

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



El impase de la propuesta pedagógica de la Universidad Nacional de  
Música, una lectura crítica

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Estudios  
Culturales que presenta:

*Daniel Hugo Romero Vizcarra*

Asesor:

*Alejandro Mijail Mitrovic Pease*

Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, Alejandro Mijail Mitrovic Pease, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada “El impase de la propuesta pedagógica de la Universidad Nacional de Música, una lectura crítica”, del autor Daniel Hugo Romero Vizcarra, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 03/07/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 31 de julio del 2024

Apellidos y nombres del asesor: Alejandro Mijail Mitrovic Pease	
DNI: 45953660	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-9232-5472">https://orcid.org/0000-0002-9232-5472</a>	

## **RESUMEN**

En esta investigación comenzamos problematizando un impase pedagógico en la Universidad Nacional de Música que se encuentra actualmente en un proceso de licenciamiento que reforma su estructura. Esto es, pasar de la denominación de Conservatorio Nacional de Música a Universidad Nacional de Música. Dicha coyuntura supone un momento de revisión crítica de la propuesta pedagógica. Sin embargo, esta se distancia de las necesidades que el mercado laboral actual impone a los músicos profesionales. A través de una selección de momentos particulares a lo largo de la historia de la institución hasta la actualidad, trazaremos una suerte de historia paralela de lo que consideramos el trasfondo estructural e ideológico de dicho impase. Por otro lado, analizaremos las salidas laborales de los egresados de la institución para dar cuenta de la relación que existe entre la propuesta pedagógica y el mercado laboral.

Palabras clave: universidad nacional de música, pedagogía musical, ideología, hegemonía

## **ABSTRACT**

In this research we begin by problematizing a pedagogical impasse at the National University of Music, which is currently in a licensing process that reforms its structure. That it is passing from the name of National Conservatory of Music to National University of Music. This situation implies a moment of critical review of its pedagogical design. However, the new proposal is far removed from the needs that the current labor market imposes on professional musicians. Through a selection of particular moments throughout the history of the institution up to the present, we will trace a kind of parallel history of what we consider to be the structural and ideological background of said impasse. On the other hand, we will analyze the job opportunities of the graduates of the institution so as to account for the relationship that exists between the pedagogical proposal and the labor market.

Keywords: national university of music, musical pedagogy, ideology, hegemony

## ÍNDICE

Introducción	3
1. Capítulo 1: El Conservatorio Nacional de Música; una revisión crítica	20
1.1. Los inicios de la institución: antecedentes de la coyuntura política peruana de los inicios del siglo XX	20
1.2. La generación del 50	27
1.3. La promoción de 1971	32
1.4. Celso Garrido Lecca y el taller de la canción popular	38
1.5. La polémica entre Valencia y Miró Quesada (1984)	44
1.6. Conclusiones	55
2. Capítulo 2: La relación de la propuesta pedagógica de la UNM con el ámbito laboral musical	57
2.1. Las voces de la UNM	57
2.2. “Soy profesor particular pero sé tocar el Concierto de Aranjuez”: las salidas laborales para los músicos clásicos	73
2.3. “Las mujeres tocan menos que los hombres”: discursos sobre el género en la UNM	82
3. Conclusiones: Reflexiones finales sobre la propuesta pedagógica de la Universidad Nacional de Música	92
4. Bibliografía	108
5. Anexos	113

## INTRODUCCIÓN

El actual proceso de licenciamiento de la institución, esto es, pasar de la denominación de Conservatorio Nacional de Música a Universidad Nacional de Música bajo la acreditación de la Superintendencia Nacional de Educación Universitaria, supone un momento de revisión crítica de la propuesta pedagógica, impuesta por la coyuntura misma. Dicho proceso requiere de un arduo trabajo institucional de implicancias materiales concretas para los alumnos, notablemente con relación a la propuesta pedagógica y su malla curricular, que condiciona en última instancia el perfil de los egresados. En este sentido, estamos frente a un momento crucial para el debate sobre lo que se debe mantener, mejorar y actualizar. Sin embargo, dicho proceso se realiza a espaldas de las necesidades que el mercado laboral actual impone a los músicos profesionales, por lo que consideramos, que en este sentido, se realiza en contra de la comunidad a la que se supone sirve la institución: sus alumnos y por ende la sociedad.

Por otro lado, dicho proceso se realiza desde una postura institucional de subalternidad, es decir, desde una postura que no reconoce ni reivindica su agencia en tanto la institución más importante en formación musical en el país. Por ello, el licenciamiento se enfoca principalmente en satisfacer las demandas burocráticas de la SUNEDU, que recién a inicios del 2023 integró las herramientas de gestión necesarias para legislar sobre una institución con las particularidades del ex Conservatorio. Sin embargo, este proceso debió ser desde sus inicios un trabajo en cooperación bilateral, entre el conservatorio y la SUNEDU, para sentar las bases de cara a futuros licenciamientos de escuelas superiores de música y conservatorios a nivel nacional. En cambio, el resultado de lo mencionado ha sido la instauración de un proceso burocrático en tanto objetivo primordial del licenciamiento, en detrimento de los cambios estructurales necesarios para satisfacer las necesidades actuales de la comunidad universitaria. Este contexto entró en mayor tensión debido a la destitución

de la presidenta de la comisión organizadora, Lydia Hung Wong, quien a inicios del 2023 fue reemplazada por Jorge Leoncio Rivera Muñoz, por designio del Ministerio de Educación, con la finalidad de agilizar y viabilizar el proceso de licenciamiento de la UNM. El diario *La República* publicó el 15 de abril el siguiente titular: “Minedu destituye a titular de la UNM y la reemplaza por especialista de Biología y Química” (2023)

Más adelante en la misma columna se menciona el rechazo general de la comunidad académica:

La destitución de Lydia Hung Wong ha sido un duro golpe para la UNM y su comunidad. Según los estudiantes, Hung Wong ha sido una líder excepcional y ha trabajado incansablemente para mejorar la calidad de la educación musical en el país. Su reemplazo por un especialista en Biología y Química ha generado escepticismo y preocupación, pues temen que el enfoque de la universidad se aleje de la música. (*La República*, 2023)

Frente a este contexto, la comunidad académica cohesionada se movilizó para exigir la restitución de Lydia Hung, lo cual finalmente se logró. *El Comercio* publicó en su columna del 23 de abril del mismo año: “El Minedu había designado a Jorge Rivera, especialista en biología y química, en reemplazo de Hung Wong pero él renunció debido a cuestionamientos” (*El Comercio*, 2023a). Sin embargo, a pesar de que dicha restitución haya sido legítima y justa, consideramos que esta polémica, además de la lectura intuitiva que señala la problemática del designio de un profesional completamente ajeno a la actividad musical, trae sobre la mesa un paralelismo de nuestra pregunta de investigación sobre la relación de la propuesta pedagógica de la UNM con el entorno laboral en el que se inscribe y para el cual cumple la función de formar profesionales. Si consideramos problemático ser dirigidos por una persona sin relación con la institución, ¿por qué la débil relación de la propuesta pedagógica con el entorno laboral no es percibida como un grave problema en la comunidad académica?

