

<https://doi.org/10.15446/mag.v38n2.115485>

“MI INSTRUMENTO Y YO”: AGENCIAMIENTOS DE LAS MATERIALIDADES EN LAS PRÁCTICAS MUSICALES

PABLO ANDRÉS ORTIZ*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



*paaortizgu@unal.edu.co ORCID: [0009-0008-5933-6015](https://orcid.org/0009-0008-5933-6015)

Artículo de investigación recibido: 25 de junio de 2023. Aprobado: 17 de enero de 2024.

Cómo citar este artículo:

Ortiz, Pablo. 2024. “Mi instrumento y yo’: agenciamientos de las materialidades en las prácticas musicales”. *Maguaré* 38, 2: 49-80. doi: <https://doi.org/10.15446/mag.v38n2.115485>

RESUMEN

En este texto me enfoco en las agencias de los instrumentos musicales en las trayectorias de vida de tres estudiantes de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional; tomo como punto de partida la propuesta latouriana de agencia como la capacidad de gestar transformaciones en las redes de actores y actantes al impulsarlos a la acción; en este orden de ideas, no es necesariamente consciente o intencional y se presenta dispersa en los múltiples relacionamientos. En los estudios sociales de la música deben cobrar importancia los instrumentos musicales, en tanto los performances se producen en el constante ensamblaje de estos con el cuerpo de los intérpretes, dejando rastros en las experiencias cotidianas, las relaciones sociales o las experiencias físicas del cuerpo.

Palabras clave: actor red, agencia, ciborg, disciplinamiento, entramados sociohistóricos, instrumentos musicales, músicos.

“MY INSTRUMENT AND I”: MATERIALITIES AND AGENCIES IN MUSICAL PRACTICES

ABSTRACT

This text examines the influence of musical instruments on the life trajectories of three undergraduate music students at Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá). Drawing on Latour's concept of agency, which refers to the capacity to enact transformations within networks of actors and actants, I highlight how agency can be unconscious or unintentional and is dispersed through various interactions. In the Social Studies of Music, it is crucial to consider the role of musical instruments, as performances result from the ongoing interaction between these instruments and the musicians' bodies. These interactions leave marks on everyday experiences, social relationships, and the physical experiences of the body.

Keywords: actor-network, agency, cyborg, disciplining, musical instruments, musicians, sociohistorical entanglements.

INTRODUCCIÓN

Empecé a estudiar piano en el primer semestre de 2017, escogí este instrumento porque pensaba cursar la carrera en composición y veía la posibilidad de entender los elementos del lenguaje musical de una manera más visual. Cuando inicié no tenía más que una pequeña organeta que no funcionaba para adquirir un dominio técnico; el piano, al ser un instrumento con un complejo mecanismo de martillos y apagadores, que entran en contacto con las cuerdas al accionar las teclas, condiciona la mano del pianista a controlar la fuerza con la que realiza el gesto en el teclado; si el instrumento es digital, el mecanismo de martillos desaparece y se pierde la sensibilidad, haciendo a las organetas instrumentos ineficientes en el proceso de aprendizaje. Esto me hacía desplazarme todos los días a estudiar en la Biblioteca Luis Ángel Arango en el centro de Bogotá. Allí hay, desde hace varios años, cabinas de práctica instrumental con pianos verticales que, pese a no encontrarse en el mejor estado, permiten la memoria muscular y el aprestamiento corporal para el instrumento.

Estudiaba en la academia Luis A. Calvo (ALAC), anexa al programa de extensión de la Universidad Distrital y ya entonces empecé a sentir una relación particular con el instrumento. La necesidad de tener más tiempo para estudiar en casa me llevó a adquirir un préstamo para comprar un piano Casio Privia Px-S1000 (Figura 1) y me vinculé a un segundo empleo para poder pagarla. Ya con el piano en casa, empecé a dedicar muchas horas al estudio y consideré presentarme a la licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional (en adelante UPN), porque con un instrumento propio veía la posibilidad real de pasar el examen de admisión. Estudiaba varias horas al día y cuando llegó el momento de grabar las obras, duré una semana entera encerrado en mi habitación, solos, mi instrumento y yo.

Figura 1. Piano digital Casio Privia Px-S1000. Este es mi instrumento



Fuente: fotografía del autor, 29 de noviembre de 2022. Archivo personal.

A los pocos meses llegaron los resultados y había conseguido el ingreso. Ahora que lo pienso en retrospectiva, todo hubiera sido diferente sin mi Casio Privia Px-S1000.

Algunos años después y tras haber terminado un pregrado en Historia, ingresé paralelamente a estudiar la maestría en Sociología de la Universidad Nacional de Colombia. Allí, nutrido de las discusiones que tuve en algunos cursos de metodologías y teorías, empezó a surgir en mí un interés por observar las prácticas musicales del lugar en donde estaba desarrollando mi proceso de formación. Mientras formulaba mi proyecto de grado sobre los distintos agenciamientos que en la cotidianidad atraviesan la experiencia de los estudiantes de música, empezó a resonar la pregunta inevitable por las materialidades. Ese aspecto motivó la elaboración del presente texto, que se encuadra en las reflexiones en torno a las materialidades y las redes entre actores y actantes propuestas por Bruno Latour (2008) y las sugerentes ideas

que desde hace varias décadas han sido planteadas por Donna Haraway (2020) sobre la concepción de cuerpos *ciborgs*.

La perspectiva latouriana resulta sugerente en el caso de las prácticas musicales, en las cuales los objetos son parte esencial en el proceso de producción de la experiencia sonora. Ya hace más de dos décadas, Christopher Small (1997) había advertido la necesidad de estudiar la producción de música en el marco de numerosas relaciones sociales que van más allá de los intérpretes y el público, y se extienden a quienes posibilitan dicha interacción, como los luthieres, los gestores de eventos, los productores, los espacios de formación, etc.; sin embargo, en dicha reflexión parecían no tomar mucho protagonismo las materialidades como nodo central de estos ensamblajes.

La teoría del actor-red (TAR), en este sentido, plantea la agencia como la capacidad de incidir en el orden de las cosas, de movilizar acciones y de generar diferencias o transformaciones en la realidad social. A diferencia de las reflexiones planteadas por Sherry Ortner (2016, 156-158) quien distingue a la agencia de las prácticas de rutina por una intencionalidad clara, sea consciente o no y que propone en ese sentido una direccionalidad de la acción social determinada por el proceso de significación de la experiencia humana; en la TAR, la agencia no se realiza bajo el pleno control de la conciencia, y se entiende más como un nodo en un conjunto de múltiples relaciones, la agencia está dispersa y no es direccionada (Latour 2008, 70). Plantear una intencionalidad olvida que constantemente las acciones generan consecuencias inusitadas, que se escapan constantemente del imperio de la conciencia.

Si la agencia no está limitada al terreno de la experiencia humana, entonces los actores del mundo no humano son susceptibles a tener agencia, incidir en la realidad social, gestar modificaciones en el curso de la acción y a movilizar a otros actores. Esto, más que ser una afirmación ontológica, implica reflexiones de carácter metodológico; Latour (2008, 76) mencionaba ya que el objetivo del o la científica social no debe ser desvirtuar lo que piensa como falsas agencias, sino dar espacio a la reflexión de lo que los actores mencionan en sus testimonios. Esto lo ilustra con el bello ejemplo de una soprano que afirma que su voz le dice cuándo detenerse y cuándo empezar; en este caso no es labor de quien entrevista desvelar la “falsa conciencia” de la cantante, sino evidenciar lo preciso de su testimonio; no se trata de reconocer la existencia de musas

y “otros extraños indocumentados”, sino de entender precisamente lo que mencionan sus palabras, que su voz le hace hacer cosas.

