquieran sentido” (Ricoeur 1975 citado en Vila 1996: 91). El individuo adquiere ahora un protagonismo esencial. Otorga un determinado valor y significado a la música que recibe; “los significados y valores de la música no están intrínsecos en el propio sonido, sino en los individuos que se lo confieren. El sonido en sí no tiene porqué ser determinante de esos significados y valores atribuidos. El sonido de la música no origina, determina o acarrea significados por sí mismo; podemos decir que ayuda a consolidarlos.” (Shepherd y Wicke 1990 citados en Vila 1996: 56).

### **2.2.3. Identidad mutable antiesencialista vs los sistemas clasificatorios**

Aunque la identidad sea algo móvil, mutable y en continuo movimiento, los sistemas clasificatorios de identidad pretenden suponer ser inmóviles: ser estudiante, ser mujer, ser blanca. Como si hubiera una única realidad y coherencia aplicable a todos los individuos que se reconocen como estudiante, mujer o blanca. Esta taxonomía jerarquizada y sistemática (clasificar a la identidad en conceptos discursivos unificados) difiere de la idea antiesencialista que entiende la creación de la identidad mediante construcciones culturales discursivas. Por ejemplo, una importante herramienta de creación identitaria se genera en contraposición a “lo otro”. Necesita de lo diferente, de lo contrario, para actualizarse. La identidad social es una relación, y en este sentido la identidad es siempre lo que “difiere”.

La antropología símbolo-cognitiva nos muestra la necesidad del ser humano de clarificar, de generar conceptos y de construir esquemas para la comprensión del mundo. El sistema clasificatorio de las identidades que los individuos pueden adoptar (funcionales a la hegemonía dominante), gana cuando los sujetos aceptan, aunque sea a través de un proceso complejo, estas posibilidades identitarias tal cual son ofrecidas. “Por supuesto no todas las opciones culturales tienen la misma fuerza en la lucha por el sentido, y aquí aparece el problema de la construcción de la hegemonía” (Gramsci 1971:17). Por un lado, el proceso de construcción identitaria es múltiple y diverso, pero por otro lado, las descripciones culturales, es decir, las categorías identitarias que nos son dadas son más o menos constantes y, guste o no, “forman parte inseparable de las narrativas que utilizamos para armar nuestra identidad.” (Vila 1996: 87)

No obstante y en contraposición a la hegemonía totalizante, existe un amplio abanico de posibilidades de identidades para un mismo sujeto. Tal multiplicidad puede variar en el tiempo según, por ejemplo, las diversas interrelaciones sociales que establece el sujeto a lo largo de su vida. Vila escribe que “la producción social de la subjetividad siempre está inmersa en procesos simbólicos de significación. Si esto es así, la subjetividad siempre está en proceso de ser formada, deformada y reformada” (Vila 1996: 63). Esto nos abre un campo de posibilidades para la transformación.

“Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales.” (Vila 1996: 65)

#### **2.2.4. Reflexiones**

Reclamo pues “la posibilidad de considerar la identidad [...] como sentimiento real, que se materializa corporalmente al hacer música y escucharla.” (Frith 1990 en Pelinski 2000: 56)

La música puede entenderse también como un tipo de herramienta cultural que provee de diferentes elementos que los individuos utilizan en la construcción de sus identidades sociales. “De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional” (Vila 1996: 93). Estos elementos que operan en un evento musical (no todos estrictamente musicales) explicarían la envergadura y complejidad de la música como interpeladora de identidades. En palabras de Vila: “*todas estas relaciones tienen el potencial de ser, para un mismo actor, espacio de posibles identidades.*” (Vila 1996: 87)

Desde esta misma perspectiva estaríamos de acuerdo en que el estilo musical/cultural puede también ser “entendido como construcción social” (Shepherd 1997: 32). Así pues, puede entenderse la música como parte de la construcción de sentido y significado. “Mediante la música popular hemos aprendido a entendernos a nosotros mismos como ‘sujetos’ históricos, con identidad étnica, de clase y de género” (Frith 1990 citado en Vila 1996: 63).

Es decir, la ilusión de la existencia de esa esencia musical interior, la expresión pura de unos sentimientos vírgenes es un efecto de la repetición de las prácticas y discursos

iterables por parte del poder y que, sin duda alguna, han calado en el imaginario colectivo.

“No sets of actors in the world are preconstituted with their skin boundaries already clearly pre-established. There are no pre-established actors in the world... There are no pre-constituted identities ... It’s in relational encounters that worlds emerge, they emerge in plots of materialized stories. And the actors are there sult of encounter, of engagement. So there is no pre-discursive identity for anyone, including machines, including the non-human. Our boundaries form in encounter, in relation, in discourse...”<sup>4</sup>  
(Haraway 1994: 25)

## **2.3. Música como estrato de la cultura y de la ideología**

### **2.3.1. Introducción**

Reconozco las problemáticas que encubren dichos vocablos (cultura e ideología), debido en parte a la pluralidad de significados que pueden adquirir, o, por ejemplo, los diferentes campos de análisis desde los que pueden ser estudiados. Lejos de construir pautas teórico-metodológicas, y ya que “carece de sentido hablar de realidad <bruta> con independencia de la cultura” (Rosaldo 1971 citado en Ariño 2000: 25), me limitaré a realizar un breve esbozo en términos específicamente sociológicos de las prácticas culturales.

Para comenzar, quisiera reconocer el carácter constitutivo de la cultura, así como el carácter cultural de aquellos campos que se presentan como des-culturalizados; el ocio, la vida cotidiana, la política, la organización, la estratificación social, y un largo etcétera, que pienso que pueden ser considerados como objeto de estudio en los análisis culturales. “Campos de interacción, instituciones, movimientos, [...] formas de organización y distribución del capital informacional en los contextos de producción, circulación y apropiación” (Ariño 2000, 20). Tal como expresa Tylor: “la cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera

---

<sup>4</sup> Trad.: Ningún conjunto de actores en el mundo está preconstituido con sus límites de piel ya claramente preestablecidos. No hay actores preestablecidos en el mundo ... No hay entidades preconstituidas ... Es en los encuentros relacionales que emergen los mundos, emergen en tramas de historias materializadas. Y los actores son el resultado del encuentro, del compromiso. Por lo tanto, no existe una identidad pre-discursiva para nadie, incluidas las máquinas, incluso las no humanas. Nuestros límites se forman en el encuentro, en la relación, en el discurso ...

otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad...” (Tylor 1889 citado en Ariño 2000: 27)

En relación a lo que escribía en el apartado 2.1., parte de mi interés radica en visibilizar la interrelación de los distintos campos de acción, aunque estén diferenciados por lógicas y principios aparentemente específicos y distintos. Para abarcar esta línea de pensamiento, cuanto menos, considero que es de ayuda tener en cuenta que “en el capitalismo todo conspira para ocultar el ordenamiento simbólico del sistema, en especial esas teorías académicas de la praxis mediante las cuales nos concebimos a nosotros y al resto del mundo” (Shalis 1997 citado en Ariño 2000: 36). Y es que “los campos que constituyen un sistema social por más autónomos que sean, nunca son absolutamente independientes. Las relaciones entre ellos son complejas y están jerarquizadas.” (Ariño 2000: 68)

Antes de desarrollar los siguientes subapartados quisiera también aclarar que cuando escribo acerca de la cultura o ideología me refiero a ellas en términos occidentales. Con el propósito de evitar caer en un colonialismo epistemológico y la imposición de visiones etnocéntricas, trato en todo momento de no universalizar los significados que atribuyo a dichos conceptos. No pretendo clasificar numerosas culturas bajo unos mismos parámetros occidentales, ni hacer uso de un método positivista a través del cual se considere que “la vida general de un pueblo se debe catalogar con las mismas pautas y meticulosidad que la flora o la fauna” (Ariño 2000: 46). Aunque sea tan solo a modo aclarativo, defiendo el carácter local de la cultura y la necesidad de distinguir los diferentes marcos espacio-temporales de todos los contextos culturales. Es decir, “que cada cultura humana es tan singular que no existe ningún criterio o norma para comparar unas con otras.” (Rosaldo 1971 citado en Ariño 2000: 25)

### **2.3.1. Conceptos multidimensionales**

#### Definiciones de cultura (occidental).

Tan amplio puede ser el término que podemos posicionarnos frente a él desde una dimensión ontológica, fenomenológica, antropológica, socio-histórica... Por ejemplo, situándonos en un nivel ontológico, puede definirse la cultura como

un sistema signifiante, que proporciona información pragmática de cuatro tipos: descriptiva (nos dice datos, nos dice cómo es o está el mundo), técnica (proporciona instrucciones, nos dice cómo actuar en el mundo), normativa

(proporciona metas o valores, nos dice qué hacer) y prospectiva (proporciona utopías, nos habla de lo que es posible e imposible) (Ariño 2000: 62).

Desde una perspectiva fenomenológica podemos estudiar las manifestaciones históricas de la cultura, que, por ejemplo, gozaban de gran valor en el Renacimiento, donde las obras de arte eran entendidas como sinónimo de una gran civilización. Por otra parte, el entendimiento del término por parte de la antropología decimonónica nos hace comprenderlo en cuanto a las diferentes formas de vida de las sociedades. Por último, en un análisis socio-histórico puede observarse en la Modernidad el uso del término cultura como “etiqueta que designa un área o campo de acción específico” (Ariño 2000: 74), o, en relación con el significado originario (derivado de cultivo; *colo* en latín), como una ideología de la excelencia.

Pero también puede enfocarse desde una visión algo más comprometida. Por ejemplo; la cultura es restrictiva y selectiva. Sólo algunas actividades humanas son consideradas como creativas. Actividades que son separadas de la vida cotidiana y que se identifican “con el cultivo de facultades y cualidades humanas “nobles”: mente, maneras, espíritu, sensibilidad, gusto” (Ariño 2000: 24). Es a su vez normativa, canónica. Y es que, bajo criterios supuestamente objetivos, bajo una teoría de valor cultural, sólo algunas obras y sólo algunos sujetos y sus formas de vida constituyen el canon cultural. Con ello el poder se alimenta, haciendo que los sujetos perpetúen la capacidad de la cultura para hacer una sociedad más controlada bajo emblemas inofensivos.

No obstante, la otra cara de la moneda nos muestra que la cultura entonces también puede ser crítica y oponerse a los valores predominantes en el orden social. Y para ello considero que se ha de invocar un carisma artístico revolucionario que transgreda lo meramente reformista.

### Definiciones de ideología.

Como sucedía con el término cultura, encontramos diferentes definiciones y por ende diferentes maneras de concebir la ideología. Desde una dimensión semiótica puede entenderse como el conjunto de creencias y valores mediante los que se produce el significado de los individuos en el mundo. Desde una perspectiva social apreciaríamos cómo mediante este repertorio de significados (ideología), se constituyen sujetos colectivos y su movilización. Por otro lado, si se lleva a cabo un análisis sociopolítico podría remarcarse cómo la constitución simbólica de la sociedad (ideología) sirve para legitimar la dominación y ocultar las disonancias sociales. Es decir, la ideología puede

ser entendida como representación y construcción de la realidad, tal como nos muestra una evaluación epistemológica,

No obstante, Marx y Engels escriben sobre una clase dominante que produce las ideas dominantes. Continuando con este planteamiento teórico, la ideología expresa y justifica los intereses de dicha clase. Es decir, la ideología sería el sistema de creencias que la clase dominante utiliza, consciente o inconscientemente, para legitimar su posición de dominación.

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder <espiritual> dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se les sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. (Marx y Engels 1998 citados en Ariño 2000: 110).

La cultura de la clase dominante es compartida por todas las clases, “todas las clases están integradas dentro del mismo universo mental que es el de la clase dominante” (Ariño 2000: 111). Por ejemplo; “¿Quieres tener sentido común, entendimiento, razón según parece? Pues lárgate. De eso ya tenemos nosotros.” En estas palabras de Diderot (Diderot 2008 citado en Garcés, 2017: 44), en *El sobrino de Rameau*, se ejemplifica el proceso excluyente al acceso a la cultura y al conocimiento llevado a cabo por la clase dirigente.

Por nombrar tan sólo algunos ejemplos clásicos del canon de la cultura “universal” que nos llevan a reflexionar sobre esta relación de política a través del canal de la cultura, nos encontramos con el *Gotterhalte Franz der Kaiser*, el himno que Haydn compuso en 1797 para el emperador del Imperio Romano Francisco II, a Alban Berg excluido por llevar a cabo una estética “degenerada” o la séptima sinfonía de Shostakovich bajo el peso del Stalinismo. Y aunque venero especialmente *Antígona* por su desafío al poder, su posición nada conciliadora con las políticas del Estado y su feminismo intransigente, ¿acaso no podría considerarse, contextualizando la obra y aunque en ella no esté plasmado de forma explícita, que sucedía algo parecido en la Atenas democrática cuando Sófocles escribió *Antígona* y ofreció al pueblo que lo aclamaba una reflexión que, al servicio del partido democrático que lideraba su amigo Pericles, podía crear

conciencia de una superioridad moral de las leyes democráticas sobre las de un tirano?. Podríamos ver también esa interacción, esa simbiosis entre poder y cultura que hace que ambos se necesiten y utilicen en el mismo Virgilio que, protegido por Augusto, escribe la *Eneida* dando gloria a la dinastía imperial con la familia de Eneas (superviviente de Troya, que fue hundida por la fama de Homero y su *Ilíada*) y a Roma con sus descendientes Rómulo y Remo.