Consideramos pertinente observar que si pensamos que la finalidad última del proceso de licenciamiento es el cambio de denominación, nos suscribimos a una meta secundaria en vez de una primordial en el panorama educacional general. Es en la nueva estructura de universidad y en la naturaleza de esta, que reside el interés por dicho cambio; pasar de la lógica de *conservación* del conservatorio, a la lógica de lo *universal* de la universidad. Aunque estas no sean lógicas carentes de construcción histórica, existe un consenso en cuanto a la naturaleza de las actividades de ambas; la primera que busca conservar una tradición y la segunda que busca expandir el conocimiento.

Que este proceso se enfoque primordialmente en cumplir con las demandas burocráticas de la SUNEDU, implica principalmente el mantenimiento de la estructura original que supuestamente se pretendía cambiar con la nueva denominación, y sus lógicas ideológicas que exacerban una idea particular de lo nacional y de la música con mayúscula; ideas que en este ensayo historizaremos y que consideramos subyacen a la problemática sobre la cual buscamos echar luces. A saber: la débil relación de la propuesta pedagógica de la institución con el contexto laboral actual. En breve, la supuesta nueva estructura de la UNM no será más que la misma estructura del CNM, superficialmente modificada y con un nuevo y más pomposo nombre, mientras no se realice una revisión general estructural, pedagógica, ideológica, etc.

Por ello, es imperativo entender el *double enjeux* que se perfila acá; revisar y solucionar los problemas e impases internos para luego lidiar desde una postura consensuada y con mayor agencia con las instituciones externas que otorgan el licenciamiento; todo esto sin perder de vista los fundamentos de la institución, esto es en tanto servicio público para la sociedad. De lo mencionado, se desprenden nuevas preguntas y problemáticas específicas. Solucionar impases y problemas no es algo tan simple, ya que para algunos sectores de la institución, no son percibidos como tales. Es por ello que es necesario analizar la actualidad

de la institución desde una perspectiva histórica y proveer datos concretos que ayuden a instalar un nuevo debate sobre la propuesta pedagógica. Por un lado y principalmente, con relación a las salidas laborales. Por otro lado, en relación con la función de la institución en nuestro contexto social específico, incluso si esta se tuviera que llevar a cabo a posteriori, es decir luego del licenciamiento.

### **El impase pedagógico**

Comencé mis estudios en la sección preparatoria del CNM en el 2006, luego de un semestre viajé a estudiar a París donde viví durante 6 años. Desde mi retorno al Perú en el 2014, soy docente de la especialidad de guitarra clásica en la actual UNM. Durante este tiempo he enseñado en las tres distintas secciones: escolar, post - escolar y superior. Esta última es la sección de estudios profesionales que ofrece un título universitario al término. Habiendo realizado mis estudios en Francia con Judicael Perroy, uno de los maestros más importantes de guitarra clásica del mundo, tuve desde mis inicios como docente la premisa de aportar a la institución desde dicha experiencia para alcanzar, en la especialidad, el estándar internacional. En este contexto, mi proyecto pedagógico personal no encontró impases con la propuesta formativa del conservatorio. Sin embargo, con el paso de los años, al ver a la primera promoción que formé enfrentarse al ámbito laboral, comencé a cuestionarme sobre la pertinencia de este en el contexto local. Por otro lado, con el cambio de CNM a UNM, estas ideas se fueron tensando aún más. El siguiente ejemplo retrata la problemática observada.

Juan es uno de mis mejores ex alumnos y tiene en la actualidad veintinueve años. Tras cuatro años de preparación para postular y siete años de estudios dentro de la institución, hoy es finalmente licenciado en interpretación musical con mención en guitarra clásica por la UNM. Recuerdo que, como muchos, en su décimo ciclo preparó el famoso concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta de Joaquín Rodrigo obra de tal envergadura que los once

años de estudio de la guitarra clásica tan solo alcanzan para poder tocar medianamente bien el concierto, evidentemente, acompañado por un pianista.

Tanto Juan como todos los docentes de este conservatorio y los de los cientos de conservatorios a nivel mundial, actúan bajo el supuesto que tocar el concierto acompañado por alguna orquesta se logrará eventualmente, aunque todos intuyen, y otros saben, que no será así. Pero volvamos al Perú y veamos la realidad de frente. Juan nunca va a tocar el concierto de Aranjuez con una orquesta. Sin embargo, toda su formación giró en torno a adquirir las habilidades necesarias para poder hacerlo, en detrimento de otras que, en la actualidad, requiere y aprende por su cuenta por la necesidad que el contexto laboral impone.

La Orquesta Sinfónica Nacional tiene una gran trayectoria artística dentro del país y reúne a los mejores músicos clásicos, los cuales, además de tocar en los conciertos, en su mayoría enseñan en la misma institución donde se formó Juan. Por otro lado, existen alrededor de seis orquestas que corresponden a las principales ciudades del país. La oferta musical clásica se complementa con la de la Sociedad Filarmónica de Lima, que propone una programación de estándar europeo, con músicos de este circuito. La OSN es sin duda la más reputada orquesta en el país. Sin embargo, las personas que realmente consumen música clásica por derecho propio de clase, van al Colegio Santa Úrsula y no al Gran Teatro Nacional, salvo cuando alguno de los conciertos de su temporada se realiza en este último. Por otro lado, el Perú es un país que desde los discursos políticos y culturales de sus distintas agencias de comunicación, se define en tanto inclusivo, y es políticamente incorrecto mostrar lo contrario. Por ello, hay un ciclo de conciertos propuestos en colaboración entre la Sociedad Filarmónica y la OSN, que son de entrada libre. Además de estos conciertos, la UNM propone regularmente conciertos y festivales con sus alumnos y con los músicos invitados y autoinvitados que visitan la institución.

En la escena de la música clásica nacional, con el título y las habilidades de concertista, es posible postular a alguna orquesta, o autogestionar conciertos. Sin embargo, los músicos de la orquesta son principalmente docentes del Conservatorio y son también docentes de colegios privilegiados de Lima, para gran honor de estos últimos. Es necesario recordar en este punto que la educación musical no es obligatoria en los colegios a nivel nacional, por lo que el puesto de profesor de música es ofrecido en su mayoría por colegios privados, alguno de los núcleos de los dos proyectos de educación musical social que existen en el país <sup>1</sup>, ó es un puesto autogestionado al igual que el de concertista.