Ahora bien, mi experiencia como pianista se ha desarrollado en una intensa relación con mi instrumento, en un ensamblaje multidimensional con la materialidad del piano, que posibilita no solo mi quehacer musical, sino también la consolidación de lo que Loïc Wacquant (2004, 67) denomina *capital corporal*, es decir, una capacidad técnica del movimiento eficaz del cuerpo en un campo determinado. En el caso del piano esta capacidad se pone en función de la mediación de la mano con el mecanismo de las teclas, los martillos, los apagadores y las cuerdas, de los pies con los pedales, y del oído con el arpa armónica y la caja de resonancia. Por esta razón se hace pertinente pensar el cuerpo del músico o la música en el marco de la metáfora del *ciborg*, en tanto su existencia se recrea en la unión indisoluble de partes orgánicas y mecánicas.

En este orden de ideas, la propuesta de Haraway plantea una visión de complementariedad, de composición que supera la idea binaria en la que se adicionan partes para suplir las deficiencias del cuerpo biológico (Platzeck y Torrano 2016, 241). Aunque los planteamientos de lo *ciborg* parecen limitarse a dinámicas sociotecnológicas de nuestra actualidad, el caso de los músicos ofrece un escenario de estudio del constante ensamblaje con lo material, en una relación sociohistórica de larga duración.

El presente texto se articula entonces en torno a la pregunta: ¿tienen agencia los instrumentos musicales? Y si la tienen, ¿cómo se configura?, entendiendo la agencia como la capacidad que tienen los actores (humanos y no humanos) para transformar la realidad en la que están inmersos; estas transformaciones se hacen evidentes en tanto que su presencia tiene efectos y suele motivar prácticas concretas en consecuencia.

Para ello parto del testimonio de tres músicos que actualmente cursan conmigo la licenciatura en música de la UPN; sus experiencias de vida han dado cuenta de las relaciones que se han tejido alrededor de su instrumento y la manera en que estas han sido significativas en tanto que les han permitido alcanzar logros en su vida personal y académica. Por ello, aunque no pretendo en este artículo hacer una reflexión de carácter metodológico, es importante recalcar la importancia de mi experiencia compartida con los informantes. Como mencioné en los primeros párrafos de este texto, mi lugar de enunciación me ubica como

músico en formación, de manera que mi acceso al campo no solo está condicionado sino también posibilitado por ver encarnada en mi propia historia de vida la agencia de un instrumento musical: el piano.

Durante varios semestres, he compartido con estos tres músicos frustraciones, tristezas, alegrías, esperanzas y sueños; no solamente de espacios académicos, sino de momentos de ensamble, de tertulias y reuniones esporádicas que han tenido como hilo conductor la expresión artística desde el lenguaje musical; por esta razón la selección de las entrevistas no es arbitraria, sino que responde a los relacionamientos gestados en el campo.

Este aspecto, que quizás pueda levantar sospechas desde el ala positivista de las ciencias sociales, apuesta no solamente por la construcción seria de reflexiones situadas, sino también, por lo que, en su sugerente texto Loïc Wacquant (2004) denomina “sociología encarnada”, en referencia a una búsqueda por reconocer la compleja e intensa experiencia de seres de carne, nervio, hueso y corazón; que más que estar determinados por el peso aplastante de las estructuras, agencian las particularidades de sus historias específicas en sus prácticas cotidianas.

Por ello, las entrevistas aquí representadas han sido espacios de conversación libres, no estructurados, que se fraguaron con la intención de dialogar desde las experiencias propias en torno a los instrumentos musicales. En todos los casos, bastó con hacer una pregunta: “¿Qué instrumento tocas?”, para que las personas entrevistadas me compartieran complejos y extensos relatos de vida, para que mencionaran la manera en que la música ha sido sustento de las decisiones que han tomado, y cómo desde sus instrumentos han podido conquistar metas y acceder a espacios institucionales que los proyectan hacia el futuro.

El presente artículo sintetiza entonces cinco entrevistas que he interpretado bajo la lógica del análisis narrativo, tratando de respetar los órdenes discursivos propuestos por los informantes e identificando los momentos de inflexión que marcaron giros significativos en las trayectorias.

Posteriormente, a través de un análisis por codificación, hallé algunas categorías sugerentes que resonaron tras la lectura inicial de los testimonios. Principalmente trabajé alrededor de conceptos como *entramados sociohistóricos*, *disciplinamiento*, y *configuraciones emocionales*, en diálogo constante con las representaciones de la materialidad de los instrumentos musicales.

El término de Norbert Elías (1991) de *entramado sociohistórico*, así como las discusiones de Michel Foucault (2005) sobre el *disciplinamiento*, me permitieron entender durante la sistematización, que la agencia a la que hago referencia es compleja y multidimensional, que deriva de los múltiples relacionamientos que establecen los individuos y que incide de manera decisiva en los constantes ensamblajes direccionados en el cuerpo orgánico del músico. Trataré de ahondar en estas categorías en diálogo con los testimonios a lo largo del texto.

Lo que Myriam Jimeno (2019), siguiendo a Elías, denomina *configuración emocional* agrega un matiz, en tanto que estos entramados están inevitablemente atravesados por emociones que les dan carácter de intensidad. Esta categoría surgió durante la realización de las entrevistas en las cuales las personas entrevistadas, desde las sensibles fibras despertadas en la rememoración de sus historias de vida, compartieron conmigo relatos emocionales en los que discurrían representaciones profundas de su ser músico o música. Espero que puedan escucharlas en este texto.

Este doble análisis permitió identificar la manera en que el instrumento cobra agencia de forma singular en cada relato y, a su vez, dar voz a los protagonistas. Agradezco la apertura de estas personas para conversar sobre sus experiencias, así como su disposición y transparencia al participar de manera activa en la revisión de este texto; aprecio especialmente su autorización para aparecer aquí retratados con sus nombres reales; sin embargo, las inconsistencias que pueda tener este escrito son únicamente atribuibles a mí.

Quisiera añadir que este trabajo lo he complementado con registros etnográficos y múltiples conversaciones y entrevistas que pretenden nutrir mi tesis de Maestría en Sociología (actualmente en curso en la Universidad Nacional de Colombia, sede de Bogotá). En esa investigación detallaré con mayor agudeza algunos elementos que por las características y extensión de este artículo no puedo abordar en profundidad. Elementos como las asimetrías de poder, con un sentido interseccional de género, clase y edad; las representaciones y discursos en torno al deber ser de la música académica que legitiman violencias estructurales; la condición histórica de los entramados que atraviesan las experiencias vitales de los músicos y músicas y la visión crítica de un canon académico eurocéntrico; por mencionar algunos, quedan aquí apenas sugeridos. Sin embargo,

reitero la idea de que este texto se centra en las reflexiones sobre la multidimensionalidad de la agencia que emerge de los instrumentos musicales, y de la potencialidad que tendría esta perspectiva en la visión del músico como un cuerpo cíborg.

Finalmente, como parte de esta introducción, quisiera mencionar algunos referentes bibliográficos que en el marco de las investigaciones sociomusicales han nutrido la conversación alrededor de estas reflexiones. Uno de los pocos referentes que podemos consultar en español es el artículo de Gabriela Vargas (2000) sobre las prácticas musicales en San Cristóbal de las Casas en el estado de Chiapas, México. La autora analiza la manera en que las profundas diferencias étnicas entre indígenas, coletos y residentes extranjeros configuran posibilidades diferentes para los músicos y las sonoridades que transitan en la ciudad. La metáfora de ventanas, que Vargas toma de los sistemas operativos en auge durante los primeros años de la década de 2000, resulta sugerente para entender cualquier práctica musical de manera dinámica y fluida. Aunque la visión de los músicos como *meloborgs* no se detalle en profundidad, vuelve la mirada a los ensamblajes entre el cuerpo del instrumentista y la materialidad del instrumento.