### **2.3.3 Crítica contra la cultura en su sentido institucional, sinónimo de una vestimenta amable de la autoridad**

La cultura, en cuanto a esfera pública, organiza la experiencia colectiva y se convierte en el medio desde donde dar forma y sentido a la vida colectiva, sus sentires de pertenencia y sus prácticas de obediencia. Tal y como expresa Marina Garcés (2017: 40) “El sistema de la cultura es el encargado de forjar al ciudadano libremente obediente [...] Es la forma de lo que La Boétie ya había analizado en el siglo XVI: la servidumbre voluntaria, desplegada ahora como servidumbre cultural”. La propia Marina Garcés encuentra fundamento en el pensamiento de Hegel, quien, refiriéndose a la libre subordinación de los agentes sociales, escribe: “La cultura es en el sujeto el duro trabajo contra la mera subjetividad de la conducta, contra la inmediatez del deseo, así como contra la arbitrariedad del gusto. El que este trabajo sea duro constituye parte del poco favor que recibe.” (Hegel citado en Garcés 2017: 41). En base a estas ideas, y siguiendo con el pensamiento hegeliano acerca de la formación de la humanidad y su apogeo en la forma Estado, concluyo que otra de las funciones de la cultura puede ser el introducir a los sujetos en el control del Estado. “Liberarlo de la inmediatez para obligarlo a la mediación. La autonomía se ha reconfigurado en auto-obediencia.” (Garcés 2017: 41). Y aunque discrepe en muchas ramas de su pensamiento, ya Freud (2010) en su obra *El malestar en la cultura*, analizaba los efectos psíquicos de esta represiva integración.

En obras como *El discurso sobre las ciencias y las artes*, de Rousseau (2012) o *El sobrino de Rameau* de Diderot (2008) se observa la preocupación de los autores al reconocer la cultura de su tiempo como coartada de un nuevo sistema de poder que reproducía las anteriores relaciones de poder ahora con otros tintes. Escribe Rousseau en *El discurso*: “Las sospechas, las sombras, los temores, la frialdad, la reserva, el odio, la traición se ocultarán siempre tras el velo uniforme y péfido de la buena educación, esa urbanidad tan elogiada que debemos a las luces de nuestro siglo”. (Rousseau 2012 citado en Garcés 2017: 44)

Nietzsche encuentra en la cultura de su tiempo una moral falsa, con valores hipócritas y enfermizos. Marx muestra cómo la cultura consiste en verdad en perpetuar los intereses de la burguesía. Eagleton (2017) escribe cómo la Ilustración convierte lo estético en el “meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política”, es decir, un instrumento de cambio social. “Lo estético no es aquí otra cosa que un nombre para el inconsciente político”, escribe. La Escuela de Frankfurt evidencia la violencia de la industria cultural. Además, como veremos en los siguientes apartados del trabajo, las diferentes teorías del pensamiento poscolonial demuestran la relación intrínseca entre colonialismo y valores culturales, y el transfeminismo evidencia la discriminación que los propios discursos contra-hegemónicos encubren.

Con todo esto pretendía visibilizar críticas de personajes canónicos contra estas formas de opresión que se esconden bajo el supuesto civismo de la cultura. Es decir, visibilizar el “desenmascaramiento de la cultura como sistema de sujeción política.” (Garcés 2017: 45)

No obstante, y aunque el conocimiento y la denuncia teórica sean una condición necesaria para la ruptura con las relaciones entre saber-poder, no es suficiente. Para que realmente adquieran valor pragmático nos han de conducir, o mejor dicho, debemos ser nosotros mismos, como agentes sociales, quienes los conduzcamos al campo de la práctica.

#### **2.3.4. Unión teórico-práctica**

La cultura como creadora de la realidad me lleva a reflexionar no sólo sobre las ideas, sino sobre las prácticas. Cultura no tiene que ver sólo con lo que pensamos, sino también con lo que hacemos, y cómo lo hacemos. Una confrontación real en el plano de la cultura implica disputar no sólo en torno a sensibilidades sino también en torno a prácticas sociales, estilos de vida y formas de organización colectiva de diverso tipo. Como escribe Rogelio López Cuenca (2016: 13), “el arte político no necesariamente tiene que ser crítico con el *establishment*; al contrario, la mayoría lo sirve, y encantado. Lo que hay que distinguir es si ese papel político lo cumple en un sentido u otro, si reafirma o cuestiona no solo el orden social sino los propios códigos y los canales que utiliza.” No bastaría con, por ejemplo, hacer un concierto donde en el escenario son todas personas migrantes, mujeres, o cuerpos disidentes, si detrás, el proceso de gestión y administración es movido por hombres blancos, de clase media/ alta, cis y heterosexuales con cuerpos normativos, y no politizados (por poner el ejemplo de persona con



privilegios que no se cuestiona) que velan por los valores del mercado que lucran a unos pocos a costa de “luchas light” absorbidas por el pensamiento del buen ciudadano. En casos así me resuenan los oídos tanto como cuando imagino a Locke escribiendo su *Carta sobre la tolerancia* mientras enriquecía su economía con los beneficios que obtenía al tener acciones en el comercio de esclavos. Por ello considero que se ha de pasar a la acción: la teoría debe convertirse en un arma con la que intentar entender lo que ha sucedido e influir en lo que va a suceder en la práctica.

Un artista que se posiciona *en contra* acaba llevando una actitud como la de Virgilio, el personaje de la novela de Hermann Broch (2007), que quería quemar la obra que le atribuiría la inmortalidad. En caso del artista, en vez de la inmortalidad, esas perniciosas palabras como “reconocimiento” o “prestigio”, algo parecido al *timê griego*<sup>5</sup>. El valiente gesto de la renuncia de Virgilio en el caso del artista podría ser, por poner un ejemplo, decidir no ser un envoltorio “original” con Sony detrás lucrándose de su creación.

### **2.3.5. Reflexiones**

Ya hemos visto la sinonimia que suponen cultura e ideología y lo borrosas que resultan las líneas divisorias entre ellas. Por tanto, al reconocer el plano simbólico de la cultura más allá de la dimensión meramente material, ha de estar latente el significado de ideología como algo intrínseco en cultura. Y así reconocer que cualquier creación artística es, consciente o inconscientemente, un posicionamiento político.

La axiología que encubre la cultura, los campos de producción cultural, las manifestaciones materiales de ésta, los sujetos que se relacionan en ella, el contexto social-político que la condiciona, la relación de la actividad artística y la actividad económica; todo puede ser estudiado “en tanto que expresión y condensación de significados.” (Ariño 2000: 67).

Como hemos visto, la idea de la cultura como formadora de una conciencia de sujeto y buen ciudadano, conduce a la estrategia deliberada de democratizar la cultura. Y nosotros, en cuanto a agentes sociales, en nuestra *libre auto-obediencia*, como expresaba Garcés, somos quienes hacen funcionar la maquinaria de la industria cultural. Y ningún poder puede regirse sin la servidumbre. Es desde aquí que, insurgentes con nuestro propio pasado de obediencia, podemos descubrir la fuerza que siempre hemos tenido. El individuo subversivo es subversivo aún sin grandes escritos que justifiquen

---

<sup>5</sup> (respeto u honor), concepto que denota el respeto que una persona acumula a lo largo de su vida.

sus acciones y aún sin el revólver, mientras posea la propia determinación y abandone el ideal del ciudadano como espectador que no más aplaude o se asusta.

Como deducción de los apartados observamos que el poder represivo no se muestra como tal, sino que encubre las diversas represiones bajo principios que asumimos como necesarios. El poder viene a legalizar nuestra existencia (no la de todos), nos hace ciudadanos, sujetos de derecho (no a todos), regula nuestras vidas... Si el Estado tiene interés en reducir la amenaza de la subversión para transformarla en entes no peligrosos, reivindico las cualidades de las que goza la acción en grupos afines. Éstos, en principio, no sólo suponen una toma de conciencia de todo lo anteriormente expresado, sino que realizan al mismo tiempo el propio fin, sin pretender entrar en los parámetros institucionales y estatales que se nos venden como única posibilidad.

Tantos aspectos más son de vital importancia para concebir la envergadura de dicha sinonimia (la llamada cultura de masas o los medios de comunicación, por ejemplo), que un breve apartado como el escrito no atisba la magnitud del conflicto. Pero trato al menos de establecer como punto de partida y conclusión que un discurso realmente subversivo termina por poner todo en cuestión, sin olvidar que las soluciones no son nunca universalizables.

Teniendo esto en cuenta podemos estar de acuerdo en que es más que lícito lanzar dardos contra los mecanismos coercitivos de la cultura, que cual jorobado de Notre Dame no permiten que nadie entre en/ cuestione su sagrada torre. Creo firmemente en la necesidad de desmitificar este instrumento homogenizador y clasista, esta estructura jerarquizada, esta nueva religión que en vez de obispos y papas tiene premios “nobel” al servicio del poder. Aunque nos encontremos bien lejos de una horizontalidad real que de espacio a nuevas posibilidades, hago un llamamiento para defender incluso unas posturas semejantes a la de la antipsiquiatría, que defienda una creación espontánea, prosaica e ingobernable. “Los estudiosos que quieren evitar el compromiso y se quieren quedar solo con la parte virtuosa o sonora están haciendo un atentado” (Távora citado en Pinilla 2011: 56).

Pues debemos cuidarnos de introducir un nuevo estilo de música, ya que nos pondríamos en peligro; pues tal como dice Damón, en ningún sitio se cambian las reglas de la música sin que cambien también las principales leyes del Estado, y yo igualmente estoy convencido de ello. (Platón 2013 citado en Ladrero, 2016: 12)

## **2.4. Descolonización epistemológica y cultural**

### **2.4.1. Introducción**

Como ya hemos visto, el imaginario colectivo en cuanto a la música está formado no únicamente por enunciados meramente constatativos (descripciones de la realidad) sino también performativos (que generan la realidad que están enunciando). En palabras de McClary, “es también en el terreno de estos discursos donde los modelos alternativos de organización del mundo social son presentados y negociados, y es aquí donde sucede el continuo proceso de formación social.” (McClary 2002: 21). Una formación social que posiciona la cultura occidental como referente socio-cultural por excelencia y a sus producciones culturales como modelo. Una formación que impone el patrón de dominación colonial a escala universal: la economía capitalista neoliberal como único modelo de regulación de la economía cultural o el campo axiológico occidental como juez de las producciones culturales.

Como nos muestra, por ejemplo, Walter D. Mignolo, ya desde el siglo XVI las potencias colonialistas impusieron la cultura occidental como un arma para descartar las culturas dominadas. Negaron como conocimiento legítimo el uso del espacio, del lenguaje y la propia memoria de los colonizados. Es decir, llevaron a cabo una imposición epistemológica y política en un campo de saber ya constituido. Para ello, la difusión de la tradición musical occidental fue crucial, ya que las músicas no occidentales también cambiaron en el curso de la interacción con la música occidental. De hecho, Nettl escribe que “el medio más importante de aculturación ha sido el paso de elementos de la música y la cultura de Occidente a otras culturas” (Nettl 1996 citado en Noya 2011: 60). Cuando escribo sobre la difusión de la tradición musical occidental no sólo me refiero a los parámetros estrictamente musicales, sino a todo el significado de regulación social que conlleva; cómo se hace la música, cómo se reproduce, cómo se vive, etc.

Teniendo todo lo anterior en cuenta llego a la conclusión de la inminente necesidad de llevar a cabo una descolonización cultural y epistemológica. Una descolonización que establezca una articulación entre el estudio de la subordinación epistémica y la materialidad de las prácticas de dominación. Y así poder dar espacio a otras prácticas

culturales. Incluso aunque estas otras prácticas no casen con la organización económica, política y social occidental.

Como desarrollaremos en el apartado 2.4.3. bajo el título de teorías poscoloniales, para continuar con la tradición teórica que denuncia las relaciones de despojo, explotación y dominación cultural, a mi parecer la crítica cultural-musical se ha de vincular con análisis geopolíticos. Análisis que aborden, como ya hemos visto, cuestiones como el uso político de la producción de conocimiento (debate ya abierto por THOA<sup>6</sup>). Que cuestionen y ataquen los usos universalizadores, los fundamentos políticos, económicos y simbólicos del orden mundial colonial. Y para ello, reinventar los instrumentos conceptuales necesarios. Más especialmente en relación a lo que me interesa en este trabajo, quisiera también remarcar el papel que la música tiene para consolidar la relación colonial. Una relación que además de someter a los cuerpos somete a las mentes, las educa y las moldea para legitimar y justificar los mecanismos de regulación social. “Toda colonización es una colonización de la subjetividad de las personas: cómo se identifican, cómo desean, cómo piensan, cómo sienten, etc. Se trata de una colonización completa que se ejerce sobre el individuo y sobre todos los niveles del ser y de la consciencia de cada individuo.” (Adlbi citado en Tulbure 2017: 15).