Juan es el subalterno de los músicos clásicos porque ni siquiera podría aspirar a entrar a la orquesta ya que la guitarra clásica no forma parte de su estructura. Otros instrumentistas como los de vientos de metales, conforman bandas y se desempeñan también en el ámbito de la música popular. Los cantantes y alguno que otro pianista tienen mayores posibilidades de emigrar a Europa y luchar para ser el próximo Juan Diego Flores<sup>2</sup> o el próximo Chuquisengo<sup>3</sup>, quienes como orgullo nacional y de su *Alma Mater*, son el paradigma en el cual se basa la institución para legitimar y mantener su propuesta pedagógica.

Recapitulemos: Juan trabaja dando clases particulares, con habilidades pedagógicas que aprendió “en la *cancha*” por necesidad y no toca conciertos como solista porque eso también es un trabajo autogestionado que requiere de habilidades que tampoco posee por su formación. El puesto de sus sueños -realistas-, es decir, de cuando se dió cuenta de que no sería concertista porque ese puesto no existe, se reduce básicamente a ser profesor de algún colegio privilegiado. Sin embargo, ese puesto lo ocupé yo que fui su profesor en el Conservatorio. Esto lo sabemos todos los docentes de la institución y algunos pocos

---

<sup>1</sup> Sinfonía por el Perú. Orquestando.

<sup>2</sup> Tenor peruano considerado uno de los más importantes del panorama actual a nivel mundial.

<sup>3</sup> Pianista peruano con mayor trayectoria internacional.

alumnos. A pesar de ello, hoy comencé clases y ya tengo un concierto de Aranjuez para revisar durante el semestre y cinco más para el próximo año.

El Conservatorio Nacional de Música se fundó el 9 de mayo de 1908 durante el gobierno de José Pardo y Barreda, aunque la iniciativa de la fundación de la institución ya había sido presentada frente al congreso por el impulso de José Bernardo Alcedo en 1858, aunque la efervescencia política retrasó la materialización del proyecto. En este contexto, la naciente institución comenzó a operar un año después bajo la dirección de Federico Gerdes, músico peruano formado en Leipzig, quien a petición del Gobierno peruano, regresó a Lima para hacerse cargo del Conservatorio. A pesar de los esfuerzos institucionales y de las indudables buenas voluntades de sus docentes y dirigentes, en la actual UNM se mantiene un modelo europeo de formación musical que data del siglo XIX, importado para satisfacer las necesidades de formación musical de la élite limeña a inicios del siglo XX. Sin embargo, la fotografía actual de la institución a puertas del licenciamiento universitario tan anhelado, en sus más de ciento quince años de vida, señala a nuestro juicio que esta no ha sabido observar su contexto, criticar su propuesta y preguntarse por el lugar que ocupa en la sociedad, y menos por el que debería ocupar actualmente, a pesar de encontrar en su historia indicios de propuestas concretas que buscaron superar dichas problemáticas, que sin embargo, fueron dejadas de lado.

El resultado son cientos de alumnos capaces de tocar conciertos para solista y orquesta que nunca tocarán y que dan clases particulares con habilidades que no obtuvieron en su formación, motivados por la esperanza de poder ser alguno de los números de la lotería que ocupe una plaza en la OSN u otra orquesta, o que consiga un puesto en un buen colegio, o que sea un Juan Diego Flores. Y esta realidad parece incomodar a muy pocos. Los alumnos para poder inmolarse en esta formación, necesitan estar convencidos ideológicamente del valor de la tradición que estudian, de que ellos serán algunos de los ganadores de la lotería, de que algún día ganarán un concurso internacional, o que todo se solucionará emigrando

a Europa donde los problemas que nos aquejan como nación parecen no existir. Y sobre todo, que siendo buenos alumnos, su futuro laboral y artístico estará asegurado.

Teniendo en cuenta la problemática que esperamos haya quedado clara, y ratificando nuestro compromiso con la tarea de hacer una lectura crítica con la finalidad de cartografiar y analizar el impase expuesto líneas arriba; en el primer capítulo, comenzaremos por trazar una línea histórica con hitos que consideramos relevantes para observar la evolución de la institución. Es decir, historizaremos el impase en la propuesta pedagógica de la Universidad Nacional de Música. A través del análisis de momentos particulares y relevantes de la línea histórica institucional, construiremos un contrapunto entre la institución y el tejido social general, ya que nos interesa explicar e identificar las articulaciones entre ambas instancias. Por otro lado, en el segundo capítulo, esta revisión histórica conducirá a problematizar el vínculo de la institución con la sociedad en la actualidad, a través del análisis de la propuesta pedagógica, y su relación con las actividades laborales de sus egresados. Finalmente, problematizaremos también, en clave de género, sobre las tensiones particulares que las mujeres experimentan en la UNM.

### **Las implicancias de la ideología, una mirada desde Althusser**

En este contexto, pareciera que el licenciamiento de la UNM encuentra en nuestra herencia histórica, un símil mimético con el proceso de fundación nacional, que como bien sabemos se realizó a espaldas del pueblo por una élite criolla, y para satisfacer sus intereses. Así como en la fundación de la nación fue una idea particular de lo nacional que se instauró en tanto hegemónica, sucede lo mismo en relación con la idea de lo musical con mayúscula, que se pretende hegemónico desde la postura de la institución, pero que en la práctica nunca lo fue. La idea de lo nacional que obtuvo supremacía existe a pesar de las tensiones, disputas e impases históricos, aunque no suscribamos dichas ideas. Sin embargo, en lo musical que se enuncia desde el ex conservatorio, no se puede hablar de una postura hegemónica en la praxis ni en la historia, aunque la base ideológica sea la misma. Cabe

preguntar, en este contexto, ¿qué sucede en la institución para que ciertas ideas conservadoras de lo nacional y de lo musical se sigan manteniendo en la actualidad, a pesar que los avances en la discusión académica y la actual política nacional de cultura (ver documento en la bibliografía) sugieren claramente y desde hace varias décadas la imperativa necesidad de su revisión?