Es necesario mencionar que las investigaciones en este campo se han centrado en el seguimiento de prácticas musicales en entornos no académicos; aunque la denominada música “popular” permite observar la función social que cumple, pocas oportunidades han tenido los investigadores de volver la mirada a los complejos relacionamientos que se llevan a cabo en los conservatorios. No quisiera afirmar con esto que las investigaciones en el campo sociomusicológico en Colombia hayan sido insuficientes; contribuciones como las del Carlos Miñana o (2000) o Mauricio Pardo (2009) han contribuido a cuestionar la mirada sobre el folklore en las tradiciones populares de Colombia y a fortalecer los fundamentos de una mirada etnomusicológica seria. Estas investigaciones contribuyen también a la visión de un campo musical en Colombia atravesado por asimetrías de poder, en el que los músicos se movilizan y posicionan desde sus prácticas cotidianas concretas. Esto trasciende el campo de la música meramente académica, que en nuestro país termina siendo francamente reducido. Sin embargo, las características de los espacios de formación y representación de la música occidental,

de cámara u orquesta parecen resistir a ser analizados bajo la perspectiva sociológica.

Vale la pena citar en esta línea la tesis de Maestría en Estudios Culturales de Juan Sebastián Ochoa (2011). El texto es un esfuerzo considerable por analizar de manera crítica los preceptos que rigen dichos espacios, que parten de la necesidad de adquisición de los cánones estéticos que guiaron el desarrollo del lenguaje musical en Europa desde el siglo XVII, y que convergen en la configuración de discursos que delimitan el deber ser de la relación entre instrumento e intérprete.

Otra investigación que es pertinente mencionar es el texto de Beatriz Goubert, José Maldonado y Gloria Zapata (2004). En este, por medio de entrevistas semiestructuradas, evidencia los significados que los estudiantes de la Facultad de Artes de la UPN dan a la música que hacen, y cómo se relacionan sus interpretaciones en la tensión de música académica y no académica. De esta manera, concluyen que las prácticas musicales se significan de manera dinámica al ensamblarse de distintas maneras según el contexto.

Estas investigaciones han sido sugerentes para pensar la música como relación social. Sin embargo, poca atención han prestado a la centralidad dinámica que allí juegan las materialidades; es precisamente este vacío el que motivó la construcción de este escrito, que busca dirigir la atención desde la voz de quienes llevan corporizadas las marcas indelebles del instrumento del que son parte.

NATHANIEL, EL VIOLÍN DE CLAUDIA RODRÍGUEZ: UNA PERSONA SE CONECTA CON OTRA, GRACIAS AL INSTRUMENTO

Claudia Lucía es una carismática música bogotana de 24 años, aunque su instrumento principal es el violín, su apuesta artística consiste en un diálogo transdisciplinar, principalmente ubicado en el terreno del performance, desde donde realiza reflexiones sugerentes en torno al género, y actualmente se interesa por la dimensión estética del vestido.

Su abuelo materno, oriundo de Salamina, Caldas, se radicó en la capital en la década de 1960, vinculado al tradicional Banco Popular de Bogotá. Tras una vida de trabajo, consolidó un patrimonio familiar, representado en un lote de tierra que con el tiempo se transformó en una acogedora vivienda ubicada en el barrio Bosque Popular de la localidad de Engativá. Tras su fallecimiento, la casa fue remodelada

para independizar las plantas en un par de apartamentos, cuya renta actualmente brinda un sustento económico para Claudia y su madre.

Esta última es una resiliente mujer que, tras varios años de compaginar labores domésticas con el ejercicio como educadora popular, “en talleres para incentivar el gusto a la lectura por medio del arte”, logró graduarse como socióloga de la Universidad Nacional de Colombia. Resulta evidente que gran parte de la pasión de Claudia por el arte se debe al apoyo incondicional de su madre, que ha procurado facilitar espacios de formación pertinentes, así como del esfuerzo por establecer una crianza respetuosa hacia las decisiones de vida de su hija.

Con estas bases, Claudia obtuvo el grado de licenciada en artes de la Universidad Distrital en junio de 2022, casi un año después de ingresar a la Licenciatura en Música de la UPN. Su instrumento es un violín Verona 4/4 del que se “enamoró” (Figura 2) en un escaparate de la tienda Ortiz cuando tenía 14 años. Lo carga en un forro rojo, que lleva cubierto desde hace unos meses por una funda impermeable que le diseñó su madre para protegerlo de la lluvia. Trata de no cargarlo mucho y menos si es de noche, porque le da miedo que se lo roben y, siempre que sus jornadas se extienden hasta altas horas de la noche, se encuentra con su madre después del almuerzo para que lo lleve a casa.

Figura 2. (Nathaniel) El violín de Claudia



Fuente: fotografía de Claudia Lucía Rodríguez, 1 de diciembre de 2022. Archivo personal.

Cuando hablé con ella, me contó que los violines se construyen por tamaños; el violín de un adulto es el 4/4 y es el que normalmente observamos en las orquestas o conciertos para solistas. Además, existen violines de 1/8, 1/4, 1/2 y 3/4, que pretenden adaptarse mejor a los cuerpos de los niños y los jóvenes aprendices. Sin embargo, estos no se utilizan cuando el estudiante ha avanzado en su proceso, porque su tamaño impide que su sonoridad llegue a ser agradable.

Cuando tenía 8 años, empezó a aprender violín con un 1/2, pero su sonoridad la predispuso al punto de considerar no estudiar este instrumento:

Digamos que también el hecho de que sonara tan feo, a mí no me motivaba. Yo decía, ash, pero eso suena todo horrible. Pero más allá de eso, es que la posición del violín es antinatural, o sea, tener tú el brazo levantado todo el tiempo, pues tú te cansas. [...] Además, yo he conocido mucha gente que, por la posición del violín, se empieza a encorvar. Yo tengo problemas en mi espalda. No sé si tenga que ver solo con eso, pero siento que ha afectado. Incluso tengo una desviación en la columna; y me duele, me duele estar derecha. (Entrevista 3)

Le pregunté a Claudia por qué tocaba violín y ella me respondió que por la película “El solista” (2009), que recrea la vida de Nathaniel Ayers (Jamie Foxx), un habitante de calle que sufre de esquizofrenia y que es un violinista prodigo; quería sentir lo que el protagonista sentía cuando tocaba. De hecho, fue tan significativo este filme que su violín lleva el nombre del protagonista.

Con el paso de los años Claudia empezó a pensar que si quería seguir un camino profesional en el violín, debía ingresar a una universidad pública y esto implicaba aprobar varios exámenes de admisión. Esto le hizo preocuparse por encontrar un lugar, o un maestro con quien formarse.

Cuando tenía 15 [años] entré a estudiar en la Fundación Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia y amé mucho el espacio y el lugar. Ellos ofrecían un técnico, era muy costoso, pero entonces me metí a hacer el programa ahí. [...] estuve hasta sexto semestre, pero pues no seguí [...] me duele mucho no haberlo terminado, pero es que [...] ellos [la sinfónica] estaban muy endeudados, entonces [...] eso estaba

muy mal. Sí, si yo hubiera podido hubiera terminado, hubiera hecho hasta el octavo semestre; así ese título no valga para nada porque luego yo estuve averiguando y eso en realidad no sirve para nada, pero yo quería terminarlo [...]. Ahí es muy importante decir que empecé a estudiar con la maestra Carmen García [seudónimo]. (Entrevista 3)

En este punto resulta importante destacar que la Sinfónica Juvenil es una institución reconocida por su formación musical preuniversitaria de alto nivel, los programas exigen por lo general el pago de una suma semestral que para algunas personas puede resultar elevada. En el caso de Claudia, esta era suplida en una gran parte por su padrino, amigo de la familia y en otra por ingresos provenientes del trabajo de su madre. El esfuerzo para que ella se vinculara a esta academia respondía a que la sinfónica es prestigiosa, particularmente por su formación orquestal, por ende, su instrucción en cuerdas frotadas (violín, viola, cello y contrabajo) es de alta calidad.