Puede observarse el proceso colonial, por ejemplo, en la exportación masiva de los productos y valores musicales de las potencias occidentales a las culturas no-occidentales. También se observa en el propósito de destruir las creaciones autóctonas de los territorios conquistados. Y si esto no ha sido posible porque los pueblos colonizados han hecho uso de su propia música para reivindicar su identidad, el poder colonial ha marcado estas producciones culturales con el sello de inferioridad o las ha despojado de su contenido político. Y así las ha transformado para que se ajusten a los parámetros occidentales.

#### **2.4.2. Ejemplos prácticos del proceso de colonización musical**

Nombraré cinco ejemplos del proceso colonial musical; el Maloyá, el uso mercantil por parte del Estado francés de los parámetros musicales de los territorios colonizados, el tropicalismo en Brasil, la música de Bali y el uso de la música por los aborígenes australianos. Ejemplos de procesos coloniales musicales que, pienso, han sido llevados a cabo en parte con la intención de concordar el imaginario colectivo mundial con los intereses del poder corporativo dominante. Y que, no obstante, muestran la pluralidad

---

<sup>6</sup> <https://thoabolivia.wordpress.com/about/>

de realidades condicionadas por las distintas formas de dominación en diferentes contextos históricos y geográficos. Para escribir sobre ello me valdré del llamado “presente antropológico”, inexacto pero útil, haciendo referencia a dichas culturas en los periodos en los que los europeos entraron en contacto con ellas, habiendo o sin haberlas cambiado todavía.

### El Maloyá

En el escenario geopolítico mundial de los años 60, en el que muchas colonias estaban consiguiendo su aparente “independencia” y la guerra de Argelia estaba en su apogeo, en 1961, en la isla de La Reunión, colonia francesa en el océano Índico, se instaura un intencionado colonialismo musical. Bajo la premisa de “mitigar cualquier riesgo de tempestad independentista en la Reunión” (Gauvin 2013: 54), se prohíbe de forma explícita, tanto en los medios de comunicación como en los espacios públicos y privados, el *maloyá*, la música propia de la isla. Como tantas músicas, el *maloyá* es para los individuos de la isla un medio con el que conectarse con lo trascendental, un medio de auto-reconocimiento como colectividad; “música que acompaña el *ritual kabaré* y en su forma tradicional, una invocación a los ancestros” (Gauvin 2013: 23).

Para ver la interdependencia y la relación de ámbitos aparentemente autónomos, pero que responden a los intereses de dominación occidentales, nombraré tan solo algunos mecanismos de colonización socio-política que apoyan el proceso de colonización musical/cultural. Por ejemplo: la implantación de medidas de dependencia hacia la metrópolis, la persecución, encarcelación y deportación de los individuos disidentes culturalmente y/o socialmente, o la inauguración del primer centro comercial de la isla (Gauvin 2013: 64). Es decir, un proceso de aniquilación de lo autóctono y una imposición de la forma de vida, del saber, y por ende, de la manera de hacer y concebir la música.

En este contexto, la música maloyá supuso una manifestación de la resistencia contra el dominio francés. Un arma para influir en los movimientos sociales y políticos, “un vehículo que permite expresar la desaprobación utópica ante una privación” (Bloch 1995, 1986). La música maloyá se convierte así en un campo de batalla. Ante esta fuerza, y peligro para la estabilidad de dominación, las políticas hegemónicas llevan a cabo un proceso más sutil: durante la década de los 70 la industria musical no apoyó en ningún momento los proyectos musicales que pudieran sonar a maloyá. Tan solo daban oportunidad a los sonidos occidentales (Guitarras eléctricas, baterías, rock, pop). Así,

sin la posibilidad de socializar la música autóctona, el pueblo perdía su sentido de identidad, su manera de estar en el mundo. Y se propiciaba un empobrecimiento del legado cultural de dicha colectividad, siendo su música autóctona desvirtuada en pos de los intereses opresores, quienes se muestran en la Historia Universal como “descubridores” de músicas autóctonas. “En este sentido, la creación del relato, proceso de construcción de realidades textuales que influyen en la percepción del mundo (Bruner, 2003), son el campo de batalla donde la música ha sido un arma tremendamente poderosa.” (Gauvin 2013: 15)

#### El uso mercantil por parte del Estado francés de los parámetros musicales de los territorios colonizados.

Otro ejemplo representativo me parecen las palabras de Adolfo Salazar cuando señalaba que Debussy “se lanzaba a un océano Pacífico con rumbo a nuevas islas, más ricas de perfume”, y añadía metafóricamente: “descubierto el nuevo mundo musical, la colonización comienza”. (Salazar 2009: 46) El colonialismo musical organizado se produce, por ejemplo, cuando la empresa de Radiodifusión Francesa, con su poder económico y su control del mercado musical a escala global, utiliza al compositor André Jolivet para componer un Concierto para piano con la exigencia explícita de que el concierto estuviera basado en la música de las colonias. Y así transformar dichas músicas para venderlas bajo los parámetros occidentales y neutralizar una posible toma de conciencia política y reaccionaria a la ideología hegemónica.

#### El tropicalismo en Brasil.

Durante el proceso colonial en Brasil, la cultura brasileña pasó a identificarse únicamente con lo europeo. La mezcla cultural no era ni considerada, sino directamente reprimida. “En la cultura brasileña, reprimida y marginalizada, la colonización fue política, económica, cultural e imaginaria.” (Favaretto 2005: 35). Posteriormente, con el movimiento musical del tropicalismo se comienza a discutir sobre arte y cultura brasileña. “Por primera vez en Brasil la música no era solamente para ser escuchada, era una música que exigía que entraras en ella” (Favaretto 2005: 37). No obstante Tropicália, el movimiento cultural, comenzó a ser consumido como una moda sin el sentido crítico y sin los efectos subversivos. Tal como expresa Celso Favaretto: “el movimiento fue desintegrado de manera forzada por el AI5 (Acta Institucional número 5, instrumento legal para el uso de la fuerza represiva)” (Favaretto 2005: 37) y que llevó, por ejemplo a Caetano Veloso al exilio.

### Música de Bali.

El siguiente ejemplo es la singularidad de la música en la sociedad de Bali. “A tal punto su cultura está penetrada por las artes, que los balineses no tienen palabra que designe al arte ni al artista: al arte no se lo considera, en modo alguno, una actividad aparte, sino simplemente como parte de la preocupación balinesa por "hacer las cosas lo mejor posible". En cierto sentido, hasta se hace difícil hablar de la música como un arte separado.” (Small 1989: 47) Algunos conceptos en los que no me centraré pero quisiera dejar constancia para que el lector pueda posteriormente reflexionar acerca de la supuesta universalidad en el modo de entender la música, citaré a Small:

Hay pocos músicos profesionales en Bali; la música la crean y la ejecutan granjeros, comerciantes, hasta príncipes y niños”. (...)La educación de los músicos jóvenes no tiene lugar en academias ni en escuelas, sino en el seno del propio gamelán [...] La música en Bali es, sin duda, por completo inarmónica; y con un elaborado entramado heterofónico, de modo que no produce en modo alguno ese sentimiento de anticipación, de verse arrastrado hacia una culminación, que se experimenta con la música armónica de Occidente. [...] De hecho, el concepto todo de un clímax y de una resolución, que ocupa un lugar tan central en las artes occidentales que existen en el tiempo, falta por completo en la música balinesa [...] Las composiciones no se anotan, sino que los músicos las llevan de una comunidad a otra, y allí son re-creadas. [...] Las piezas no quedan fijadas de una vez por todas a la manera de los clásicos de la música occidental; a los balineses les inspira poco respeto la idea de mantenerse nota por nota fieles a un original, y cuando se aprende una pieza nueva, cada músico tiene su oportunidad de hacer modificaciones, de modo que la misma pieza puede existir en tantas formas como gamelanes haya que la toquen. (Small 1989: 50)

### El uso de la música por parte de los aborígenes australianos.

Por último, y también muy brevemente, mencionaré el uso topográfico de la música por parte de los aborígenes australianos. Para tribus como los Walbiris o los Pintupi, las canciones expresan las particularidades del territorio y suponen medios de comunicación entre las tribus más distantes. “Una canción era al mismo tiempo un mapa y un medio de orientación. Si conocías la canción, siempre podrías encontrar tu itinerario”. Las melodías suponen “senderos invisibles que discurren por toda Australia”

(Chatwin 2015: 8). En teoría, por lo menos, todo el territorio australiano podía ser leído como una partitura. No había una roca o un árbol que no tuviera su melodía. Así, también la distancia entre dos lugares se podía medir como un fragmento de melodía. “Es decir, la música hacía también de telégrafo entre pueblos que tal vez nunca tuvieran relación entre sí, creaba una red intercomunicada de líneas imaginarias en base a melodías.” (Chatwin 2015: 71). Parece que independientemente de la letra, la línea melódica de la canción describe la particularidad del terreno. Se piensa que ciertas frases musicales, ciertas combinaciones de notas, describen los distintos lagos, dunas, montes, etc. “A un cantante experto le bastaría escuchar su orden correlativo para contar cuántas veces su héroe atravesó un río, o escaló una cordillera” (Chatwin 2015: 126)

De este modo una frase musical supone una referencia topográfica. Por ello para los aborígenes era tan importante conservar la tierra tal como era, y que sin embargo ha sido destruida por cotos de caza, maquinaria minera, compañías ganaderas, y un tan largo etcétera que rompen esta sagrada partitura topográfica.

### **2.4.3. Breve esbozo de la influencia de las teorías poscoloniales**

Las teorías poscoloniales me han mostrado la inminente necesidad de señalar la mirada racista que, aunque inconscientemente, nuestros discursos occidentales ponen en evidencia. Y con ello, llevar a cabo una deconstrucción de nuestro pensamiento en la que tenga cabida una concepción del mundo basada en la horizontalidad y en la diversidad, ni jerárquica ni estratificada. ¿Cómo podemos actuar contra la alienación cultural, que no supone un hecho aislado sino “el producto de una estrategia planificada de control y aniquilación de una comunidad o una etnia”? (Vasallo 2017:10). Para encontrar respuestas me centraré en algunos aspectos que las teorías poscoloniales ofrecen y que considero de vital importancia.

#### 1.La recuperación del conocimiento de los mundos colonizados, que no siempre son conciliables con los modelos de organización social occidentales.

Ha de haber un cuidado trabajo para no limitar las realidades colonizadas al prisma occidental. Y con ello poner en jaque los valores que se han convertido en nuestras creencias y certezas.

En la música, por ejemplo, el valor estético y los campos en los que se produce, se distribuye y se vive. Es decir, tener en cuenta que la música que hacemos, el cómo la hacemos, cómo la compartimos y el cómo la vivimos son elecciones, conscientes o



inconscientes que “realizamos bajo una serie de constricciones e incentivos puestos por la estructura social y más o menos legitimados por la cultura internalizada.” (Berger 1975 citado en Ariño 2000: 82).

2. La necesidad de romper con el control y el dominio colonial ejercido a través de la producción musical capitalista y de la imposición mediática y simbólica. Imposición que elimina los propios imaginarios y sensibilidades de las músicas autóctonas. Es decir, tratar en todo momento de evitar posibles tendencias que, bajo el emblema de la integración, lleven a cabo una homogeneización de los grupos sociales en torno a una única cultura común. Las músicas no-occidentales no tienen por qué integrarse en los parámetros occidentales de dominación.

3. La importancia de identificar el lenguaje de la estratificación binaria (civilizados/primitivos) como una construcción de dominación. Esto me conduce a la necesidad de atacar el clasismo imperante que achaca diferencias sociales y jerárquicas a diferencias naturales o a la peligrosa meritocracia; como si el acceso a los saberes culturales no estuviera en absoluto determinado y restringido por las condiciones sociales y se debiera exclusivamente al esfuerzo individual.

4. Reconocer la pluralidad de realidades con sus particularidades y no englobarlas todas bajo un mismo prisma de “culturas colonizadas”. Tal y como expresa el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos “el subalterno no es una sola cosa. Se trata, insistimos, de un sujeto mutante y migrante.”

La reacción de las músicas no occidentales frente a la presión de la música occidental, unida a la adaptación de las sociedades al modo de vida occidental, tampoco se pueden englobar en una única respuesta. “Algunas sociedades han rechazado las intromisiones occidentales y han mantenido su música tradicional esencialmente intacta, mientras que otras han abandonado virtualmente su tradición, conservando sólo algunos vestigios” (Nettl 1996 citado en Noya 2011: 61). Puede también producirse una hibridación entre las músicas. Puede su difusión estar polarizada: por ejemplo, a lo largo de la historia las clases altas han escuchado música clásica occidental y las clases populares, la música tradicional. A pesar incluso de que hoy en día la brecha sea cada vez menor y por ejemplo la música rock, vivida por las diferentes clases, “se haya convertido en el principal instrumento de colonización cultural de Occidente, en contra de sus orígenes contraculturales” (Noya 2011: 61).