Consideramos que la respuesta a dicha pregunta se encuentra en gran medida en el ámbito de la ideología. La categoría de Ideología, que es central para esta investigación, la entendemos partiendo de Althusser, quien en la arquitectura de su tesis sobre los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE), sostiene que el Estado, además de los Aparatos Represivos (AR), se sostiene por los Aparatos Ideológicos. Sostiene igualmente que incluso los AR requieren de una operativización que se realiza en la ideología, que subyace a la formación y reproducción de las fuerzas del orden. En este sentido, se observa que el estado se sostiene ideológicamente en al menos estos dos niveles:

De la misma manera, pero a la inversa, se debe decir que, por su propia cuenta, los aparatos ideológicos de Estado funcionan masivamente con la ideología como forma predominante pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica. (No existe aparato puramente ideológico.) (...) También el aparato ideológico de Estado cultural (la censura, por mencionar sólo una forma), etcétera. (Althusser, 1974, p. 24)

Teniendo esto en cuenta, consideramos pertinente entender este paradigma como símil de la problemática que observaremos, ya que a lo largo del análisis que realizaremos, tanto en el proceso fundacional del conservatorio como el de su actualidad como UNM, consideramos que la institución se ha sostenido ideológicamente en el tiempo sin mayores cambios, por lo que esto explicaría la desconexión que sostenemos existe entre esta y la sociedad tanto a nivel pedagógico como cultural.

Siguiendo a Althusser, la institución se encuentra en la intersección de dos tipos de AIE: el educativo y el cultural, por lo que es un eje importante para nuestro análisis. Consideramos que el AIE educativo es el más relevante por ser el que instaura la ideología dominante de manera más directa, ya que reemplaza, en palabras de Althusser, la antigua dicotomía de la *iglesia - familia*, que ahora es la de la *escuela - familia* (1970). En este sentido, el conservatorio cumple por un lado el rol de conservar lo que artísticamente se considera hegemónico. Por otro lado, sirve para legitimar la hegemonía de la idea de lo nacional que se promueve desde el proyecto nacional de la *República Aristocrática* que es el escenario histórico donde se ubica su fundación y al cual es también funcional:

Si aceptamos que, en principio, "la clase dominante" tiene el poder del Estado (en forma total o, lo más común, por medio de alianzas de clases o de fracciones de clases) y dispone por lo tanto del aparato (represivo) de Estado, podremos admitir que la misma clase dominante sea parte activa de los aparatos ideológicos de Estado, en la medida en que, en definitiva, es la ideología dominante la que se realiza, a través de sus contradicciones, en los aparatos ideológicos de Estado. (Althusser, 1974, p. 25)

Sin embargo, en la actualidad, ¿cuáles son las ideologías que se adecúan a las necesidades nacionales contemporáneas, teniendo en cuenta que en tanto AIE cultural, la institución juega un rol importante en la producción, reproducción y legitimación cultural?

Consideramos que el presente trabajo ayudará a dar respuesta a la pregunta precedente. Sin embargo, los discursos circulantes actuales apuntan, como mencionamos antes, hacia el mantenimiento de una matriz conservadora que es nuestro objeto de análisis. En este sentido, la categoría del discurso que utilizaremos es también deudora de la perspectiva althusseriana, es decir, está inscrita en la estructura donde el discurso es constitutivo del aparato ideológico que a la vez opera en las distintas instituciones de la estructura social predominante. Por otro lado, consideramos pertinente también la perspectiva del Análisis

Crítico del Discurso, particularmente porque nuestro objeto de estudio es una institución y lo discursivo debe ser construido y leído en distintas claves e instancias de esta.

En este sentido, la perspectiva foucaultiana sobre la circulación del poder y sus diversos mecanismos, dentro de los cuales lo discursivo es también estructural, nos sirven para echar luces sobre las relaciones entre la institución con la política, pero también entre la institución con la comunidad académica y con la sociedad. A pesar de ser conscientes de la distancia que Foucault marca con el marxismo, particularmente con la noción de ideología por considerarla insuficiente para describir cómo opera y oprime el poder, nos interesa menos el debate sobre las perspectivas sobre lo ideológico y más entenderlas en tanto herramientas cuyas particularidades son funcionales para nuestra tarea analítica.

Si bien a primera vista los intereses de la UNM no son políticos ni económicos; se trata más bien de una institución que ideológicamente se alinea con el proyecto nacional mencionado anteriormente. Sin embargo, las ideologías que atraviesan su historia, perpetúan su exclusión, ya que, además de no ser parte de las instituciones del estado que activamente legitiman el poder hegemónico de turno, no cuenta en la actualidad con el respaldo de la clase con la cual históricamente se relaciona. Es una institución relegada que pareciera complacerse con aspirar a ser algo que nunca será: un conservatorio europeo del siglo XIX en el tiempo actual. A este propósito, el análisis materialista de la historia brinda las coordenadas teóricas para entender históricamente las construcciones ideológicas y discursivas, así como las implicancias materiales que explican la actualidad de la institución. Según Voloshinov, “todo producto ideológico posee una significación: representa, reproduce, sustituye algo que se encuentra fuera de él, esto es, aparece como signo. Donde no hay signo no hay ideología”. (Voloshinov, 1992, p. 31--32). Dicho de otro modo, la propuesta institucional de la actual UNM es el signo de las ideologías que la preceden y la atraviesan.

Entendemos, por materialismo histórico, la perspectiva analítica y marco conceptual que toma a las relaciones y modos de producción en la historia de la humanidad, en tanto su materialidad. Presupone que toda coyuntura social u objeto cultural del presente, se constituye, desarrolla y sostiene en condiciones materiales particulares y concretas que explican su naturaleza y existencia:

Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso. Aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida, y, en consecuencia, el punto de partida también de la intuición y la representación. (Marx, 1971, p. 21)

En este sentido, desde el materialismo histórico se construye una historia, que por remitirse siempre a la materialidad, es capaz de dar cuenta de manera crítica de lo que, independientemente de los intereses y tensiones alrededor de la construcción discursiva, ideológica y subjetiva de la historia, queda como su base objetiva real. Hacer una lectura desde este marco teórico, es siempre una tarea de historizar de manera crítica, leyendo los hechos en tanto instancias complejas donde se presupone siempre intereses y luchas de clase. Por ende, se prioriza la lectura de lo que queda fuera en los relatos históricos, ya que partimos del principio que toda historia escrita es siempre la historia de los vencedores. Cuando Marx dice que "no es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia" (1976, p. 4), debe leerse que el ser humano piensa desde su condición material. Por eso, este enunciado es a la vez resumen de las implicancias concretas de su pensamiento en el ámbito social, en relación con la producción y reproducción de subjetividades construidas culturalmente pero que están siempre determinadas materialmente.