Sin embargo, recuerdo que, en conversaciones personales con ella, lo que destacaba no era la calidad en su formación, sino el hecho de que fue allí donde empezó a conocer a otros violinistas, maestros que influyeron decisivamente en su formación y a otros músicos que la hacían sentirse parte de un campo. Por eso cuando ella mencionó que lamentaba no haber terminado el programa, aclarando que no le interesaba realmente el título, deja entrever que su motivación residía en los relacionamientos sociales que este espacio proporcionaba.

Al respecto resulta sugerente el concepto de Norbert Elías de *entramado*; su importancia radica en el entendimiento de los actores como seres conectados a múltiples relaciones sociales que existen *en* y no *por fuera de* ellos. Elías elabora a la par el concepto de figuración, con el que señala la interdependencia que establecen entre sí los seres humanos, y la manera en que desde estas relaciones se configuran procesos globales de la sociedad; todo esto siempre con un sentido histórico, como resultado de largos procesos en el tiempo (De Grande 2013, 248). Es este quizás el aporte principal de la obra de Elías en relación con la perspectiva latouriana, el carácter procesual e histórico que da a esta red de actores. Aunque Elías no contempló en profundidad el papel de las materialidades, plantea una apuesta por una visión más relacional de la

realidad social, rescatando las agencias, sin olvidar la manera en que estas están contextualizadas.

Estas ideas son elaboradas en relación con la música en su obra póstuma *Sociología de un genio*. Allí desarrolla un retrato de Mozart en la realidad de su figura trágica, haciendo énfasis en que su obra solo se hizo posible en el entramado cotidiano de la sociedad cortesana en la Europa occidental del siglo XVIII (Elías, 1991). Aunque este texto ha pasado desapercibido tanto en las ciencias humanas como en las academias de música, es una invitación para entender las prácticas musicales como resultado de esos múltiples relacionamientos.

Las ideas de Elías son pertinentes a la luz del testimonio de Claudia, en tanto que nos permiten entender la manera en que ha establecido nexos con distintos actores del campo musical, mediados por el rol que ha asumido en función de su instrumento, el violín. Por ello, y al tener estos entramados un carácter histórico, están determinados por los procesos de significación social que atraviesan a los actores y actantes. Tanto el violín como la violinista tienen una carga cultural que direcciona el marco de la acción, razón por la cual Claudia no se vinculó a una orquesta tropical sino a una orquesta sinfónica. Sin pretender aquí realizar alguna genealogía del violín y los violinistas, quiero destacar la agencia contextual que tiene un instrumento en las trayectorias de vida de una persona.

Durante la entrevista, Claudia me contó que en la sinfónica entabló amistades muy fuertes y sobre la manera en que estas terminaban encarnándose en el violín. En ocasiones, recibió de sus amigos cartas y detalles que siempre guardaba en su estuche, por lo que la materialidad de su instrumento se cargó de emociones más allá de lo meramente musical. De alguna forma, el violín en sí mismo representaba los lazos sociales tejidos en la academia.

Su relación con la maestra Carmen parece haberla marcado significativamente, cuando la mencionaba yo percibía una relación de profundo respeto; sin embargo, me ha contado también lo riguroso que era el trato con ella en los espacios de formación, y que siempre que se aproximaba algún concierto, ella les gritaba e incluso violentaba físicamente por los errores que surgían en los ensayos. Pero esto no parece tomar relevancia para ella, siempre me dice que es por su maestra que tiene un buen nivel

técnico y que su relación con ella se dio justamente por una necesidad de mejorar en el instrumento:

Ella era profesora de la sinfónica, había tres profesores de violín y yo escogí a la maestra [Carmen] por su recorrido. La maestra se graduó como violinista a los 17 años en Milán, Italia. Ella es colombiana y fue la concertino de la sinfónica nacional por 11 años. Mi maestra tiene como 80 y algo de años y es a la única persona a la que le he escuchado el capricho 24 de Paganini, que es re clichesuda, pero es como una de esas obras violinistas que uno anhela tocar algún día antes de morir. (Entrevista 3)

Tras seis semestres en la Sinfónica; Claudia intentó ingresar a la Universidad Nacional, pero no consiguió la admisión tras presentarse tres veces a los exámenes específicos. Esta misma situación se repitió con el proceso de admisión en la ASAB. Como resultado, consideró viable la posibilidad de estudiar la Licenciatura en Artes de la Universidad Distrital, un espacio que siempre, según me ha contado, la ha enriquecido más que cualquier conservatorio. Cuando le pregunté por qué quiso presentarse nuevamente a la UPN, me respondió que no quería abandonar su sueño de ser violinista profesional.

Al finalizar la entrevista le pedí que me relatara alguna anécdota con su instrumento, y me contó la historia de un viaje al Putumayo de mes y medio que hizo con su madre en la época en que consiguió su violín:

Ese viaje fue muy, muy especial porque mi vecino de al lado era violinista. Don Luis... Don Luis era violinista empírico y nosotros ensayábamos todos los días juntos. Él había compuesto canciones y pues yo en ese tiempo no sabía mucho, pero entonces yo me traje un CD con las canciones de él porque le dije que las iba a pasar a partitura para que perduraran [...]. Ellos me decían la musiquera. Y eso fue muy triste cuando nos despedimos, lloramos y todo. Todos los días ensayábamos. [...] Entonces eso fue especial por eso. Porque conocí a don Luis gracias al violín. Y nos conectamos, o sea una niña de cuántos años tendría... Catorce, se conectó con un señor de sesenta y eran supremamente amigos por el violín. [...] Fue muy bello. (Entrevista 3)

En el testimonio de Claudia, la agencia del instrumento está mediada por factores interseccionales, no es fortuita, sino que responde también a un proceso de socialización. Ella es violinista en parte porque ha tenido la posibilidad de vincularse a redes de actores en donde el violín ha tenido una carga cultural e histórica situada en el campo de la interpretación orquestal. Por ende, su proceso de aprendizaje ha estado mediado por procesos educativos tendientes al canon académico, representados por la sinfónica juvenil y la maestra Carmen, lo que le permite consolidar un capital corporal suficiente para ingresar a estudiar en la licenciatura de la UPN.

A su vez, Claudia contempla este instrumento como una posibilidad de vida en tanto nace en el seno de una familia (particularmente su madre) con un capital cultural tendiente a entender el arte como una opción laboral válida; así recibe el apoyo necesario de su círculo más cercano para vincularse muy pronto a prácticas musicales de corte académico mientras que también le ha posibilitado establecer lazos con músicos empíricos como don Luis.

ENTRE CUERDAS, EL BAJO DE SANTIAGO BÁEZ: LOS EFECTOS DEL INSTRUMENTO EN EL CUERPO

Jhony Santiago Báez es un talentoso músico de 24 años. Aunque toda su vida ha interpretado el bajo eléctrico, actualmente está estudiando bandola andina en la UPN. He tenido la oportunidad de interpretar en diversos espacios de *chisga* (en la jerga cotidiana de los músicos, este término hace referencia a trabajos esporádicos que asumen los músicos como intérpretes; puede referirse a “toques” en bares, a serenatas, a tocar en vías públicas solicitando aportes voluntarios, etc.) y siempre he admirado los recursos y la experiencia que tiene en sus instrumentos.