#### **2.4.4. Breve reflexión en torno a la idea de música como lenguaje universal**

Con lo escrito hemos visto cómo uno de los primeros productos de la colonización y globalización cultural fue la imposición musical. Imposición que ha apoyado el ideal de la música como lenguaje universal, que podía hermanar a los pueblos a pesar de sus diferencias. El territorio germanohablante de la Centroeuropa del Barroco tardío fue la cuna de este ideal estético, y después político, que se ha ido arraigando con fuerza en el imaginario colectivo hasta nuestros días. Si en el Barroco tardío fueron los compositores germanos quienes empezaron a desarrollar y a difundir la idea de la música como lenguaje universal, ahora ya no se refiere no más a Occidente, sino en términos globales.

Aunque sea un tema tan complejo y que necesita sin duda de una mayor extensión, - véanse por ejemplo los escritos de Nettl, Noya, Frith o Keightley-, estos conocimientos me llevan a reflexionar acerca del discurso tan recalcitrante que postula a la música como lenguaje universal. Y, en contraposición, a pensarlo como un discurso occidental que no trata sólo de una cuestión musical, sino también política.

Tal vez, como propone Noya, puede hablarse de “universales musicales”. Por ejemplo “la musicalidad del ser humano o la estrecha relación que existe entre la música y las emociones”. (Noya 2011: 15). Pero “la música occidental no es el lenguaje de la música. Ni sus ritmos, ni su armonía, ni los timbres de sus instrumentos... nada es universal, al menos en su totalidad” (Noya 2011: 16). A pesar de que “las ideas románticas que consideraban la música como un lenguaje autónomo y trascendental aún están presentes en el subconsciente de muchas (personas)” (Viñuela 2003: 45), Laura Viñuela se posiciona desde una perspectiva que considera “la música como un discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe” (Viñuela 2003: 56). Un sistema social occidental que ha colonizado las otras maneras de relacionarse de los diferentes lugares del planeta. Por ello la autora insiste en “deconstruir la idea tradicional de que la música es un lenguaje universal y autónomo que opera independientemente del contexto histórico en el que surge e incluso independientemente de los sujetos que la producen.” (Viñuela 2003: 27)

#### **2.4.5. Conclusiones**

En síntesis, frente a la alienación que destruye el valor productivo y combativo del encuentro cultural colectivo, frente a la violencia de la industria cultural y frente a la

dominación del capitalismo internacional, busco dar pie a espacios críticos y autocríticos que reivindiquen, como mostraba Fanon, la potestad de las culturas en lucha por su emancipación.

Por todo lo escrito reivindico la inminente necesidad de incidir en los contextos académicos tratando de romper con su clasismo imperante. Reformular un discurso que visibilice el colonialismo cultural con sus efectos excluyentes. Posicionarnos *en contra* de los discursos europeístas que “han operado históricamente reproduciendo las concepciones del mundo universalistas, esencialistas y substancialistas y la supremacía de lo mismo sobre lo diferente” (Fanon, 2007: 17). Discursos que exponen como verdad incuestionable sentencias como, por ejemplo, “la música como lenguaje universal”.

En definitiva, intervenir en los contextos sociales para no continuar perpetuando “la colonización interior, es decir, la subordinación simbólica de las tradiciones occidentales y la música popular al canon clásico” (Noya 2011: 63). Hemos heredado del pasado un modo de pensar en la música que no puede hacer justicia a la diversidad de prácticas y experiencias que la música expresa. Incluso en este mundo globalizado donde las barreras, que en otro tiempo mantenían separados los diferentes estilos y tradiciones musicales, están desmoronándose en todas partes.

## **2.5. Perspectiva transfeminista en la musicología**

### **2.5.1. El feminismo desde el que me posiciono**

Lejos de hablar de “feminismo” como un movimiento único y unificado prefiero hablar de feminismos. Y elijo no posicionarme en el discurso del feminismo hegemónico blanco que excluye a tantas identidades disidentes y de mujeres que viven realidades de opresión más allá del género.

Entiendo un feminismo migrante, racializado, trans y no binario. Ni capacitista, ni clasista. Un feminismo desde los márgenes que emane de las que no tienen voz. De las invisibilizadas y olvidadas; presas, prostitutas, marginadas, psiquiatrizadas. De las drogadictas, las periféricas, las rurales. Las que no responden a la feminidad hegemónica ni al régimen heterosexual (LGBTIQ+). Un feminismo que ponga el foco en nuestras propias vidas, como sujetos, no como productos; anticapitalista y antiespecista.

Reacia a cualquier estructura jerárquica y forma de dominación, me interesa un feminismo antiautoritario. Y este feminismo de las minorías no concuerda con las políticas estatales, la organización social capitalista, ni con los valores de civismo y corrección social de las categorías identitarias que se nos imponen. Es un feminismo que molesta, abrumba, incomoda y supone un ataque tanto sistémico y estructural como interrelacional.

En definitiva, el presente apartado pretende introducir un transfeminismo radical en los discursos musicológicos. Un transfeminismo aplicado al discurso musical que descolonice el poder, el saber y el ser. Que implique una deconstrucción total de nosotras mismas como oprimidas y como opresoras. Las Rote Zora, Valerie Solanas, las W.I.T.C.H., Virginie Despentes, Brigitte Vasallo, Itziar Ziga, Butler, Federici, *Simone de Beauvoir* o *Wittig* entre tantas otras autoras son importantes referentes para mi apuesta por este feminismo.

### **2.5.2. Acercamiento transfeminista a la musicología**

Como ya vimos en el apartado 2.2., “la construcción política del sujeto se realiza con algunos objetivos legitimadores y excluyentes, y estas operaciones políticas se esconden y naturalizan” (Butler 2007: 47). Si la música, en cuanto a discurso, legitima y perpetúa estas relaciones sociales de poder, puede también ser un campo de batalla desde el cual construir relaciones recíprocas e igualitarias.

Para *Suzanne G. Cusick* “el acercamiento feminista a la música pretende llevar a cabo una transformación tanto del objeto (práctica musical) como del sujeto de la musicología, diluyendo las dualidades de género y ofreciendo la posibilidad de múltiples posiciones subjetivas” (Cusick 2000 citada en Viñuela 2003: 38). Para llevarlo a cabo es necesario que, como agentes sociales en los ámbitos musicales, estemos conectados tanto a las prácticas musicales como a las sociales.

Para ello, y siguiendo con la corriente de la teoría crítica de Theodor Adorno, pretendo poner el foco en la cotidianidad de los espacios musicales. Incitar a la autocrítica. Insistir en el pensamiento de las Rote Zora, que “criticaron la imagen del militante fuerte que combate heroicamente contra la injusticia como fantasía machista que separa la acción política de las formas y relaciones de la vida cotidiana, en las cuales a menudo no se realiza una crítica radical” (Viñuela 2003: 49). Cuanto más separadas estén las realidades de militancia y de discurso musical, más lejos estaremos de crear una horizontalidad real dentro de la teoría y práctica musical. “Cuanto más profundamente

nos atrincheremos en explicaciones estrictamente formales, más lejos estaremos de admitir siquiera la posibilidad de otras lecturas, de género o de cualquier otro tipo” (McClary, 2002: 20)

Y para ello trataré algunas cuestiones que considero de relevancia.

### **2.5.3. Recuperación de referentes**

“A las mujeres no se les ha permitido desarrollar una conciencia de su propia historia”, escribía el grupo de las W.I.T.C.H. (2015: 88) Es notoria la ausencia de mujeres en la historia de la música. Sin embargo me cuestiono, ¿Se debe acaso a una falta de actividad musical por parte de las mujeres? ¿A una cuestión de aptitudes biológicas? ¿O se debe más bien al modo en que se cuenta la historia? ¿Al ensimismamiento que supone la ideología del amor romántico? ¿A la imposición político-social que ha relegado a las mujeres al ámbito doméstico y al trabajo no asalariado de los cuidados? ¿Y si se ha construido la identidad de mujer en torno a una pasividad que incapacita cualquier otro sueño o determinación? Es decir ¿al sistema patriarcal que nos construye y reproducimos?

Para luchar contra las dos primeras preguntas y para visibilizar y responder las últimas, un objetivo principal en la lucha feminista dentro de la musicología ha sido y es desenterrar la voz de las mujeres. Recuperar sus contribuciones y crear el sentido de pertenencia a una fuerte actividad musical a lo largo de la historia. Ya no para que sean reconocidas en el canon, sino para poner en cuestión los parámetros en los que se basa el canon: tan sólo aspectos notacionales. Así como para que las mujeres del presente podamos adoptar una posición activa en los ámbitos de producción cultural y se fomente la presencia de mujeres e identidades disidentes tanto en los escenarios como en los ámbitos más masculinizados (técnicos de sonido, de luces, gestión y administración de proyectos, dirección, análisis o críticas).

Sin embargo, con la preocupación de que estas realidades sufran una transformación que consista tan solo en pasar de espacios muy masculinizados a espacios más mixtos, pero igualmente normativos y discriminantes hacia minorías no hegemónicas, me pregunto: ¿Qué referentes son visibles?

En su mayoría, las identidades y corporalidades binarias, hegemónicas y con propuestas que no salgan de lo establecido, son las que más apoyo obtienen por parte de la industria musical. Cada vez podemos encontrar un mayor número de grupos y proyectos que

están formados íntegramente por mujeres. Esto es sin duda necesario y crucial para la creación de referentes. No obstante, el pensamiento crítico ha de reflexionar también sobre qué mujeres son las que tienen visibilidad. Blancas, cuerpos normativos, coherentes con el orden social... y, sobre todo, mujeres que con sus propuestas mantienen un discurso fácilmente asumible por el poder. Observo la necesidad de estos grupos y muestro mi más sincero respeto y reconocimiento. Pero considero también que, si a su vera no se da espacio a otras propuestas, pueden inconscientemente perpetuar el estereotipo de mujer establecido que sigue discriminando a otros sujetos no hegemónicos.

Por ello abogo por dar espacio a las identidades y corporalidades que no pueden convertirse en productos capitalistas fácilmente mercantilizables. Por la presencia de identidades no binarias, trans, cuerpos no normativos y propuestas que supongan un ataque directo al heteropatriarcado más rancio del discurso musical.

Estas reflexiones tan peliagudas me conducen a reflexionar también sobre el carácter público que conlleva la difusión de la música y la posición en la que históricamente hemos estado las mujeres en el binomio público/privado.

#### **2.5.4. El espacio público como organización de la experiencia individual y colectiva**

¿En qué medida podemos hacer uso de la esfera pública las diversas identidades de mujeres? ¿Qué intereses persiguen las clases dirigentes a través de la inclusión de algunas de las identidades de mujeres? ¿Qué estructuras sociales encubre y manifiesta la esfera pública? “Todas las formas de la esfera pública deben ser examinadas”, escribe Kluge (2015: 19). Agentes, prácticas, relaciones, la división del espacio, la urbanística... Por ello es importante entender el espacio público, tal como lo conocemos, como un constructo social. Como un producto creado para mantener los intereses privados, individualistas y jerárquicos.

Si dentro de la esfera pública se organiza la experiencia social, el ámbito público puede transformarse y aumentar sus posibilidades de articulación. El proceso de producción del espacio y la experiencia pública puede actuar en un sentido reaccionario, de cooperación, emancipatorio y solidario.

Refiriéndonos en concreto a los espacios públicos donde se desarrolla la música, y teniendo en cuenta lo anteriormente escrito me pregunto, ¿cómo podemos transformar

este espacio? ¿Cómo podemos transformar la manera en que nos relacionamos en él y por ende, transformar la experiencia individual y colectiva? Aunque la pregunta requiera de una respuesta extensa, me limitaré a visibilizar algunos de los aspectos sobre los que, considero, deben hacerse crítica. Como por ejemplo, el preguntarnos qué relación tiene la gestión del espacio en los conciertos; el artista posicionado en una elevación del terreno (escenario), más arriba que el público. Aparte de por cuestiones prácticas de visibilidad, ¿puede a su vez perpetuar la idealización del sujeto artista fomentando la distancia entre “artistas” y “público”, siempre intencionadamente separados? Otra cuestión que sería interesante analizar es la siguiente: ¿Cómo se transmite el conocimiento musical dentro de la academia? El profesor frente a filas de alumnos, una estructura marcada de posiciones de poder. ¿Por qué no se ha transmitido el conocimiento en la academia formando un círculo entre profesores y alumnos, por ejemplo? Un conocimiento que se transmite en dichos espacios públicos (la academia), por cierto, apabullante; “el tema A, en tonalidad mayor, en *forte*, masculino. Tema B, en tonalidad menor, *cantabile* y *piano*, tema femenino”. ¿Por qué los Conservatorios Superiores no comparten espacio con el resto de universidades? ¿Se debe acaso únicamente a una cuestión práctica del espacio? ¿O también a la división de la vida práctica del arte, de la música? Se trata de preguntas que exploraré y responderé desde mi propia práctica artística.

Con lo escuetamente esbozado puede decirse sin duda que “es tan importante producir esfera pública como lo es producir política, afecto, resistencia, protesta, etc. Esto quiere decir que el lugar y el ritmo de la lucha son tan importantes como la lucha en sí misma” (Kugle 2015: 74)

### **2.5.5. Las corporalidades de las mujeres en los espacios públicos musicales**

Ya que “no se puede hacer referencia a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales” (Butler citada en Pérez Navarro 2009: 134), considero un factor elemental “analizar cómo se evalúan y juzgan los comportamientos de las mujeres en la esfera pública y qué implicaciones tienen los valores morales y culturales en relación con la feminidad.” (Macaya 2013: 21).