Volviendo a nuestra pregunta de investigación (¿cuál es la relación de la propuesta pedagógica de la institución con el contexto laboral nacional actual?), buscamos

posicionarnos desde las coordenadas del materialismo histórico para analizar la propuesta pedagógica, con el fin de identificar concretamente los puntos en los que, como institución nacional, se articula con la sociedad a través del trabajo en el que sus egresados se desempeñan. Esto requiere un análisis de las posibles salidas laborales para los egresados en primera instancia, así como también del mercado laboral ya constituido, para de esta manera cartografiar el impase que supone la distancia de propuesta pedagógica de la UNM, respecto a las necesidades sociales concretas.

Por otro lado, se trata de ubicar a la institución en el panorama de la creación artística, es decir pensar su lugar en el campo cultural de una nación particularmente compleja como la peruana. Entendemos la importancia e injerencia del campo cultural en la construcción de nuevas subjetividades como las entendía Mariátegui en su proyecto nacional, esto es, abrazando la idea de que no solamente un cambio estructural tiene la capacidad de generar el bienestar y justicia social que tanto buscamos y que tanta falta hace, sino que, es también posible aportar a ese fin desde la superestructura, a través de la creación de nuevas subjetividades producidas culturalmente. Attali tiene razón cuando escribe que “originariamente, la producción de música tiene por función la de crear, legitimar y mantener el orden. Su función primera no debe ser buscada en la estética, invención moderna, sino en la eficacia de su participación en una regulación social” (Attali, 1995, p.49). En este sentido, apuntamos con esta investigación a traer sobre la mesa de debate, las diversas perspectivas sobre lo nacional que necesitamos discutir de cara a tener una propuesta pedagógica que responda a la realidad en la que se inscribe, tanto en el ámbito laboral como el cultural.

Victor Vich tiene razón y refleja bien las premisas articuladoras del materialismo histórico cuando dice:

Si ahora sabemos que la sociedad civil no es una entidad autónoma sino que está constituida a partir de sus interacciones con el Estado y el mercado, debemos sostener, de la misma

manera, que la cultura tampoco puede seguir entendiéndose como una esfera autónoma sin relaciones con la política y la economía. La cultura ha dejado de ser una esfera separada y autárquica, y ahora se entiende como una dimensión que atraviesa a todas las instituciones —económicas, políticas y sociales— de la vida social. (Vich, 2005, p. 275)

Desde estas coordenadas, en el capítulo 1, apuntaremos a darle historicidad al impase, es decir, explicar su existencia desde las premisas del materialismo histórico. Por otro lado, en el capítulo 2, esta revisión histórica conducirá a discutir, en términos generales, el vínculo que la institución entabla con la sociedad en la actualidad a través del análisis del desempeño laboral de sus egresados. Sostenemos que además de existir una desconexión de la propuesta pedagógica con el ámbito laboral actual, históricamente la institución ha reflejado, a modo de símil, la desconexión estructural de la nación con su contexto social general. Apuntamos, a través de esta lectura crítica, a abrir un debate y proponer datos generales para una futura revisión de la propuesta pedagógica de la institución. Observemos en el siguiente ejemplo que a pesar de ser metonímico, condensa bien lo que consideramos un impase y que es uno de los objetos de análisis principales de este trabajo.

*Somos libres, seámoslo siempre*, dicta el himno nacional peruano. Sin embargo, sabemos bien que nuestra actual fragmentada nación lo estaba aún más a finales del siglo XIX. Las ideas de lo nacional fueron pensadas desde una cúpula que buscaba la mantención de un *statu quo*, por lo que estas estuvieron voluntariamente ciegas tanto a las condiciones reales de la nación como a las de sus gentes. La evolución del naciente Perú hacia la iluminación que los destellos de la europa decimonónica y su promesas de modernidad que tanta fascinación causaron en nuestra clase dirigente, implicó siempre la desestimación de todo cuanto estuviera fuera de estas coordenadas. Además, como mencionamos antes, este avance hacía la modernidad occidental suponía problemas estructurales a resolver en una nación fragmentada y atravesada por un proceso colonial. En este sentido, a pesar de la clara detención del poder por parte de una élite económica y por ende política, este, como

bien sabemos desde Foucault (2014), no es algo inmovil, por lo que era necesario un proceso de legitimación constante del mismo.

La legitimación del poder en el proceso de construcción de la nación, como sugiere Anderson (1996), tiene una dimensión imaginaria que se explica bien desde el edificio teórico althusseriano (1975), en su comprensión y desarrollo de la categoría ideología. Sin embargo, es necesario aclarar que la realidad ideológica no pertenece únicamente al mundo de las ideas, sino que siempre se materializa. En este sentido, el campo cultural es el terreno de batalla de las ideas que luego se traducen en políticas y de esta manera se materializan y le dan forma a las sociedades. A este fin, los discursos sobre lo cultural y lo nacional, que buscan instaurarse en tanto hegemónicos, encuentran su principal campo de distribución pero también de disputa en la cultura.

La funcionalidad de los aparatos ideológicos se despliega y sustenta en la medida que sirven al propósito de legitimar la detención del poder político que, siguiendo a Althusser, es el poder de la clase dominante. A diferencia de los aparatos represivos del estado como el ejército o la policía, los aparatos culturales y educativos forman parte de los aparatos ideológicos, cuyo poder se ejerce desde la creación de horizontes culturales de sentido al decir de Quijano (1999). Un horizonte histórico de sentido no es otra cosa que la legitimación de un *statu quo* por medio de una operación de esencialización ontológica discursiva, que sirve para naturalizar y explicar una hegemonía. En esta perspectiva y a modo de ejemplo, la famosa frase *Cogito ergo sum* de Descartes (1637), justifica en su reverso la hegemonía de lo intelectual sobre el cuerpo. Y esto a su vez es utilizado a través de la matriz racial como el sustento cientificista de la explotación de los cuerpos racializados, esto es, la explotación de los cuerpos no caucásicos que se suponían carentes de intelectualidad.

Quijano (1999) observa en el proceso de conquista occidental, la necesidad de generar un *horizonte histórico de sentido* como piedra fundamental de la máquina capitalista en

constitución. En este sentido, las instituciones culturales que, a través de Althusser, observaremos en tanto aparatos ideológicos, cobran una relevancia crucial, ya que son en su dimensión oculta, las encargadas de borrar de la experiencia social, las condiciones reales de producción y reproducción a través de la estetización del mundo, mostrando únicamente lo bello en el arte. A este propósito, la estetización del mundo que sugiere Han (2015) no debe ubicarse únicamente en la contemporaneidad, a pesar de su exacerbación actual producida por las lógicas del neoliberalismo, sino desde la constitución del arte como categoría predilecta de la burguesía desde sus inicios y hasta la actualidad.