Santiago ha vivido siempre en el tránsito de los barrios populares de la localidad Rafael Uribe Uribe y de la localidad de San Cristóbal al sur oriente de Bogotá. Su madre se ha dedicado, desde que su padre murió, a labores del cuidado de niños y ancianos como sustento para su familia.

Viven en arriendo en un acogedor apartamento en el que siempre nos hemos reunido a ensayar los ensambles en los que hemos participado juntos. Al lado de su cama, apilados en orden tiene numerosos instrumentos de cuerda: guitarra, bandola, bajo, e incluso un tres cubano

que fabricó con una guitarra que le sobraba, para poder integrarlo en un formato de *son* que tenía en mente.

Su versatilidad le permite trabajar bastante con la música; recuerdo que hace unos meses solía contarme con entusiasmo que todos los fines de semana viajaba al departamento de Boyacá para tocar carranga. Cuando habla se siente orgulloso de decir que ya puede vivir de la música y que con lo que gana tocando, o enseñando, puede financiarse el sólo sus propios instrumentos; ya no es como al principio cuando conseguir su primer bajo resultó en un esfuerzo agobiante.

Santiago inició en la música con una guitarra que su madre le regaló a los catorce años. Me contó que empezó con este instrumento porque era más económico que un bajo, un trombón o un violín y así también podía acceder a una escuela barrial que estaban organizando desde la junta de acción comunal. Fue allí en donde conoció a sus amigos más cercanos, que incluso hoy lo acompañan en la licenciatura en música. Aunque asistía a las clases en la escuela barrial, hizo mucho énfasis en que su proceso ha sido mayoritariamente empírico.

Con sus amigos se reunían a estudiar, a componer y experimentar sonoridades, fue entonces que un día decidieron formar una banda de rock:

En esa época me gustaba mucho el rock, y pues pasó lo de siempre, había tres guitarristas, faltaba un bajista, [...] en esa época a mí me gustaba mucho el metal, y pues ellos necesitaban un baterista o un bajista. Entonces, ahora que yo lo veo, como que ese día para mí pudo definir mi futuro, porque pues yo perfectamente pude ser baterista, perfectamente. Pero pues en esa época me gustaba mucho el bajo, no sabía para qué servía el bajo, nadie escuchaba el bajo, nadie entendía el bajo [...], pero a mí me gustaba mucho esa imagen de bajista, aunque no entendiera el rol ni nada de eso. Bueno, comenzamos ahí, y ya con el bajo fue que de verdad comencé a apreciar mucho la música, porque comenzaba a ser muy creativo, me gustaba cantar, me gustaba tocar y cantar. (Entrevista 4)

Unos años más adelante por medio de otro de sus compañeros conoció el proceso de formación Cesfa, que pertenece actualmente a la obra salesiana del niño Jesús en el barrio 20 de Julio. Aunque pudo tomar clases formales de teoría musical, resultó que el programa

no contaba con una oferta instrumental de bajo eléctrico, debido a que el énfasis era sinfónico. Entonces decidió inscribirse en trombón, e iniciar un proceso bastante fructífero que lo llevaría a participar en concursos nacionales y regionales.

Sin embargo, cuando se graduó del colegio, y ante la necesidad de ingresar a la universidad; viendo que difícilmente podría alcanzar el nivel técnico ya adquirido en el bajo, decidió vender su trombón y comprarse un Cort B5 (Figura 3). Este es un instrumento fabricado en madera de caoba, que tiene cinco cuerdas entorchadas en vez de cuatro, lo que otorga una mayor versatilidad en el registro al intérprete. Estas van encordadas a unas sofisticadas clavijas *Ultralite*, que permiten una afinación más precisa del instrumento.

Figura 3. Cort B5, el bajo de Santiago



Fuente: fotografía de Jhony Santiago Báez, 30 de agosto de 2023. Archivo Personal. Esta fotografía la compartió él en una conversación vía WhatsApp.

Con esto dedicó sus jornadas al estudio constante del bajo, se presentó a la UPN y tras no aprobar el examen, decidió ingresar a la ALAC y posteriormente al preparatorio de la ASAB. Esto significó intensificar sus horas de estudio, lo que impactó considerablemente en su salud.

El prepa fue una cosa muy fuerte para mí porque sabía que ya era otro nivel de exigencia y efectivamente sí lo fue, tanto que pues me jodí la mano... entonces pues yo ya para ese entonces tocaba todo el día, no descansaba, no hacía nada más, tocaba todo el día excesivamente y ya comenzaban a salirme trabajos con música carranga y pues estudiaba, tocaba esto, tocaba lo otro, no hacía nada más y pues eso me fue generando una lesión; que yo creo que ya viene como desde los principios de que cogí el bajo, como desde los 15 años; que yo no estiraba, yo no calentaba, yo, simplemente tocaba y ya; pero pues... tristemente se explotó allá cuando estuve en el preparatorio porque pues ya el nivel exigía que uno estuviera mucho tiempo ahí, y pues eso yo creo que fue lo más frustrante que ha pasado hasta ahora. —Pablo: ¿En qué mano? — en la mano derecha, esa es la que toca las cuerdas. [...] Fue muy triste, fue un gran periodo ausente porque no sabía qué hacer, como que venían muchos pensamientos que solidificaban imágenes de fracaso... entonces pues no sé, yo estuve en una temporada muy mal y sabiendo que, digamos me había ido bien en el prepa... el profe lo mismo me dijo que perfectamente yo estaba para entrar a carrera, pero pues las manos ya no, para ese entonces ya no me daban, ya no me daban, ya no me daban el mismo rendimiento, entonces sabía que tenía que darme un parón. (Entrevista 4)

En este momento de la entrevista es imposible no reconocer la tristeza honda que tienen las palabras de Santiago. Tras suspirar, respiró profundamente y mencionó que ahora estaba mejor, aunque nunca haya ido a terapia física.

Quisiera en este punto, abrir la discusión a partir del testimonio de Santiago, sobre los efectos que tiene en el cuerpo de los músicos su formación instrumental. Vale la pena volver la mirada a la perspectiva foucaultiana sobre el disciplinamiento y la manera en que el conservatorio es una institución cuya principal función es modelar el cuerpo de los intérpretes. Para ello se nos pide estudiar varias horas al día, todos

los días ensamblados con el instrumento; con el tiempo se espera que los músculos aprendan a moverse y que el dominio técnico permita fluidez y velocidad para que la música no se vea entorpecida por la incapacidad física. Sin embargo, el encierro de varias horas al día suele generar ansiedad hacia la partitura y fuertes desequilibrios emocionales; el cuerpo es llevado al límite y en muchos casos el músico impotente presencia la aparición de lesiones como la tendinitis, epicondilitis, o incluso inhabilidades permanentes como la distonía focal.

El cuerpo encarna todos los esfuerzos de disciplinamiento, y con los años evidencia marcas indelebles que hablan de las trayectorias de vida en la música en relación con los instrumentos.

[el músico se] ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos. (Foucault 2005, 124)

Este proceso está mediado por las disciplinas, métodos que permiten el control minucioso del cuerpo y que garantizan su relación de docilidad y utilidad. Aunque Foucault analizaba el cuerpo de los soldados, su planteamiento se extiende al surgimiento de la disciplina como una anatomía política en las instituciones modernas; la estructura de los conservatorios subyace en la idealización de un cuerpo dócil, en perfecto control, que tiene una capacidad insoslayable de responder a las indicaciones de la partitura. En este sentido, la funcionalidad del cuerpo de músicos y músicas está directamente relacionada con un manejo especializado de la materialidad del instrumento. Allí vemos esos rastros que mencionaba Latour, esas transformaciones que además de aparecer de manera física son recreadas en los relatos (Latour 2008, 82), nuevamente aparece la agencia de los actantes.