Según Green, el sistema patriarcal se asienta en gran medida en la oposición privado/público. Estos espacios “funcionan como metáforas a las que se asocian los dos modelos tradicionales disponibles para las mujeres (virgen/ prostituta)” (Viñuela 2003:

31). Así pues, dentro del espacio público ¿cuáles son los estereotipos que a lo largo de la historia se han ofrecido a las mujeres? La buena mujer o la mala mujer. De este modo “se conforman las características y patrones de comportamiento de los roles de género.” (Viñuela 2003: 33). Y en la actualidad, los roles disponibles no son más que una extensión de los roles tradicionales, tal como señaló Green (1997).

No obstante, si el control de la producción y gestión sigue siendo ejercido en su mayoría por hombres, el sistema de género se mantiene inalterable y aparentemente “natural”: en teoría no hay nada que impida a las mujeres participar. Pero, como hemos visto, y tal y como pone de manifiesto Bayton, las dificultades que han tenido las mujeres para entrar en la esfera pública musical no han sido ni son tan solo materiales, sino también ideológicas. Tanto fácilmente perceptibles como sutiles. Los impedimentos materiales (falta de tiempo para aprender un instrumento, de dinero para equipo, falta de espacio para ensayar) pueden también ser compartidos por los hombres. Pero existen restricciones ideológicas exclusivas para las mujeres.

Y por ello las mujeres han estado ocupando espacios secundarios, como por ejemplo el de coristas. Se les ha permitido incluso ser cantantes, pero el hecho de ser instrumentistas o compositoras ya suponía una problematización de los roles de género tradicionales. Como nos muestra Viñuela (2003: 36), “las primeras serían las más próximas a una situación de concordia ya que su instrumento no es considerado como tal, sino como algo “natural” que “surge” del cuerpo y está por tanto relacionado con lo irracional”. La capacidad mental y el dominio de la técnica que se asocia a lo masculino, con una capacidad de control que supone tocar un instrumento trasgrede el rol femenino tradicional.

Aún en cualquiera de los prototipos de mujer o el papel que ocupen en el escenario, la cosificación e hipersexualización de nuestros cuerpos es una constante y mayor que en las corporalidades masculinas. Por ello, “les dones sempre hem de justificar el comportament que adoptem, en especial en l’espai públic, i en especial davant d’un auditori que ha estat per tradició fet d’homes” (Despentes 2018: 9). “Una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública.” (Viñuela 2003: 15). No obstante, a pesar de sufrir esta violencia, los discursos hegemónicos apoyan “una



feminidad constreñida a los valores del pacifismo, el conformismo y la pasividad.” (Macaya 2013: 21).

### **2.5.6. Ejemplos ilustrativos que muestran el funcionamiento de códigos patriarcales en la música**

Peter Mercer-Taylor (1998) analiza en su artículo sobre The Bangles la forma en que las componentes del grupo tuvieron que renunciar a su autonomía creativa. Para ser aceptadas y bajo la presión de la industria discográfica tuvieron que ajustarse a los estereotipos femeninos tradicionales. ¿Cómo lo llevaron a cabo? En parte potenciando su faceta como cantantes en vez de como instrumentistas o compositoras. Se contrató a músicos para tocar los instrumentos. Se interpretaron temas de otros músicos y no de las propias integrantes de la banda. Y así, con una feminidad fácilmente asumible, podían ser aprobadas dentro de la industria.

Un buen ejemplo son también los análisis de Frith y de McRobbie (1978) acerca del rock como herramienta para el afianzamiento de los estereotipos de género. Estereotipos donde la mujer construye su identidad individualmente y se mantiene en el rol de *groupie* embaucada con letras de amor, mientras los hombres ocupan el escenario colectivamente contruyéndose una identidad antagónica a la de la mujer.

En contraposición, un buen ejemplo de feminismo cultural y político es el movimiento de las RiotGrrrls en los '90, y que dejó un considerable legado musical. Esta fuerte eclosión cultural tenía como finalidad "cambiarlo todo; la sociedad y los espacios musicales" (Darms 2013: 21). Para ello introdujeron la presencia de las mujeres en los escenarios. Rompieron con la concepción de la feminidad hegemónica mostrándose como mujeres violentas. Durante los conciertos pedían a las asistentes mujeres posicionarse en las primeras filas. Criticaban la falta de un *pogo* inclusivo. Criticaban por ejemplo la falta del "rock geriátrico" femenino. Estamos acostumbrados a grupos masculinos que se mantienen activos musicalmente a sus setenta años. Pero ¿acaso al revés ocurre lo mismo? Desarrollaremos su propuesta en los siguientes apartados.

### **2 5.7. Resistencias. La destrucción del fetichismo de la pasividad y contextos no-mixtos**

Como nos muestra el ejemplo de las RiotGrrrl, la liberación de los sujetos mujeres ha de pasar por la destrucción radical del patriarcado como una estructura también cultural.

Freud escribía que “en la mujer existe una cierta preferencia por la actitud pasiva, y los fines pasivos se extienden al resto de su vida. La niña se basta menos a sí misma; parece tener más necesidad de ternura, y ser, por tanto, más dependiente y dócil” (Freud 1988: 521). Si se fomenta en las mujeres una identidad pasiva como consumidoras musicales, debemos construir herramientas para asumir el control de la producción musical. Organizar estrategias y medios de subversión que rompan con la concepción de la mujer como sinónimo de docilidad, relegada al ámbito emocional y no pragmático. Y así con nuestras músicas rebatir las palabras de Freud que tanto daño hacen.

La creación de contextos musicales no mixtos es una buena alternativa para fomentar la autonomía de las mujeres e identidades disidentes. Si la mujer ha sido “aislada de sus hermanas, que han sido arrojadas al rol de enemigas y competidoras” (Viñuela 2003: 26), con la creación de grupos exclusivos de mujeres podemos construir nuestras identidades colectivamente, en apoyo y solidaridad. Podemos generar espacios donde desarrollar nuestras propias estructuras, audiencias y formas de difusión. Donde romper con las prescripciones de comportamiento y pervertir la interiorización de los códigos de género. Espacios sin la presión de la mirada masculina y sin los niveles de exigencia que se desarrollan en la mayoría de contextos mixtos donde se hace música –continuos juicios de valor en los solos de las *jams*, continuas alabanzas por ver quién tiene más técnica y toca más rápido, etc-. Espacios donde, desarrollando narrativas que se basen en una identidad múltiple, poder compartir nuestras inseguridades y trabajar los cuidados. Y apoyar así nuestras posiciones como mujeres en la esfera pública.

Gracias a la creación de espacios no mixtos muchas mujeres pueden expresarse y desarrollarse en la música. Estos espacios suelen caracterizarse por un clima solidario creado conscientemente para favorecer “las oportunidades de acceder a los conocimientos técnicos y musicales, al equipo y los instrumentos.” (Viñuela 2003: 45). En su mayoría se goza de una actitud positiva en la audiencia, que anima “a muchas mujeres a tocar y componer sus propios temas” (Viñuela 2003: 51). Y así se introducen en la música temas como la menstruación, la violación o la masturbación femenina cantados en primera persona. Y se inserta la voz de las mujeres en el discurso musical.

Para generaciones de mujeres músicas occidentales, grupos de punk como Bleeding Woman, Hole, L7, Babes in Toyland o Lunachicks, se han convertido en modelos a seguir donde las mujeres son las protagonistas.

### **2.5.8. Conclusiones**

Aunque la línea teórica que trata la relación entre el género y la música desde el punto de vista de una musicología feminista es obviamente mucho más amplia y compleja espero haber ilustrado al menos algunas cuestiones básicas.

Hemos visto que los espacios y las relaciones musicales, en cuanto a espacios sociales, perpetúan diversos mecanismos de coacción. Entre ellos, los procesos de construcción identitaria que nosotras como mujeres llevamos a cabo. Un buen comienzo para el cambio puede ser la politización de los sujetos musicales en torno a un transfeminismo que atienda a todas las minorías y que no suponga una opresión al visibilizar únicamente los discursos de las personas cis, blancas, heterosexuales, de clase media, etc. Puede ser un buen comienzo también buscar el cambio en la cotidianeidad de las relaciones sociales en los espacios musicales, así como en nuestras conductas en estos espacios, dando pie a una mayor presencia de mujeres e identidades no hegemónicas. Desde todo el respeto, defiendiendo la necesidad de adoptar una posición de autocrítica dentro de los movimientos críticos, tal y como propone la escritora *Brigitte Vasallo* (2017).

En resumen, pretendo visibilizar la necesidad de hacer análisis y crítica sobre el funcionamiento de las relaciones patriarcales en los espacios musicales. A menudo el funcionamiento se lleva a cabo a un nivel tan inconsciente que garantiza aún más su continuidad. Por esto mismo y por la ideología del imaginario colectivo de que la música no porta significados, la crítica ha de ser irrefrenable y mucho mayor de lo que he apuntado hasta ahora.

Tal y como escribe Nicholas Cook, “lograremos el mayor compromiso con el contenido genérico de la música cuando contemos no sólo con una crítica feminista de la misma, sino también con una interpretación feminista.” (Cook 2001: 158)

## **3. PROPUESTA PERSONAL: EL CANTO DEL BÚHO**

### **3.1. Introducción**

Como ya esboqué en la introducción (apartado 1), en el presente capítulo indicaré cómo se manifiestan en mi poética personal los conceptos y conclusiones adquiridos en mi discurso, así como, bajo un análisis crítico, el proceso de trabajo de la creación artística.

#### **3.1.1 Proceso de transición en la crisis identitaria del yo como artista.**

Una vez llegada al presente momento vital, sin ser ya alumna de piano clásico de la ESMUC, es cuando me enfrento a la crisis identitaria del *yo* como artista. ¿Qué artista soy? ¿Qué artista he sido y qué artista quiero ser? ¿Cómo incorporar el discurso elaborado, viniendo del piano clásico?

El abordar esta crisis, visibilizarla, enfrentarme a ella, comprenderla y superarla para poder crear artísticamente, ha sido y es parte sustancial de los objetivos de investigación.

Así pues en este apartado pondré el énfasis en mi personal transformación artística, en el momento presente de tránsito crítico en el que trasciendo el papel de intérprete de piano clásico para rehacerme como artista. Es esta transformación hilo conductor entre el marco teórico y la práctica artística, lo que me permite construir el proyecto a presentar. Y es de esta crisis de identidad artística de donde nacen las preguntas que me llevan a la acción creativa. La magnitud del cambio ha sido tal que me he planteado en varias ocasiones si mi camino como artista tenía sentido

Tal y como expresé en la introducción, las realidades del piano clásico que yo conocía, así como las realidades de militancia social en las que participaba, no cubrían todos mis anhelos sociales y artísticos. No he encontrado aún las herramientas suficientes para expresar todo mi discurso y su dimensión política en el piano clásico, por lo que me he

permitido ir por otros derroteros en los que pueda abordar esta nueva perspectiva adquirida en mi discurso.

En este proceso decido trascender mi papel de pianista clásica y aproximarme a otros géneros musicales, a otras disciplinas artísticas y a otros instrumentos, aunque sin dejar de poner en práctica las competencias adquiridas en mis estudios clásicos, como desarrollaré en el apartado 3.2. Tal y como escribía en el punto 2.5., ser “mujer” no es una única identidad. Y siento que mi identidad en continuo movimiento no queda colmada con los conciertos normativos y el repertorio de piano clásico. Si en ocasiones soy la mujer fuerte que me proporciona el rap combativo, la que expresa su sexualidad con el perreo del reggaetón, la que grita un amor tóxico mediante el cante flamenco, o interpreta la grandiosidad de Brahms y valora la intelectualidad del jazz, estoy abierta a experimentar con pinceladas de diferentes estilos. Por ello podrán encontrarse en la propuesta artística tanto adaptaciones de repertorio de Bach como sampleos de discursos políticos, voces líricas acostumbradas a escucharse en teatros operísticos junto con un material audiovisual completamente contradictorio, música con tono quinqu junto con el cuidado trabajo del sonido que proporciona la práctica de la música clásica.

Considero relevante compartir y prodigarse en estos procesos personales de investigación artística para artistas venideros que, como yo, encuentran razón de ser y fortaleza en referentes anteriores. Y es que para continuar por este camino ha sido crucial el análisis, tanto artístico como político, de diferentes propuestas que, por extensión, no puedo plasmar aquí. Temas como qué referentes me atraen musicalmente o cuáles políticamente, así como lo que quisiera aprehender de ellos, por falta de espacio no son objeto de este estudio. Algunos referentes artísticos son las acciones y la filosofía de los MotherFuckers, de las Riott Grrrl, el contenido político de Nina Simone y su figura disidente, *Tucumán Arde*, La Barraca de Lorca, la cartelística cubana o las brigadas muralistas chilenas, que también me han permitido repensar los vínculos entre arte y política, experimentación y eficacia. Propuestas actuales como Arte Muhé, Clara Peya o Silvia Pérez Cruz me han servido de inspiración para normalizar el cambio artístico de lo estudiado en la academia al desarrollo futuro de las propuestas. La obra de *The People will never be defeated*<sup>7</sup>, de Rzewski, entendida como himno a la libertad y al pueblo unido, que abraza muchas influencias y estilos, me anima a confiar en una mayor presencia del piano clásico en mi propuesta artística.

---

<sup>7</sup> *The People United Will Never Be Defeated!* (1975) es una obra pianística de Frederic Rzewski que consta de 36 variaciones sobre la canción chilena *El pueblo unido jamás será vencido*.

En este momento crítico de mi carrera quisiera dar gracias a la ESMUC por darme el espacio y la oportunidad para abordar dicha crisis identitaria como artista. Las competencias que he adquirido en el centro y las ventajas que me ha dado la academia para la investigación y para mi desarrollo artístico han sido cruciales para conseguir las herramientas necesarias para trabajar y enmendar esta crisis. Los recursos metodológicos, adquiridos en la escuela, orientados al trabajo psicológico introspectivo han sido decisivos para todo este proceso de reflexión, como pianista clásica, como sujeto social, como intérprete y como creadora artística.

### **3.1.2. Propuesta personal: concierto combativo; El Canto del Búho.**

Junto a las ideas expuestas en el segundo apartado he ido dando forma a una propuesta artística que se alimenta del discurso desarrollado en dicho marco teórico. La propuesta es un ciclo de conciertos para ser representados en diferentes escenarios con la idea de difundir las ideas expuestas.

Los conciertos tienen la misma estructura y formación: una primera parte de charla/conferencia donde se expresan los conocimientos del marco teórico, con el objetivo de influir en el imaginario colectivo en cuanto a la música. Con la intención de personalizar y humanizar el discurso teórico, después de la charla se da espacio a un debate, abierto tanto al público como a los intérpretes, para que compartan experiencias personales vividas en relación a los temas tratados. A continuación, bajo una formación de voces, piano, violín, percusión, electrónica, y performance, comenzará el concierto, con temas originales y versiones de temas con dimensión política. En los diferentes espacios donde se desarrollará el ciclo de conciertos se reservará una zona para exposiciones y para la distribución de material artístico-político (ilustraciones, libros, fanzines y fotografías de artistas emergentes).

Desde el primer momento, me interesaba la idea de una propuesta interdisciplinar que abordara esta nueva dimensión política adquirida en mi discurso y que ejercitara las competencias adquiridas en mis estudios clásicos. Que trabajara diferentes campos artísticos y así rompiera con la clasificación estática. Una propuesta que lograra una mayor catarsis y no eludiera la potencialidad del discurso. Todo ello con la intención de hacer reflexionar y generar crítica en los participantes (tanto espectadores como ejecutores). Con el ciclo de conciertos he pretendido reflexionar, criticar y poner en práctica las preguntas planteadas en la investigación. En parte han sido estas mismas preguntas las que han condicionado la propuesta artística.

¿Por qué el título? Los guerrilleros antifranquistas se comunicaban en las montañas, entre otras formas, imitando el canto del búho. Era el canto más difícil de imitar pero resultó ser una muy buena herramienta para salvar vidas en la resistencia. Esta propuesta quisiera ser un homenaje y una recuperación de la memoria histórica, pero también un acercamiento de su lucha comunitaria al presente para construir, con su inspiración, nuestras propias resistencias. Buscar nuestros propios caminos para la transformación, las maneras de dejar nuestras palabras – y las que fueron suyas- allá donde no puedan ser corrompidas. Con este proyecto quisiera recuperar, a nuestra manera y en nuestros contextos, el canto del búho de aquellos maquis para ayudarnos, compartirnos y juntas, ser más fuertes. Es decir, una recuperación del pasado para construir en el presente unas realidades futuras más vivibles. Personalmente encuentro relación y similitud entre el proceso de recuperación del canto de aquellos maquis con mi *yo* artista que se hace consciente de su pasado, así como entre los maquis que resistían frente al fascismo a través de dicha imitación del búho y mi *yo* artista en crisis identitaria que se resiste a la ideología hegemónica a través del arte.

El presente apartado recoge a su vez algunos de los dilemas afrontados durante el proceso creativo, así como las metodologías usadas para solventarlos. Se expone también parte del trabajo de campo (entrevistas, debates, autoetnografía, etc.), crucial para las decisiones de la obra artística. Todo ello bajo una estrategia de análisis y reflexión. No quisiera limitarme a la mera descripción del proceso del trabajo artístico, por lo que trato de adoptar una condición crítica.

Si la poética de intenciones es, tal y como expresan los autores de Investigación artística en música, “aquello que el artista se ha propuesto en su composición, interpretación, grabación o performance” (López-Cano, Rubén, San Cristóbal Opazo, Ursula 2014: 195), en el proyecto presente la poética de intenciones es mantener una coherencia con el marco teórico pese a las contradicciones. Para mí, una propuesta que reúna la conciencia crítica de los artistas y las necesidades de los movimientos social-políticos. Repensar, a través ahora de la práctica artística, la función social del arte, sus fundamentos estéticos en relación con los cambios sociales y los nuevos marcos teóricos. Por ello el propósito del proyecto es crear una reflexión socio-política y artística en el público para influir en el imaginario colectivo en cuanto a la música. Y es en busca de este propósito por lo que he elegido una propuesta interdisciplinar, tal y como he explicado en el tercer párrafo del presente apartado.

Por todo lo escrito, quisiera recalcar la importancia que ha tenido el proceso en sí, la preocupación por trabajar colectivamente desde una cuidada horizontalidad, tomando conciencia de dicho proceso. Tal y como escribíamos en los anteriores apartados en relación a la práctica del discurso (2.3) y, tal y como escribía Kugle “el lugar y el ritmo de la lucha son tan importantes como la lucha en sí misma” (citado en el apartado 2.5.), considero que hubiera sido contradictorio con el discurso elaborado ocuparse tan solo del resultado estético.

## **3.2. Proceso de trabajo**

La pregunta ¿cómo se diseña un espectáculo partiendo del marco discursivo escrito? ha sido también importante objeto de estudio en la investigación artística. Para ello he llevado a cabo, con la ayuda de mi tutor, diferentes recursos metodológicos que me han permitido enfrentarme al tránsito artístico. Tras un análisis crítico de lo que he obtenido del proceso de trabajo, he llegado a la conclusión de que gracias a la metodología he abordado y trabajado tres dimensiones diferentes pero interrelacionadas: la dimensión personal (el *yo* como artista), la dimensión del proyecto (las herramientas necesarias para sacarlo adelante) y la dimensión de la realidad contextual (en la que se desarrolla tanto el proyecto como mi identidad como artista). En síntesis, la metodología utilizada me ha permitido adquirir autoestima como artista, confianza en el proyecto y comprensión de la realidad social.

### **3.2.1. <Yo> como objeto y sujeto de estudio: autoetnografía y trabajo de campo**

Para afrontar la crisis identitaria del *yo* como artista he realizado un estudio crítico autoetnográfico, es decir, “estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (Ellis, Adams y Brochner 2011 citados en Cano y San Cristóbal 2014: 139). La información autoetnográfica la he trabajado tanto en mí misma como “en la interacción con otras personas y en la interacción con objetos materiales o culturales” (Scribano y De Sena 2009 citados en Cano y San Cristóbal 2014: 141)

El trabajo de introspección psicológica ha resultado crucial para que la propuesta artística siga adelante. Para comprender mejor mis procesos y deseos artísticos llevé a



cabo diferentes estrategias de auto-introspección que han respondido al planteamiento ofrecido por Rodríguez y Ryave (2002), que la explican como “la descripción, reflexión y autoevaluación de la experiencia y de la subjetividad personal”, así como “el conjunto de interacciones con otros sujetos donde se incorporan las vivencias personales del individuo pero en relación al grupo, cultura o sector al que pertenece” (Rodríguez y Ryave 2002 citados en Cano y San Cristóbal 2014: 141).

Para ello elaboré un perfil profesional con un listado de lo que consideraba que eran mis debilidades y fortalezas como artista, lo que me ha permitido centrarme en trabajar mis inseguridades (el sentirme juzgada, la vergüenza por baja autoestima, la carga de la excelencia o el miedo al error que tengo en parte por la disciplina clásica en la que hay que tocar tal y como aparece en la partitura), y apoyarme en lo que considero fortalezas (la capacidad de expresar y emocionar al interpretar o la musicalidad que siempre han alabado mis profesores).

Realicé también otro listado de hitos o epifanías que me han marcado o condicionado mi carrera artística, lo que me llevó a enfrentarme y a entender algunas de las decisiones artísticas que he tomado inconscientemente. Por ejemplo, recuerdo que mi profesor de piano del Conservatorio Profesional me dijo una vez: “Celia, este camino es muy solitario. Yo no tengo amigos de cuando tenía tu edad.” Puede resultar exagerado, nimio o banal, pero esas palabras se me quedaron grabadas e hicieron que me inclinara por caminos que no fueran el del concertista de piano clásico que vive por y para ello. No. No quería un camino solitario. No quería una vida en la que no pudiera construir en comunidad nuevas realidades alternativas a la hegemónica. Siempre fui consciente de que este pensamiento podría tacharse de infantil y hedonista; la niña que no quiere renunciar a los placeres de la vida por un camino de sacrificio artístico. Pero gracias a todo este proceso de introspección artística he empezado a aceptar y respetar mis inclinaciones. Me percaté incluso de que tienen relación con el discurso teórico que defiendo. Si el camino del que me hablaba mi profesor es un camino aislado de relaciones sociales trabajadas, elijo proyectos en los que pueda crecer artísticamente, pero también personal y colectivamente, renunciando al prestigio social que ofrece tocar un Concierto para piano de Brahms con la orquesta filarmónica de Viena, por ejemplo. Renuncio conscientemente a ello y me enfrento a la carga social que supone la falta de reconocimiento, dañinamente ligado a la sensación de ser más o menos artista. En

relación con ello, me he preocupado por ejercitar competencias comunitarias y fomentar las habilidades artístico-sociales como objetivos de la investigación.

También me ha sido de ayuda para el proceso del proyecto elaborar otro listado con los inhibidores de la creatividad que me han condicionado a lo largo de mi carrera artística. El crecer con el sistema educativo vigente como única opción, que siempre está en contacto con la excelencia y que impone unas determinadas maneras de hacer las cosas, me ha inculcado el miedo al error, superando en ocasiones incluso a la importancia de transmitir con la música. La negación propia por la percepción sesgada de la realidad he conseguido en parte superarla por el trabajo de autoconocimiento y sociabilización.

Por otra parte, la creación de un esquema de autoconocimiento de mi vida profesional me ha permitido desarrollar las prácticas necesarias para los proyectos en diálogo con la comunidad. Gracias a dicho esquema encontré pilares básicos para mi felicidad en la creación artística comunitaria: las habilidades de comunicación, la responsabilidad social, el conocimiento de otras experiencias, la capacidad de reflexión o el trabajo en equipo, además de la creatividad, la destreza técnica-musical, herramientas de gestión o el desarrollo personal.

Otra técnica de auto-introspección que se suele usar en antropología y que ha sido para mí una herramienta importante es la auto-entrevista. Entendida como un ejercicio para “responder a las preguntas que quisiéramos que alguien nos hiciera” (Cano y San Cristóbal 2014: 166), surgió gracias al trabajo de sociabilización del TFG. Antes de comenzar a establecer mi discurso de una manera más clara, aproveché el proyecto audiovisual de una compañera que consistía en entrevistar, a modo de coloquio, a mujeres que se dedicaran a la música. Agradecí esta oportunidad de compartir mis experiencias e inclinaciones más allá de mis diarios, y es que supuso un punto decisivo en la clarificación de mis ideas y del enfoque de este trabajo. Gracias a preguntas como “¿y tú cómo te has sentido en determinadas realidades musicales?” aprendí la importancia de compartir experiencias y de vincular mi experiencia artística personal a lo político y cultural. Tal y como puede apreciarse en el vídeo, “muchas veces lo que se vuelva en estos ejercicios es de tal potencial que puede ser utilizado casi literalmente en el escrito final.” (Cano y San Cristóbal 2014: 166). Véase vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Qm7RanoVI3I>

Todo este trabajo de autoconocimiento me ha ayudado a tener confianza en el proyecto y la autoestima necesaria como artista para llevarlo a cabo.

Desde el principio todo ha sido recopilado en un diario de trabajo, lo que ha ayudado a una interacción entre la práctica artística y la reflexión del discurso teórico. La observación y crítica de determinadas prácticas creativas me conducía a su vez a la conceptualización teórica y por ende, a nuevas preguntas y acciones artísticas para explorar. Por ejemplo, he llevado a cabo, en colaboración con otras artistas, algunos experimentos artístico-sociales como la interacción dramatizada en vagones de metro. Esto me ha servido para apreciar la reacción de las personas y diseñar nuevas acciones artísticas como introducir elementos teatrales en los conciertos, a la par que me ha servido para trabajar todos los inhibidores y las inseguridades escritas anteriormente.