Después de esto y sin detenerse mucho más en el tema, Santiago me mencionó que por esto conoció la bandola andina y decidió adentrarse en su estudio. La bandola es un instrumento que se toca con plectro (pequeña pieza triangular, generalmente hecha de plástico que se utiliza para tocar las cuerdas), y eso implicaba que los dedos de Santiago

no tenían que verse tan involucrados como antes. En ese momento él sentía que podía responder al nivel técnico que exigía el instrumento.

Empezó así nuevamente a prepararse para vincularse a la licenciatura en música de la UPN, e ingresó en el segundo semestre de 2021. Actualmente lleva poco más de 4 semestres y aunque se preocupa más por su tranquilidad que por lo que le exige la academia, constantemente me ha comentado que aunque la bandola es un instrumento que valora por el rol que tradicionalmente ha cumplido en las “músicas colombianas”, le desanima un poco los hermetismos que representan algunos espacios académicos del Nogal (este es el nombre que recibe la sede de música de la Universidad Pedagógica Nacional, ubicada en el barrio El Nogal, en la calle 78 con carrera 9, en Bogotá). Aunque es feliz con este instrumento, siempre me dice que le hace falta volver al bajo, porque con él se siente menos limitado, porque su experiencia le permite mayor expresividad y, sin duda, le proporciona más recursos.

Nuevamente en el testimonio de Santiago señala la manera en que su contexto específico termina actuando como condición de posibilidad en la relación con su instrumento. Él se ha identificado especialmente con las cuerdas pulsadas porque sus posibilidades económicas de base, así como su contexto socioespacial lo vinculan a procesos educativos en el marco de prácticas musicales no orquestales, como lo son el rock, o la música colombiana en las primeras escuelas barriales en las que participó.

La necesidad de ganar dinero con su quehacer como músico, lo ha llevado a vincularse a prácticas más relacionadas con la *chisga*, que con el canónico concierto sinfónico. De este modo, la carga cultural e histórica del instrumento juega nuevamente un papel; no serían productivas estas mismas trayectorias si Santiago fuera violinista o pianista, pero como bajista y bandolista adquiere una posibilidad de tránsito entre distintos estilos y géneros instrumentales que le permiten hoy en día vivir de la música, ya sea como profesor o instrumentista.

Finalmente, sus prácticas cotidianas encuentran disonancias y tensiones con el deber ser de la educación musical académica; que se corporizan en las distintas lesiones que marcan y delimitan sus posibilidades de acción dentro del campo musical académico en Bogotá.

EL BOMBARDINO DE SEBASTIÁN LOZANO: LAS MOVILIDADES QUE GENERA EL INSTRUMENTO

Sebastián Lozano es un laborioso músico de 22 años. Hijo de un carpintero de oficio y de una operadora en la red comercial Paga Todo (un establecimiento colombiano especializado en la operación de apuestas o chances, así como en la gestión de diversos servicios financieros); nació y creció en Leticia bajo la tutela de una sociedad transnacional, históricamente situada en la periferia, pero profusamente enriquecida por el encuentro con los puertos fluviales de Tabatinga (Brasil) y Santa Rosa (Perú).

Es el menor de tres hermanos, vinculados al departamento como profesionales de la salud. Su hermana mayor, una dedicada psicóloga, está asociada a la gobernación del Amazonas, mientras que su hermano del medio, un arduo enfermero, trabaja en el hospital regional *San Rafael*. Sebastián, sin embargo, es muy enfático al mencionar que dejó Leticia atrás para encontrar un horizonte más prometedor, y la música parece ser para él una posibilidad de establecerse en la capital.

Se mudó hace cerca de dos años al barrio Minuto de Dios en Bogotá, tras ingresar a la licenciatura en música de la UPN en el segundo semestre de 2021; aunque las clases eran virtuales por el contexto de confinamiento, a razón de la difícil situación de conectividad, tuvo que trasladarse a la residencia de un familiar en la capital. Es evidente que su travesía no ha resultado fácil; actualmente, a la par que completa sus estudios en música, se desempeña como teleoperador bilingüe en una reconocida empresa *call center* de Bogotá; allí saca algún provecho a su dominio del portugués que adquirió como trabajador en establecimientos comerciales en la zona de frontera.

Cuando le pregunté por su experiencia me dijo sin dudarlo: “lo más difícil es todo, estar lejos de mi familia, encontrar una estabilidad económica, todo es muy caro [...] es una ciudad muy difícil” (Entrevista 5).

Lo conocí porque durante un par de semestres cursamos formación teórica auditiva, manejo corporal y taller de ensamble instrumental; siempre lo he recordado por su alto compromiso y amor por la música, especialmente desde su instrumento, el eufonio o bombardino.

Durante nuestra conversación, recurrentemente mencionaba que este aerófono llegó a su vida por casualidad. Parecía también afirmar que por

este instrumento había logrado mejorar como músico, ingresar a la universidad y en últimas estar ese día en Bogotá hablando conmigo.

¿Como inicié en el eufonio? Pues yo inicie primero en la banda del Amazonas; inicié tocando trompeta, y de ahí pues fue algo muy chistoso, digo yo; porque un día estábamos en ensayo y... bueno, mi compañero que tocaba eufonio en ese entonces, tenía un papel protagonista y yo me puse a ver el papel del eufonio. Y en el ensayo, el maestro me quitó la trompeta y me dijo ahora usted va a tocar eufonio (ríe). Y yo ok... Y pues desde ahí sentí que mi nivel fue subiendo, porque en la trompeta me sentía estancado. Pero al probar el eufonio vi que subí el nivel, me empecé a interesar más [...] y entonces descubrí que era un instrumento muy agradable que combinaba con la mayoría de los ritmos y me enamoré del eufonio.

(Entrevista I)

El eufonio o bombardino es un instrumento musical de origen sinfónico de la familia de los vientos metálicos. Su mecanismo deriva de la vibración de los labios del músico en contacto con la boquilla y la posterior transmisión del aire a través de un complejo mecanismo de válvulas y tuberías cónicas. Las notas se logran al presionar tres o cuatro pistones o émbolos sobre los que se ubican los dedos del intérprete.

Aunque su función en la orquesta es cumplir roles en registros medios, generalmente se ha optado por la utilización de trombones y tubas, y este instrumento ha terminado subutilizado en formatos sinfónicos. Sin embargo, en Colombia, el uso del eufonio ha proliferado de manera excepcional, particularmente en el marco de formatos instrumentales pensados para el contexto público, como chirimías, papayeras, o bandas de guerra.

Sebastián ingresó a la banda sinfónica de la gobernación del Amazonas por influencia de dos de sus primas que participaban en este ensamble; por hacerles compañía empezó a aprender algunos rudimentos del lenguaje musical. Me dijo que antes de iniciarse como instrumentista soñaba con ser futbolista y difícilmente se hubiera imaginado que el eufonio se convertiría en su principal compañero de viaje. De hecho, al principio no tenía instrumento propio y debía ensayar con los de la banda.

Allá hay como tres eufonios, pero todos dañados. Entonces, bueno yo empecé con un eufonio ahí dañadito, pues ahí uno le charreaba para que sonara. Una vez con el compañero de eufonio vimos que había uno que nadie utilizaba, pero le faltaba una guía. Entonces pues nosotros mandamos a hacerle la guía. [...] La guía [sirve] para que el pistón no se ruede, y que quede estable ahí y solo uno tenga que usarlo presionando el botón. Entonces pues ahí arreglamos el eufonio, que es el que actualmente utilizan, porque pues no volvieron a comprar más y los demás están dañados. [...] A la banda la tienen muy olvidada. Instrumentos reviejos, sin reparar, sin nada, que uno mismo tiene que estarlos reparando y sacar plata del bolsillo de uno. Porque pues, en sí, todo es de la gobernación, y ellos se lavan las manos y no responden. (Entrevista 1)

Cuando Sebastián decidió estudiar música resultaba crucial conseguir un instrumento propio. Pero en Leticia no es un mercado que actualmente esté desarrollado, según afirmaba, solo existe una tienda que vende instrumentos de baja gama. Su nombre es Mercantil y es comercializadora de objetos en general; está lejos de especializarse en implementos musicales.

Una de las marcas más reconocidas en la fabricación de este instrumento es la compañía japonesa Yamaha, en su subdivisión Yamaha Guitars. El Yamaha YEP-321 de 4 pistones en particular (Figura 4), se promociona como un bombardino que produce “un tono fuerte y cálido, extremadamente fácil de tocar y [que] ofrece una entonación precisa.

Figura 4. Eufonio / Bombardino: Yamaha YEP-321 de 4 pistones



Fuente: Yamaha. https://es.yamaha.com/es/products/musical_instruments/winds/euphoniums/yep-321/index.html

En 2020, Sebastián pudo contactar por medio de un grupo de Facebook a un vendedor en la ciudad de Medellín, que estaba ofreciendo precisamente esta referencia. Aunque el bombardino era “de segunda”, parecía que le habían dado un uso cuidadoso. Tras asesorarse por sus maestros, Sebastián se puso en contacto vía WhatsApp y acordó la venta desde la ciudad de Leticia. El instrumento debía recorrer una distancia de más de 1300 kilómetros por servicio de transportadora hasta la capital del departamento de Amazonas, en donde su ahora nuevo dueño lo esperaba ansioso.

El bombardino llegó un día después de efectuada la compra. Le pregunté si no se le hubiera facilitado haberla realizado en Iquitos o en Manaos, y me respondió que ahora con las posibilidades del envío de mercancía por vía aérea es mejor comprar todo en Bogotá. El viaje por río resulta demorado y costoso.

Una vez recibido el instrumento, tardó poco en iniciar el estudio. Era urgente preparar un repertorio para los exámenes de ingreso universitario que se aproximaban. Aparte de la UPN, Sebastián probablemente hubiera podido estudiar en la Universidad Nacional de Colombia. Sin embargo, actualmente el Programa Especial de Admisión y Movilidad Académica (PEAMA) que abre la posibilidad a estudiantes provenientes

de las regiones fronterizas para ingresar con puntajes de corte más bajos en los exámenes de admisión y vincularse en alguna de las cuatro sedes, entre ellas Leticia; no contempla dentro de sus posibilidades la carrera de música, que solo se ofrece en la sede de Bogotá. Las cifras por demás no son alentadoras; para el examen 2021-1 solo se recibieron 2 personas para cursar estudios instrumentales en eufonio. Para ese mismo semestre, en el examen general, solamente una persona resultó admitida a la sede de Bogotá proveniente de Leticia, Amazonas¹.

Las posibilidades que tiene un músico leticiano para profesionalizarse resultan entonces cada vez más reducidas. Sebastián mencionaba que allí solo existen cerca de 5 músicos profesionales. Quienes ofrecen formación en música han sido instruidos generalmente en programas técnicos en línea, como el del SENA. Quedarse en Leticia no era una opción para Sebastián.

Desde que estaba en grado II, yo dije, no quiero estar en Leticia,
porque si me quedo acá me voy a estancar y eso es lo que no quiero.
Entonces yo le dije a mis papás yo me gradúo y me voy de acá. Y sí,
ellos me apoyaron. (Entrevista 1)

Tras presentarse al Conservatorio de la Universidad Nacional, uno de los jurados le sugirió que, si quería alcanzar el nivel de ejecución instrumental para ingresar, se inscribiera en un programa de formación ofrecido por él, en un instituto técnico anexo al colegio León XIII en el centro de Bogotá. De manera paralela, inició estudios en el preparatorio de la Academia Superior de Artes de Bogotá de la Universidad Distrital; su ingreso a esta institución coincidió con el inicio de la pandemia del covid-19 por lo que tuvo que cursar su formación de manera virtual, hasta que a mediados de 2021 se hizo imposible por razones de conectividad en el municipio. Sin embargo, estos procesos educativos le permitieron acceder a una sólida preparación para el ingreso a la educación superior y finalmente fue admitido a la UPN, en donde actualmente está cursando el cuarto semestre. De la cohorte en la que ingresó fue el único eufonista.

En su relato constantemente se hizo presente la manera en que, con su instrumento, ha tenido la oportunidad de participar en diferentes

¹ Cifras tomadas de <https://admisiones.unal.edu.co/servicios-en-linea/estadisticas-del-proceso-de-admision/>

escenarios musicales, como los concursos de bandas en Paipa o en la ciudad peruana de Iquitos. También mencionó que, gracias a ser uno de los pocos eufonistas en Leticia, pudo participar del Festival Pirarucú de Oro y ganar en la categoría de experiencias sonoras, así como tener una retroalimentación positiva en la categoría de composición. También me contó cómo se pudo conectar con circuitos musicales en el municipio de Puerto Nariño, en donde según él, está la mejor escuela de guitarras del Amazonas.

El testimonio de Sebastián es revelador en tanto nos muestra la manera en que se va conectando con diferentes esferas del campo musical de forma transnacional por su origen en territorio de frontera. El acceso a estas redes de actores está, hasta cierto punto, condicionado por el instrumento que interpreta, y configura movilidades que no son posibles sin la mediación de su eufonio. El giro de movilidades que ha tomado fuerza en las ciencias sociales tras la publicación en 2000 de *Sociology beyond Societies*, escrito por John Urry, plantea la posibilidad de estudiar las prácticas cotidianas en el marco de los flujos que llevan a los actores y actantes a un habitar en movimiento.

El estudio de las movilidades es otra manera de evidenciar los rastros latourianos de la acción, además posibilita un estudio dinámico de los entramados de Elías que mencioné anteriormente. La manera en que se establecen tránsitos que movilizan a Sebastián entre Bogotá, Cundinamarca; Leticia; Puerto Nariño e Iquitos, en la Amazonía, o los mismos desplazamientos físicos del instrumento desde la región de Antioquia con su antiguo dueño o las fábricas de la Yamaha en Japón, nos permiten evidenciar el carácter disperso de la agencia. Salazar (2021) menciona la necesidad de no presumir la existencia del orden, sino entender que este se configura en esfuerzos cotidianos por ensamblar las experiencias. En este sentido, no se trata de que el eufonio tenga conciencia, sino que ha generado transformaciones en las acciones cotidianas de Sebastián, motivado sus desplazamientos a latitudes alejadas de su hogar y propiciado el surgimiento de representaciones y aspiraciones en el terreno profesional.

En este relato apreciamos nuevamente la manera en que la agencia se configura, a partir de condiciones interseccionales. Sebastián es eufonista porque, en el contexto de la banda municipal del Amazonas, los vientos metales parecen ser la única opción viable para iniciar

un proceso de formación instrumental. Las numerosas barreras estructurales se hacen presentes incluso en la adquisición de instrumentos, que lo movilizan a ponerse en contacto con actores en latitudes lejanas, por no contar con comercios especializados en su propio territorio. Así, el campo musical en Leticia yace ante los ojos del joven músico como un terreno poco fértil, y es el dominio técnico del instrumento lo que parece configurar el único medio posible para salir del municipio y acceder a contextos socioeconómicos en la capital.