Al igual que apuntaba en el diario de trabajo el proceso introspectivo, apuntaba también los registros, las reflexiones, las conclusiones de grupos de discusión, ideas, propuestas, inspiraciones, etc., que iba examinando. Por ejemplo, para el proyecto del Canto del Búho me puse en contacto con la ARMH<sup>8</sup> para procurar integrarme y trazar lazos de comunicación para el futuro desarrollo del proyecto. Adjunto como ejemplo unos segundos de vídeos de una entrevista a Angustias Rivas, sobreviviente de la guerra civil española, de la cual obtuve parte de la realidad social que pretendo conocer y expresar a través del discurso teórico y la creación artística. (Véase vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Qm7RanoVI3I>). Tras la entrevista creció en mí el entusiasmo para denunciar las realidades de opresión de personas anónimas.

Con todo lo escrito, el proceso de sociabilización del trabajo ha sido decisivo. Gracias a que mi tutor me instara a compartirlo, aunque fuera tan solo hablando de la propuesta teórico-práctica a diferentes personas, he estrechado vínculos artísticos para trabajar en mi proyecto. Al ver las gratas reacciones de las personas he confiado en él y ha crecido la motivación para llevarlo más allá de la academia. Actualmente, sociabilizar este proyecto sigue siendo un foco importante que pretendo seguir llevando a cabo ya que soy consciente de que sin esta fase no hubiera podido llegar si quiera hasta donde he llegado. Gracias al proceso de sociabilización he compartido experiencias y arte con otras personas que compartían mi visión de creación colectiva, lo que también me ha reforzado la autoestima y la confianza en el proyecto.

Por último, y ya que en mi propuesta artística pretendo trabajar con el cuerpo y la gestualidad, estoy tomando clases de diferentes bailes que me acerquen a otras formas de expresividad del cuerpo y por consiguiente, de adoptar diferentes identidades

---

<sup>8</sup> Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica

performáticas. Alimentarme en todo momento de material poético, pictórico, fotográfico, teatral, sociológico y un tan largo etcétera me ha sido también de gran inspiración y estimulación durante todo el proceso creativo. Todos estos procesos me llevaron a crear mi propia declaración artística y a vislumbrar un proyecto que tenga las características descritas en el siguiente apartado (3.2. Ficha técnica).

### **3.2.2. Declaración artística**

Celia de Andrés es pianista, compositora, cantante y activista. A través de su propuesta musical consigue transmitir un poderoso mensaje feminista, contra-cultural y poscolonial. Su propuesta abarca desde la música clásica a la música popular. Empleando la música como arma de concienciación y colaboración comunitaria, logra en cada una de sus interpretaciones traspasar la ejecución meramente mecánica dotándola de la plena y viva pasión humana. Sus estudios sobre el poder de cohesión de la música como creadora de identidad individual y colectiva, sumados a su pasión y dominio de otras disciplinas artísticas enriquecen su música para llegar en sus interpretaciones a un estado de auténtica inspiración y convertir sus conciertos en toda una experiencia performática donde el espectador no sale indiferente.

## **3.3. Ficha técnica. El Canto del Búho: ciclo de conciertos combativos.**

### **3.3.1. Definición**

Título: El Canto del Búho.

El Canto del Búho es un ciclo de conciertos basado en una propuesta interdisciplinar que vincula el marco teórico escrito con la práctica artística.

En relación con todo lo escrito en el apartado 3, algunas características importantes del proyecto son las siguientes: una agrupación artística formada íntegramente por mujeres y una cuidada atención a los espacios, ya que se trata de un evento que busca una construcción de la esfera pública libre de cualquier tipo de agresión (racista, machista, homófoba, transfoba, etc.). El grupo musical interpreta temas representativos de diferentes dimensiones políticas (feminista, antirracista, anticarcelaria, etc.). El concierto consta de una breve explicación oral, previa a cada tema, que lo contextualiza socialmente y explica la letra, respondiendo así a una modalidad de concierto

divulgativa. Las intérpretes actúan ataviadas con diferentes trajes en función de lo requerido según los temas musicales y la teatralización que los acompañe. El espectáculo gozará de intervenciones extramusicales: charla, teatralización performática y material audiovisual.

Musicalmente, en las interpretaciones se utilizan las técnicas aprendidas en mis estudios de música clásica para establecer un juego psicológico con el oyente tratando de conseguir -a través de las relaciones entre los diferentes parámetros musicales- un equilibrio en todo momento entre coherencia (el valor de la repetición, motivos melódico-rítmicos que se mantienen), e interés (la variación, el contraste de tonalidades, las extensiones en los acordes, así como el amplio abanico que proporciona el uso de diferentes dinámicas).

### **3.3.2. Formación**

Celia de Andrés	Piano y voz	Dirección del proyecto
Sara Sambola	Voz y electrónica	
Ana Sobrino	Violín y voz	
Miriam Robles	Percusión	
Celia González (Seli Ka)	Actriz y performance	
Laura Aixalà	Audiovisuales	

### **3.3.3. Partes de la obra.**

#### Charla/Debate

Previamente al concierto musical habrá una charla de 60 minutos en la que se expondrá el marco teórico. Después, unos 30 minutos de debate para que el público comparta sus experiencias y reflexiones en torno al discurso.

Música.

El concierto constará de 13 temas versionados con una duración total de 60 minutos. El repertorio es el siguiente:

A) Repertorio

El arado	Víctor Jara	03:34
Anda Jaleo	Federico García Lorca	03:25
Eros	El No de las Niñas	08:29
Antígona	Celia de Andrés	01:38
Juntas	La Mare	03:35
Aire	Ombligo	03:49
Niña de la Selva	Ombligo	04:14
Salta la luna	Lengua de Trapo	03:38
Nana	Falla	03:16
Seguiriya	Tradicional	03:16
Txoria Txori	Mikel Laboa	03:29

La Prueba	Gata Cattana	04:15
Le vent nous portera	Sophie Hunger	03:58

B) El porqué social-político de algunas decisiones artísticas

La idea de un concierto musical inspirado en la identidad múltiple y mutable, una de las ideas que defiende en el marco teórico (2.2), ha sido crucial para la elección de los temas a interpretar. La decisión ha sido tomada en todo momento bajo una perspectiva social. Por ejemplo, si nos quieren sujetos pasivos y deprimidos, considero que el hedonismo es un gran enemigo del sistema y puede ser también un gran aliado para la lucha, por lo que me preocupé de que hubiera temas que inspiren felicidad y fuerza para construirnos desde la alegría (Juntas o Niña de la Selva). No obstante, bajo dicho prisma social y combativo, el ciclo de conciertos también reivindica los momentos vitales de tristeza y depresión en los que no llevamos a cabo una lucha social pero que sin embargo, son vitales para como sujetos sociales. Por esto mismo hay temas que se interpretan desde la tristeza (según parámetros y sentimientos occidentales) como podrían ser El arado de Víctor Jara o Aire de Ombligo.

Encuentro señales para mí personales, por ejemplo, en la utilización de quintas paralelas (rearmonización hecha en Toxria Txori). Recuerdo desde pequeña la prohibición en las clases de armonía y contrapunto de esta técnica musical. No obstante siempre me atrajo su sonoridad y me gustaba la idea de rebelarme frente a dicha prohibición.

C) El porqué social-político de algunas decisiones artísticas en Antígona

De entre las posibles escenas que he barajado para que aparecieran en el proyecto he elegido un discurso de radio de Durruti, referente de la lucha antifranquista, por su valor humano. Considero que el discurso, además de contextualizar el tema y de expresar el contenido político que se defiende, atrae la expectación del oyente. Véase vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=HCGRvBBHci4>

Como hemos visto en el apartado 2.5., las mujeres han sido relegadas a la ideología del amor romántico y a una cierta pasividad de acción. Por esto mismo la decisión de que

los versos de Federico García Lorca (“En la bandera de la Libertad bordé el amor más grande de mi vida”) sean interpretados por una mujer, que canta a la Libertad por encima de todo, a modo de *Medea* que incluso renuncia a sus hijos por sus propios intereses, ha sido una decisión consciente.

La voluntad de utilizar los versos de Miguel Hernández (“No perdono a la muerte enamorada / No perdono a la vida desatenta”) y el buscado sonido *quinqui*, ha sido también una acción artística que se posiciona políticamente de manera consciente. Una relectura de este último verso desde una perspectiva de politización es entender la “vida desatenta” como la falta de cuidados y como la miseria afectiva a la que nos conduce la sociedad individualista capitalista. Como ya he escrito en el segundo punto del trabajo, la lucha también está en poner el foco en la cotidianeidad de estos cuidados. El sonido *quinqui* es un personal homenaje a aquellas personas de la COPEL<sup>9</sup> y la APRE<sup>10</sup>.

#### Fanzines y plataformas digitales

Durante el desarrollo del concierto habrá un espacio reservado a la divulgación de los fanzines con el marco teórico escrito, así como de material fotográfico, poético e ilustrativo congruente con la posición artística del proyecto. Los fanzines constarán de los apartados escritos en el Trabajo Final de Carrera acompañados por ilustraciones, poesías, fotografías de artistas emergentes y de un listado de proyectos artísticos que visibilicen referentes.

No obstante, y a pesar de que en ciertos espacios los fanzines tienen un papel importante, hoy en día ya es un mecanismo algo obsoleto comparado con el pragmatismo de plataformas digitales como Facebook, Instagram, o You Tube. Por ello, se han reducido los textos lo suficiente como para explicar las ideas de manera clara y eficiente. En Instagram, por ejemplo, de cara a septiembre de 2019 se subirán vídeos que puedan atraer visualmente y en los que se expresen diferentes conceptos sin un lenguaje excesivamente arduo.

#### Material audiovisual

En el proyecto, el material audiovisual será proyectado durante los conciertos y difundido en las plataformas digitales.

---

<sup>9</sup>Coordinadora de Presos Españoles en Lucha.

<sup>10</sup> Asociación de Presos en Régimen Especial



Actualmente el material audiovisual existente gira en torno a la desestigmatización de la figura del encapuchado en relación con la identidad y los mecanismos de represión estatales. La historia de la indumentaria me ha enseñado cómo se ha considerado y tratado a lo largo de la historia occidental la vestimenta que oculta al individuo, habiendo sido en su mayoría de una manera peyorativa. La idea ahora es romper con el prejuicio del encapuchado como persona irracionalmente violenta, enemiga del buen ciudadano y que actúa en contra de la paz social (una supuesta paz social que existe siempre solo para los individuos con derechos, es decir, con privilegios). Prejuicio que en su mayoría no es consecuencia de una reflexión exhaustiva sobre qué violencia mantenemos como legítima (por ejemplo la ejercida por el propio sistema tanto a sujetos visibles como no visibles). Es curioso sin embargo que junto con el prejuicio se alabe la figura de Robin Hood<sup>11</sup>, quien escondía su identidad bajo la vestimenta para actuar según sus convicciones, en defensa de los pobres, y al margen de la ley.

En contraposición, son millones las personas que apoyan estas luchas, incluso aunque no sean ellas mismas quienes las ejerzan y se encapuchen. Por ello el proyecto audiovisual consiste en la grabación de identidades diferentes, de todas las razas, géneros, edades, corporalidades etc. Véanse vídeos: <https://www.youtube.com/watch?v=3iQyAGMOgDo> y <https://www.youtube.com/watch?v=vEBrvj4nkKg>.

Aparecerán tanto personas anónimas como referentes de luchas sociales, por ejemplo, Javi Ávilas, cofundador de la A.P.R.E., Anchy, ex heroinómana y referente de la lucha anti-droga, Pastora, madre de Xosé Tarrío y perteneciente a Nais Contra a Impunidade o Pamela Palenciano, todo un referente feminista actual.

#### Puesta en escena: performance.

Con el proyecto se pretende desarticular el estatismo del ritual del concierto con el propósito de lograr un proyecto más interactivo que rompa, entre otras cuestiones, con la cuarta pared que divide al espectáculo del público. Para ello, una estrategia llevada a cabo durante los conciertos es la siguiente: como ya he escrito anteriormente, desde el micrófono interactúo con el público entre tema y tema. A mis preguntas responde una persona aparentemente aleatoria (Celia González) compartiendo qué le ha sugerido la música en relación con alguna experiencia personal. Teniendo en cuenta la gestualidad asociada a las identidades hegemónicas, y con la idea de pervertirla, se acerca al

---

<sup>11</sup> La traducción al castellano de Hood podría ser capucha.

escenario y continúa participando. Le ofrezco un micrófono. La persona, a la par que actriz y monologuista, es rapera, por lo que su intervención acaba convirtiéndose en un rap semejante a una lectura dramatizada profundamente emotiva y combativa.

Una de mis contradicciones dentro del feminismo desde el que me posiciono (2.5) es mi identidad de mujer normativa en cuanto a blanca, delgada, con voz suave al cantar o con unos movimientos corporales fácilmente legibles dentro de la feminidad hegemónica. Por ello surgió la idea de cantar de manera dulce lo que podría ser una nana con indumentaria negra y pasamontañas (en relación a la figura del encapuchado). Es decir, dos conceptos supuestamente antagónicos (dulzura y violencia) que rompan con las concepciones estándar.

### **3.3.4. Fechas y escenarios.**

#### **3.3.4.1. Fecha de producción del espectáculo y escenario de realización:**

2019. Barcelona: ESMUC.

#### **3.3.4.2. Fechas y escenarios de conciertos:**

Los conciertos se desarrollarán en espacios que respondan a la ley de accesibilidad 13/2014, del 30 d'octubre, para personas con diversidad funcional o movilidad reducida.

Can Masdeu	1 Julio	2019	Barcelona
Ateneu Barraqueta	La 5 Septiembre	2019	Barcelona
Conservatorio Profesional Arturo Soria	20 Septiembre	2019	Madrid
Centro Cultural Conde Duque	23 Septiembre	2019	Madrid

Hamper	24 Septiembre	2019	Madrid
Centro Social Autogestionado La Cinètika	15 Octubre	2019	Barcelona
Ateneu Popular de Nou Barris	4 Noviembre	2019	Barcelona
Centro Cultural San Juan Bautista	10 Enero	2019	Madrid
Can Batllo	2 Febrero	2019	Barcelona

Pendiente a concretar fecha con: Centro Cultural Galileo, Madrid. Centro SocioCultural Clara del Rey, Madrid. Centre Civic del Coll, Barcelona. CC Tomasa Cuevas - Les Corts, Barcelona. CC Pati Llimona, Barcelona.

### **3.3.5. Duración**

**3.3.5.1. Duración total:** 150 minutos.

**3.3.5.2. Duración charla y debate:** 90 minutos.

**3.3.5.3. Duración concierto:** 60 minutos.

### **3.3.6. Material anexo**

Fanzines.

Fotografía social: Carla Ruano y Anahís Suire.

Poesía: Seli Ka, Diana Cañizares y Esperanza Monjas Sierra (Anchy).

Ilustraciones: Laura Aixalà y Cris Kalva.

### **3.3.7. Requerimientos técnicos**

Dimensiones mínimas del escenario: 5 x 3 m.

Camerino o lugar próximo al escenario para vestuario.

Relativa oscuridad para la visualización de la proyección del material audiovisual.

Cuatro sillas

Un mínimo de dos micrófonos y dos pies de micrófono

Equipo y técnico de sonido

Conexiones eléctricas

Espacio reservado para el material anexo

### **3.3.8. Observaciones**

La duración de los espectáculos varía en función de la interacción del público en la charla/debate.

La sala o el lugar de concierto debe estar disponible para efectuar una prueba de sonido y preparar el escenario como mínimo tres cuartos de hora antes del concierto.

### **3.3.9. Plan de promoción**

Distribución de los recursos disponibles entre:

Medios de comunicación. Prensa alternativa (La Directa, Kaosenlared, Todo Por Hacer, radio RSK), vía pública.

Web. (Publicidad en portales afines, eventos Facebook, campañas Twitter, Vídeos en Instagram).

Materiales informativos. (Invitaciones, carteles, flyers impresos y digitales.)

## **4. CONCLUSIONES.**

Lo expuesto a lo largo de este trabajo me ha permitido verificar mis hipótesis iniciales y arribar a las siguientes conclusiones: la música, además de estudiarse en función de sus parámetros musicales, puede entenderse como un fenómeno significativo, como un discurso que acarrea y confiere sentido de cualquier tipo.

Por tanto, examinar la interdependencia de los discursos -entendidos en el imaginario colectivo como representaciones de la realidad, pero siendo en su mayoría constructos sociales-, me ha llevado a rechazar el ideal que posiciona a la música como un fenómeno a-histórico, como exenta de relación con el contexto y los agentes sociales que la crean, la viven, la consumen. Es decir, me ha llevado a rechazar los discursos universalistas y esencialistas que legitiman, a través en este caso de la música, las relaciones de poder.

Varios aspectos deben ser precisados en esta noción de la música como lenguaje epistémico, ya que las afirmaciones recién enunciadas conllevan una serie de consecuencias. Explicitaré aquellas que se relacionan directamente con la investigación llevada a cabo: la música como una importante herramienta en la construcción identitaria, tanto individual como colectiva.

La presente investigación también plantea la importancia de descolonizar los imaginarios sobre música y cultura como una estrategia de resistencia epistemológica que contribuya a generar un entendimiento del mundo más crítico y solidario. Es decir, plantea como consecuencia de las preguntas de investigación, remarcar el papel que la música tiene para consolidar la relación colonial incluso en este mundo cada vez más globalizado.

Todo esto se mantiene invisible por la sinonimia que suponen la cultura occidental y la ideología hegemónica. Respondiendo a los intereses de democratizar la cultura, se lleva a cabo una mercantilización e institucionalización del arte que ampara un patrimonio

## *Conclusiones*

cultural sin suficiente peso social-político como para suponer un ataque al imaginario colectivo y, por tanto, al sistema imperante.

Evidenciar estas realidades musicales de significación y desestructurarlas, a fin de construir una esfera pública que no esté afirmada en los presupuestos antropocentristas, androcentristas, capacitistas, clasistas, etc., es el hilo conductor y la postura argumentada en el presente trabajo.

Pues bien, la defensa de unos entornos musicales más igualitarios conlleva una exigencia a nosotros mismos como agentes sociales y musicales: una necesaria politización y responsabilidad tanto artística como social. Lejos de exigir una utópica sociedad musical, el presente trabajo pretende mostrar la necesidad de intervenir en estas realidades para, tal y como expresa Marina Garcés, “apropiarnos de relaciones significativas y sus condiciones compartidas, recíprocas e igualitarias” (Marina Garcés 2017: 76).

El desarrollo de estas ideas me ha permitido articular un proyecto artístico –entendido como proceso comunicativo- consecuente con la postura crítica. El proyecto apuesta por procesos creativos de experimentación comunitaria que puedan construir alternativas a la industria musical. Como muestra la investigación, me decido por un ciclo de conciertos que abogue por la destrucción de los valores preconcebidos, que provoque nuestras responsabilidades y potencialidades latentes, y que ponga a prueba el pensamiento en defensa de una comunidad combativa que no cesa de crecer. El trabajo de investigación artística realizado me ha permitido confiar en el pragmatismo de un proyecto con dichas características.

Tantos aspectos más son de vital importancia para concebir la envergadura de la música como discurso, que el presente trabajo, por extensión, no puede abordarlos como sería necesario. Trato, cuanto menos, de establecer como punto de partida y conclusión que un discurso realmente subversivo termina por poner todo en cuestión, sin olvidar que las soluciones no son nunca universalizables. Por ello, las nuevas preguntas y consecuencias a las que me conducen las conclusiones expresadas serán objeto de futuras investigaciones.

No, *no perdonamos la vida desatenta*, como escribía Miguel Hernández y no, no debemos perdonar y callar las desigualdades y opresiones de las realidades que, consciente o inconscientemente, perpetuamos como sujetos musicales y sociales que somos. Por ello, el presente trabajo es una semilla que, cual canto del búho, pretende

## Conclusiones

convertirse en una herramienta para reconstruir el imaginario colectivo en torno a la música, para reivindicar el poder social y colectivo de este arte. Para que todas las personas tengan realmente la opción de, si quieren, *bordar en la bandera de la libertad el amor más grande de sus vidas*, seguiremos investigando en nuevas musicologías y combatiendo desde nuevas propuestas artístico-musicales. Al menos, para dotar al mar social de movimiento que lo vivifique.

Y ahora, *una vez que nuestro barco ha desviado su rumbo hasta aquí, ¡bien!, ¡adelante!, ¡ahora apretad bien los dientes!, ¡abrid los ojos!, ¡firme la mano en el timón!- estamos dejando atrás, navegando sobre ella, la moral, con ello tal vez aplastaremos, machaquemos nuestro propio residuo de moralidad, mientras hacemos y osamos hacer nuestro viaje hacia allá.* (Nietzsche 1985: 24)

## BIBLIOGRAFÍA

- Agosta, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.
- Ariño Villarroya, Antonio (1997). *Sociología de la cultura: la constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Attali, Jaques (1978). *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*. París: Ibérico.
- Aix Gracia, Francisco (2014). *Flamenco y poder: un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (2009). *Si me quieres escribir: canciones políticas y de combate de la guerra de España*. Madrid: Calambur.
- Biglia, B (2005). *Narrativas de mujeres sobre las relaciones de género en los Movimientos Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Broch, Hermann (2007). *La muerte de Virgilio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Caba, Carlos (2008). *Andalucía: su comunismo libertario y su cante jondo*. Sevilla: Renacimiento.
- Campo, Javier. *Las ideas libertarias y la cuestión social en el tango*. Buenos Aire: Federación Libertaria Argentina.
- Carles, Phillippe y Commolli, Jean- Louis (1973). *Free jazz Black Power*. Barcelona: Anagrama.
- Chatwin, Bruce (2015). *Los trazos de la canción*. España: Península.
- Cook, Nicholas (2001). *De Madonna al canto gregoriano, Una muy breve a la introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Córdoba, David; Sáez, Javier y Vidarte, Paco (2005). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales S. L.



## Bibliografía

Cosso, Pablo y Giori, Pablo (2015). *Sociabilidades punk y otras marginales: memorias e identidades*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.

Cruces Roldán, Cristina (2002). *Más allá de la música: antropología y flamenco: sociabilidad, transmisión y patrimonio*. Sevilla: Signatura.

Darms, Lisa (2013). *The Riot Grrrl Collection*. Nueva York: Fales Library & Special Collections.

De la Fuente, Manuel (2010). *Frank Zappa en el infierno: el rock como movilización para la disidencia política*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Despentes, Virginie (2018). *Teoría King Kong*. Barcelona: l'Altra Editorial.

Diderot, Denis (2008). *El sobrino de Rameau*. Barcelona: Verticales de Bolsillo.

Domingo, Alfonso (2003). *El canto del búho*. Madrid: Obreron.

Fanon, Frantz (2010). *Los condenados de la tierra*. México: S.L. Fondo de cultura económica de España.

Federici, Silvia (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.

Freud, Sigmund (1988). *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial.

Frith, Simon, Street, John, Straw, Will (2006). *La otra historia del Rock*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Garcés, Marina (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.

Gauvin, Gilles (2013). *Los grandes datos de la historia de La Réunion*. Francia: Epsilon BD.

Gramsci, Antonio (2016). *Para la reforma moral e intelectual*. España: La Catarata.

Hegel, Friedrich (2009). *Estética I*. Buenos Aires: LOSADA.

Judith, Butler (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Espasa Libros, S. L. U.

Karl, Marx, Friedrich, Engels (2013). *Escritos económicos menores*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kugle, Alexander (2015). *En tiempo de amenaza, el camino del medio lleva a la muerte. Esfera pública, contraesfera y experiencia*. España: Los libros del marrón.

## Bibliografía

- Laclau, Ernesto (1978). *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*. Madrid: Siglo XXI.
- López-Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Ursula (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Conaculta, Esmuc, ICM.
- Macaya, Laura (2013). *Esposas nefastas y otras aberraciones: el dispositivo jurídico como red de construcción de feminidad*. Barcelona: Diletants.
- McClary, Susan (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota: Reprint.
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Londres: Open University Press.
- Molina, Juan Manuel (2011). *Noche sobre España*. Madrid: Zahorí.
- Nettl, Bruno (1996). *Música folklórica y tradicional en los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, Friedrich (1985). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Noya, Javier (2011). *Armonía universal: música, globalización cultural y política internacional*. España: Biblioteca Nueva.
- Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pinilla, Juan (2011). *Las voces que no callaron: revolución y flamenco*. Sevilla: Auto-Editor.
- Platón (2013). *La República*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ricoeur, Paul (2011). *Ética y cultura*. Argentina: Prometeo Libros.
- Roigé i Ventura; Xiver, Estrada i Bonell, Ferran y Beltrán Costa, Oriol (1993). *Tècniques d'Investigació en Antropologia Social*. Barcelona: Universitat de Barcelona UB.
- Rosaldo, Renato (2006). *Ensayos en antropología crítica*. México: Casa Juan Pablos.
- Rousseau, Jean-Jacques (2012). *Discurso sobre las ciencias y las artes: discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza Editorial.

## Bibliografía

Salazar, Adolfo (1998). *La música como proceso histórico de su invención*. México: F.C.E.

Small, Christopher (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Editorial.

Solanas, Valerie (2011). *Manifiesto SCUM*. Barcelona: Herstory.

Stravinsky, Igor (2006). *Poética Musical*. Barcelona: Acantilado.

Vasallo, Brigitte (2017). *Cultura de la violación, apuntes desde los feminismos decoloniales y contrahegemónicos*. Madrid: Antipersona.

Viñuela Suarez, Laura (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos retos para la musicología*. Oviedo: KRK EDICIONES.

Voloshinov, Valentin (1993). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Wicke, Peter; Shepherd, John (1997). *Music and Cultural Theory*. Oxford: Polity.

Solanas, Valerie (2011). *Manifiesto SCUM*. Barcelona: Herstory.

Stravinsky, Igor (2006). *Poética Musical*. Barcelona: Acantilado.

Vasallo, Brigitte (2017). *Cultura de la violación, apuntes desde los feminismos decoloniales y contrahegemónicos*. Madrid: Antipersona.

Viñuela Suarez, Laura (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos retos para la musicología*. Oviedo: KRK EDICIONES.

Voloshinov, Valentin (1993). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Wicke, Peter, Shepherd, John (1997). *Music and Cultural Theory*. Oxford: Polity.