Aún así, en Bogotá las barreras no son menores, el hecho de cumplir estrictos horarios laborales ha ocasionado que Sebastián deba cancelar espacios académicos en un sistema universitario que poca reflexión ha hecho para suplir las necesidades de estudiantes foráneos en programas académicos de formación en música.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este texto, he tenido la posibilidad de encontrar el agenciamiento de los instrumentos musicales, en el marco de tres testimonios. Resulta evidente que para Sebastián, Claudia y Santiago sus instrumentos han tenido agencia, en tanto que han motivado acciones directas que han impactado de manera decisiva en el curso de sus vidas.

He entendido que dicha agencia es más profunda de lo que en mi propia experiencia podía imaginar. Los testimonios están fuertemente cargados de emocionalidad y se recrean en las distintas maneras en que el instrumento les permite ensamblarse o desensamblarse con otros actores-red (instrumentos, instituciones, compañeros músicos, maestros etc.) en la configuración de un cuerpo *ciborg*, de composición indisoluble de partes orgánicas y mecánicas.

Además, estos instrumentos también los han movilizado hacia escenarios específicos. Este aspecto se hace evidente en el testimonio de Sebastián, quien relató que por su eufonio pudo salir de Leticia e ir a estudiar a Bogotá a una universidad pública. Asimismo ha podido participar en festivales y concursos regionales y nacionales, lo cual le ha permitido ganar visibilidad como músico y gracias también al nivel técnico que ha alcanzado con el instrumento.

Algo que resulta impactante es la manera en que la agencia de los instrumentos deja marcas en sus cuerpos. Cabe resaltar aquí el caso de Santiago, a quien el exceso de estudio le ha ocasionado una lesión en la

mano derecha, la cual le impide estudiar el bajo profesionalmente. Esto también se hace presente para Claudia, quien relató que por la posición del violín sufre de dolores de espalda y problemas de postura. Estas son marcas corporales que se vuelven permanentes con el paso del tiempo y representan el desgaste que significa el constante ensamblaje en su cuerpos con los mecanismos que integran su instrumento.

Es sugerente que cuando preguntaba a las personas entrevistadas qué considerarían diferente si no hubieran escogido su instrumento; sin excepción callaron un largo rato y me respondieron que no lograban imaginarse un escenario alterno, y que lo más probable es que elegirían un instrumento similar. También resulta revelador que cuando les pregunté por qué tocaban ese instrumento, esto provocó la narración de su historia de vida. Esto nos habla de lo imbricado que está el instrumento en sus trayectorias vitales.

Para finalizar, quisiera mencionar que este ejercicio desvela la potencialidad de una metodología que piense la música más allá de las relaciones de actores humanos para vincular también a los actantes, las materialidades, lo no humano. Cuando pregunté por los instrumentos, afloraron en las respuestas sentimientos muy intensos respecto al quehacer musical de cada una de las personas involucradas en esta investigación, cargadas de gratitud y nostalgia, pero también de tristeza y frustración, lo que reafirma que las agencias de lo material en la música son complejas y multidimensionales.

Este artículo a la vez es una invitación a seguir pensando metáforas que contribuyan a lo que Haraway denomina la ruptura de la división sujeto / objeto (Platzeck y Torrano 2016, 245). Quizás la palabra ciborg sigue generando en la imaginación representaciones de una relación fría entre el organismo vivo y la máquina inerte. Pero en el caso de la música, el instrumento moldea de tal manera al organismo biológico y social que debemos pensar en metáforas que expresen un carácter más mutual.

Al terminar las entrevistas, Sebastián, Claudia y Santiago me agradecieron el espacio para compartir sus experiencias y comentaron que de estos temas no se habla y suelen darse por sentado. Esta es una vía sugerente para desromantizar la música y aterrizarla en el mundo real de las relaciones sociomateriales, de las prácticas concretas, de las redes de actores y actantes y las emocionalidades que implican. Observar las agencias de manera múltiple, como lo planteo en este

texto, nos permite entender que la música más allá de lo que leemos en la partitura, escuchamos en las bocinas de nuestros dispositivos, o vemos en el escenario, pasa por complejos relacionamientos sociales, por el ir y venir de los ensamblajes de humanos y máquinas, de cuerpos sentipensantes y materialidades en una compleja red en la que unos no pueden ser posibles sin los otros. Es posible afirmar que no es nada de un lujoso piano sin una diestra pianista que lo interprete, pero ¿acaso podemos hablar de una diestra pianista sin un piano en el que pueda recrearse?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Grande, Pablo. 2013. "Aportes de Norbert Elías, Erving Goffman y Pierre Bourdieu al estudio de las redes personales". *Andamios* 10, 22: 237-258. DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v10i22.275>
- Elías, Norbert. 1991. *Mozart, sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península.
- Foucault, Michel. 2005. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Goubert, Beatriz, José Maldonado y Gloria Zapata. 2004. *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Haraway, Donna. 2020. *Manifiesto Ciborg*. Madrid: Kaótica Libros, 2020.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Miñana, Carlos. 2000. "Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia". *A Contratiempo* 11: 36-50.
- Ortner, Sherry. 2016. *Antropología y teoría social: cultura, poder y agencia*. San Martín: Universidad Nacional General San Martín.
- Ochoa, Juan. 2012. *La "práctica común" como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia*. Tesis de la maestría en estudios culturales, Pontificia Universidad Javeriana, Repositorio Universidad Javeriana.
- Pardo, Mauricio. 2009. *Música y sociedad en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Platzeck, José y Andrea Torrano. 2016. "Zumbis e cyborgs: o poder do corpo (de)composto". *Outra Travessia* 22, 8: 235-253. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p235>

- Urry, John. 2000. *Sociology Beyond Societies*. New York: Routledge.
- Vargas, Gabriela. 2000. Melodías híbridas: Música y músicos en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. *Nueva Antropología* XVII, 57: 69-87.
- Salazar, Óscar Iván. 2021. *Andar por la ciudad. Movilidades cotidianas y espacio urbano en Bogotá y Barranquilla 1950-1970*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Asociación Colombiana de Investigadores Urbano Regionales (ACIUR).
- Small, Christopher. 1997. El musicar: un ritual en el espacio social. *III Congreso de La Sociedad Ibérica de Etnomusicología*.
- Wacquant, Loïc. 2004. *Entre las cuerdas*. Madrid: Alianza Editorial.

Entrevistas

- Entrevista 1. Entrevista realizada a Sebastián Lozano Mora. Universidad Pedagógica, Sede Nogal, 20 de octubre de 2022, 42min 05 seg. Grabadora de voz.
- Entrevista 2. Entrevista realizada a Sebastián Lozano Mora. Universidad Pedagógica, sede Nogal, 3 de noviembre de 2022, 51 min 04 seg. Grabadora de voz.
- Entrevista 3. Entrevista realizada a Claudia Lucía Rodríguez. Universidad Pedagógica, sede Nogal, 24 de noviembre de 2022, 1h 10 min 02 seg. Grabadora de voz.
- Entrevista 4. Entrevista realizada a Jhony Santiago Báez. Universidad Pedagógica, sede Nogal, 27 de noviembre de 2022, 1h 05min 35 seg. Grabadora de voz.
- Entrevista 5. Entrevista realizada a Sebastián Lozano Mora. Centro Comercial Gran Estación, 5 de diciembre de 2023, 37 min 51 seg. Grabadora de voz.