La dimensión pedagógica del arte opera de manera tal que pocas veces es percibida en tanto agente de formación de subjetividades, salvo cuando se enuncia abiertamente como arte político. Sin embargo, tal distinción resulta a la vez problemática y funcional. Al instalarse la idea de que las artes son producidas por el genio artístico, se tiende a sustraer toda materialidad que presupone su producción. Cuando se habla del mecenazgo artístico, se oculta rápidamente que este es necesario y funcional por la constante urgencia de una clase de distanciarse, a través de este, del vulgo. La operación filosófica decimonónica por la teorización del arte, lo ubica en el mundo de las ideas, del genio del hombre, borrando las condiciones materiales que lo producen. Pocas veces se menciona la precariedad en la que vivían el grueso de los grandes referentes de la música clásica: Mozart, Bach, Beethoven, Schubert, etc. Sin embargo, la asociación entre música clásica, así como las demás artes, con la cultura hegemónica, sirve para legitimar su supremacía.

En el contexto peruano, a pesar de las diferencias históricas, sucedió y seguirá sucediendo, una operación similar, ya que todo estado nación implica una constante tensión en la lucha por la hegemonía. Según Gramsci:

El Estado es concebido como un organismo propio de un grupo, destinado a crear las condiciones favorables para la máxima expansión del mismo grupo; pero este desarrollo y esta expansión son concebidos y presentados como la fuerza motriz de una expansión

universal, de un desarrollo de todas las energías “nacionales”. El grupo dominante es coordinado concretamente con los intereses generales de los grupos subordinados y la vida estatal es concebida como una formación y superación continua de equilibrios inestables (en el ámbito de la ley) entre los intereses del grupo fundamental y los de los grupos subordinados, equilibrios donde los intereses del grupo dominante prevalecen hasta cierto punto, o sea, hasta el punto en que chocan con el mezquino interés económico-corporativo. (Gramsci, 1978, p. 72)

Como claramente anuncia Marx, las condiciones materiales a lo largo de la historia son las que determinan en primera y última instancia el rumbo del devenir de las sociedades, así como sus subjetividades. En este sentido, diremos que todo evento histórico supone condiciones materiales que subyacen a sus circunstancias y que, por lo general, se mantienen ocultas. Por otro lado, en la dimensión ideológica, necesitó de la importación de los ideales revolucionarios decimonónicos que impulsaron la Independencia del país; estos también son herederos de una tradición occidental que a su vez se alinea con un proyecto global de expansión económica, esto es el capitalismo, por lo que en este encontramos un eje conductor sobre el cual reposan los cimientos de las formaciones de estados nación en general. La Revolución Francesa, en tanto la liberación de la burguesía del yugo oligárquico, al igual que la liberación de nuestro país, se realizó principalmente por intereses económicos. Sin embargo, estos hubieran sido insuficientes sin un componente emotivo articulador, que tuvo la capacidad en última instancia de mover a la colectividad. A saber: la ideología de la libertad y la igualdad.

Si bien la perspectiva materialista de la historia no pretende dar cuenta de la totalidad del quehacer musical a lo largo del tiempo, debe ser más bien tomada en tanto una dimensión subrepticia que lo atraviesa y condiciona. En tal sentido, partiremos este recorrido situándonos en el momento histórico de la Independencia del Perú, afirmando que nuestra nación se constituyó principalmente por intereses económicos, los de una elite criolla

cansada de pagar impuestos a la corona española que vió, en la independencia del país, una oportunidad de alivio económico. A pesar de ello, dicha clase no tuvo la capacidad de consolidarse en tanto hegemónica, por lo que en los cien años posteriores a la Independencia, se instauró la inestabilidad política como estado natural:

Es así como a partir de la independencia, el Perú sufrió una fragmentación política que originó una profunda inestabilidad que, con diferentes interludios, duró hasta fines del siglo XIX. Con la eliminación del estrato colonial dominante y la desarticulación de las masas populares se produjo un vacío de poder que ni los jefes militares ni las fracciones oligárquicas pudieron llenar, por su incapacidad de integrarse políticamente y, en consecuencia, tampoco pudo integrar a la población dominada, restando así posibilidades para la constitución real de un Estado y una nación. (Cotler, 2005, p. 87)

Tal es el escenario y marco conceptual que nos atañe, a través del cual observaremos el momento histórico que nos interesa: las coordenadas en las cuales se inscribe el momento político particular en el que se fundó la institución en 1908, a la vez que las implicancias a nivel político del nacimiento del conservatorio. A saber, la fundación de una institución de educación musical clásica para la nueva nación, cuyas ideas de lo nacional están aún en lucha por legitimación y hegemonía, pero que claramente tiene como referencia a occidente.

## **Capítulo 1: El Conservatorio Nacional de Música: una revisión crítica**

### **1.1 Los inicios de la institución: la coyuntura política peruana de los inicios del siglo**

**XX**

“La manera como se presentan las cosas no es la manera como son; y si las cosas fueran como se presentan la ciencia entera sobraría.” (Karl Marx)

La fundación del Conservatorio tuvo lugar durante el final de *La República Aristocrática*, momento político que va del 1885 al 1919 en la historia republicana del Perú. Cabe resaltar que la inserción del país a las lógicas dependentistas capitalistas supusieron, según Cotler; “el actual “desarrollo desigual y combinado” y la “heterogeneidad estructural, rasgos distintivos de la sociedad peruana” (2005). Lo que, como reverso en el ámbito cultural, exacerbó la acentuación de las ideas particulares sobre lo nacional que cien años después de la fundación de la nación se decantaron, dando cuenta de las características de la realidad peruana de inicios del siglo XX.

En dicha realidad, para la gran mayoría que en aquel entonces era predominantemente gente del Ande, el panorama general dista de las promesas que la modernidad capitalista ofrece. La proletarización del país era incipiente en términos marxistas, debido a la precaria industrialización, imagen que servirá a Mariátegui (1950) para proponer, que en el país los agricultores, sin ser proletarios, podrían dar pie a la revolución. En un país como el Perú, predominantemente agrario e indígena, era la subjetividad revolucionaria paradigmática aún por construirse. La centralización del poder se observa tanto geográficamente como demográficamente en Lima. La oligarquía, lejos de ser una clase dirigente y a pesar de anquilosarse en el poder y ejercerlo a la fuerza, no tuvo interés en el desarrollo de un proyecto nacional:

La oligarquía, en síntesis, no fue una clase dirigente. Primero, porque siempre se mantuvo dependiente del capital imperialista; segundo, porque no pudo articular a otras clases en torno a sus objetivos; tercero, porque carecía de un sustrato cultural común con las clases populares. La oligarquía se resignó simplemente a su rol de clase dominante, a respaldarse

básicamente en la violencia esto explica, como conclusión, el escaso interés por los intelectuales, el menosprecio con que muchos de ellos eran vistos, y la pobreza de la vida cultural peruana a pesar del apogeo oligárquico. (Flores Galindo, 1981, p. 90)

Las circunstancias precarias en las que la clase trabajadora se encuentra se alinean con las políticas nacionales que, hasta este momento, no concedían el voto a los peruanos y peruanas de las zonas rurales. La situación nacional, para la mayoría de los compatriotas, se asemejaba a las condiciones que se observan en el periodo virreinal, a pesar de ser una nación libre, ya que la Independencia parece tan solo haber tocado a los criollos. En este sentido, la referencia francesa de la revolución compartía tan solo el deseo de liberación de la opresión monárquica, mas no el de la emancipación general de esta, es decir la real liberación de la monarquía española y su herencia. Como venimos mencionando, la Independencia del Perú se realizó por y para una élite criolla, por lo que sus intereses y herencia cultural determinaron el sustrato ideológico que le dió forma a la nueva realidad nacional.

Este escenario histórico de la fundación del conservatorio, responde en su dimensión ideológica y política a la necesidad de legitimación del poder en busca de hegemonía. Además, se trató de un momento particular de transición e inserción imperialista. Esto es, durante el primer mandato de Augusto B. Leguía. El ex presidente se posicionó en tanto puente entre el primer centenario de la nación y lo que sería la modernidad traída por el siglo XX, época en la cual, con la astucia de un buen comerciante, supo negociar su entrada al poder en plena República Aristocrática y su estratégica salida de la misma a través de la consolidación de su proyecto político *Patria Nueva*, que marcaría el inicio de la modernidad imperialista en el país. Sin embargo, como menciona Guerra Martinière:

La idea de "Patria Nueva" implica una ruptura con lo que había sido la mentalidad colonial, que se consideraba mantenida por los políticos formados en el siglo XIX, pero, realmente, esa ruptura será sólo parcial, porque creemos que Leguía fue el nexo entre las antiguas y las

nuevas concepciones sobre el Perú. Este término no llegó a traducirse en un olvido total de lo que había sido el país hasta entonces, sino que fue un llamado de atención para lo que sería una modernización de acuerdo con la realidad de ese momento. (1989, p.247)

En este contexto, la fundación de una escuela nacional de música no pudo deslindarse de las ideologías e intereses políticos del momento. A modo de símil, en su *Introducción a la pintura peruana del siglo XX (1976)*, Mirko Lauer analiza la coyuntura de la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1918; dicho contexto social, político e ideológico atraviesa a ambas escuelas:

El que la iniciativa de fundar una escuela de Bellas Artes fuera efectivamente la bandera que reunía las presiones por la institucionalización provenientes del medio artístico y de las necesidades de redefinición nacional de un sector de la burguesía, no significó que la empresa fuera fácil. Cada bando artístico y político tenía su propia idea de lo que dicha escuela debía ser, de quién debía dirigirla, de cuál debía ser su objetivo final. El gobierno, es decir el gobierno civilista de José Prado, recogió las presiones de los críticos, artistas y la burguesía, y asumió la iniciativa de fundar dicha institución, pero al mismo tiempo buscó - con el nombramiento de Daniel Hernández para dirigirla - imprimirle un sello conservador, colocar al naciente mercado artístico bajo la tutela de la ideología de los emigrados del s. XIX, que todavía representaban la excelencia en materia de arte. (Lauer, 1976, p. 73)

Por otro lado, sostenemos, como venimos explicando, que existía una necesidad de legitimación hegemónica, que requería, siguiendo a Althusser, del uso de Aparatos Ideológicos. En tal sentido, una escuela de música, como la escuela de Bellas Artes, son a la vez un aparato ideológico cultural y educativo, por lo que su funcionalidad no debe ser leída únicamente en clave artística, sino también en clave política. Para el proceso nacional de modernización, y su correspondiente necesidad de legitimación, la realización del proyecto Alcedo para la creación de una escuela de música nacional tomó relevancia, aunque este mismo estuviese aprobado por el senado de la república desde 1858. Cabe acotar que el mismo Alcedo no llegó a ver realizado su proyecto:

Su regreso en 1864 no fue el primer intento de Alzedo de restablecerse en Lima. Ya lo había ensayado sin éxito en 1829 y 1841 (Raygada, 1954), pero pese a ser reconocida su erudición no había logrado atraer alumnos privados o hacerse de un puesto estable. Su tercer y definitivo intento sería patrocinado por Cipriano Coronel Zegarra, quien había conocido a Alzedo en Chile, cuando este era ya maestro de capilla de la Catedral de Santiago y aquel, encargado de negocios del Gobierno peruano en aquel país. Ya por esos años, Coronel Zegarra había hecho llegar a Lima el proyecto de Alzedo para crear un conservatorio que, pese a recibir la aprobación del Senado en 1858, el maestro no llegaría a ver realizado. (Tovar, 2021, p.58)

Analicemos más de cerca esta cita, pues en el mismo ensayo de Tovar, líneas abajo encontramos lo que consideramos la razón subyacente a las dificultades de Alzedo de conseguir alumnos, incluso siendo una figura erudita reconocida. A pesar de haber realizado la hazaña de componer el himno nacional del Perú, y de ser politizado en este sentido, Alzedo tuvo que batallar constantemente para encontrar su lugar en la sociedad. Basta con ver las ilustraciones que lo retratan para entender que lo que faltaba no era conocimientos ni capacidades, sino tener la piel y la cuna que lo legitimasen:

Alzedo fue recibido en 1864 con elogios y homenajes, incluyendo su nombramiento vitalicio como presidente honorario de la Sociedad Filarmónica, y su figura era motivo de orgullo nacional, pues, como recalca Raygada (1954, vol. 1, pp. 94-97), el peruano era el único himno nacional del que se podía presumir haber sido escrito y compuesto por autores naturales de su territorio en toda la nueva Hispanoamérica. Mas este reconocimiento público no tuvo un correlato en su vida privada y profesional. Como señala Izquierdo (2019), las familias de las élites preferían recurrir a los profesores europeos, como Rebagliati y Francia, que llegaron a partir de la independencia y fueron desplazando a mulatos y pardos que antes ocuparon esos espacios profesionales, como otros. (Tovar, 2021, p.59)

Nuevamente, Lauer dice algo respecto de lo que él denomina un trauma de la reproducción cultural, es decir, aquel producido por el choque cultural y el de sus luchas por la hegemonía

en un contexto y un campo particular donde la dependencia metropolitana naturaliza la superioridad occidental en materia artística, al mismo tiempo que estructuralmente no se fomenta su desarrollo local:

En lo cultural, pues, este trauma es de reproducción local de un ordenamiento cultural a la europea, única alternativa que tiene la burguesía de ese tiempo a una integración de las culturas nacionales dominadas. (...) Los anteriores esfuerzos por desarrollar una estética local se habían producido durante la Colonia, y más que patrimonio de las clases dominantes, el esfuerzo había sido una manifestación artesanal de la cultura dominada. Esto se agrava notoriamente con la República que - como señala Juan Acha - prefiere "importar antes que fomentar". Es la necesidad de cambiar esta situación la que determina el trauma de reproducción de la cultura europea en el medio local. (Lauer, 1976, p.45)

En este contexto, podemos observar que la creación del conservatorio, sueño de Alcedo, se realizó después de su muerte por intereses políticos cuyo funcionamiento esperamos haya quedado esclarecido en tanto dispositivo de legitimación en la lucha por la hegemonía sostenida por una élite. Esta fotografía debe ser tomada como una suerte de negativo, pues pretendemos dar cuenta de una realidad nacional subrepticia, esa realidad que se encuentra por fuera de los discursos de los vencedores y que esperamos ayuden a entender la dimensión ideológica y por ende política de la fundación del conservatorio. Sin embargo, en este análisis, no pretendemos dar cuenta de las subjetividades divergentes ni de las sensibilidades artísticas que consideramos, con alivio, se han podido desarrollar a lo largo de la historia. No podemos saber sobre las intenciones de Alcedo para proponer la fundación de un conservatorio nacional. Sabemos que por su realidad social, no eran las mismas intenciones ni responden a los mismos intereses que los de la clase dirigente. O, si lo fueran, lo son también en tanto medio de superación del impase racial que la cultura peruana castiza impuso.

Según lo expuesto, consideramos que el licenciamiento de la UNM encuentra, en nuestra herencia histórica, una suerte de paralelismo con el proceso de fundación nacional cartografiado previamente. De la misma manera que en la fundación de la nación, fue una idea particular de lo nacional que se instauró en tanto hegemónica; sucede lo mismo en relación con la idea de lo musical con mayúscula, que se pretende hegemónico desde la postura institucional al momento de su fundación. Por otro lado, el proyecto de ley N° 30597, propuesto por el congresista de *Fuerza Popular* Francesco Petrozzi sobre el cambio de denominación del Conservatorio a Universidad Nacional de Música es, desde esta perspectiva, un símil contemporáneo de la dimensión política que opera de manera subrepticia en la estructura de las instituciones del estado.

Al interior de la UNM, Petrozzi es considerado un héroe. Sin embargo, su filiación con el partido fujimorista de extrema derecha retrata bien el trasfondo de intereses políticos que implican la promulgación de su proyecto de ley. Si bien sabemos que Petrozzi es también músico, lo es en menor medida en que es político en actividad y en tanto tal, tiene una agenda conservadora que cumplir. Cuando en esta investigación nos preguntamos qué sucede en la institución para que ciertas ideas conservadoras de lo nacional y de lo musical se sigan manteniendo en la actualidad a pesar que los avances en la discusión académica sugieren claramente y desde hace varias décadas la imperativa necesidad de su revisión, sabemos que la respuesta supone diversas dimensiones articuladas, donde lo político, si bien no se presenta como evidente, está siempre presente al menos en su forma ideológica. Si las ideas conservadoras de lo nacional y de la música con mayúscula siguen resistiéndose al cambio, lo hacen en tanto reflejo de las tensiones y disputas políticas donde las mismas ideas e intereses por la hegemonía de una clase están en lucha.

Hemos podido observar en la sección precedente, una suerte de fotografía histórico - social que subyace y ubica a la institución en coordenadas que la articulan a la política, la ideología y la hegemonía; instancias que están en constante movimiento dinámico, pero que en el

caso nacional y por circunstancias e intereses que consideramos ya han sido expuestos, se han mantenido inmóviles en el tiempo. A pesar de que Foucault (1982) sugiere que el poder no es inmóvil, este está determinado en su dimensión estructural por la materialidad que las relaciones de trabajo implican. En este sentido, la emergencia de una institución superestructural, siguiendo a Marx (1859), como lo fue el Conservatorio, está históricamente condicionada por la materialidad estructural que mencionamos líneas arriba. Además, las instituciones que constituyen la superestructura social tienen como función legitimar y naturalizar la existencia de las condiciones de la base estructural. A tal fin, la naturaleza elevada que las artes como categoría histórica poseen, se constituyen en tanto medio idóneo de justificación y naturalización de las ideas que, en clave estética, sirven a la mantención de los privilegios de los grupos hegemónicos.

En tal sentido, es posible explicar, al menos parcialmente, a través de esta metáfora marxiana, por qué los avances en la discusión académica no se arraigan ni desarrollan en la institución y prevalece el conservadurismo. Sin embargo, a pesar de que nuestra crítica ubica, en el pasado y presente histórico de la institución, un nudo problemático en tanto institución perteneciente a los aparatos ideológicos del estado, es también cierto que la naturaleza de la institución supone un gran potencial de impacto social. De la misma manera que se puede legitimar la opresión estructural del capitalismo y generar una subjetividad indolente frente a esta, es también posible lo opuesto. Esa es también la tarea de los futuros artistas.

## **1.2 La generación del 50**

Este salto en el tiempo, que implica un vacío en el análisis de la historia general de la institución, se debe a que nuestro objetivo es trazar las rutas ideológicas que atraviesan la historia de la institución y que a la vez explican el derrotero de su desarrollo. Para este fin nos hemos permitido ubicar momentos particulares y más representativos de la historia

institucional. En tal sentido, los años cincuenta siguen siendo hasta la actualidad, la referencia en tanto la generación de los más destacados compositores académicos que ha producido la nación, y a la vez la primera generación de músicos formados en el país. En este escenario, nos interesa indagar sobre la relación del mundo musical académico que a través de ellos se desarrolla, más que el análisis concreto de su producción compositiva. En esta dirección, trazaremos una suerte de radiografía de la evolución del CNM y sus discursos. En oposición a la sección anterior de este texto, ensayaremos una mirada desde adentro de la institución hacia la sociedad peruana, a través de la actividad de sus mayores representantes:

De esta generación destacan varios compositores, como Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga, que son los más conocidos mundialmente gracias a sus grandes obras orquestales. Enrique Pinilla, Armando Sánchez Málaga, Francisco Pulgar Vidal, Edgar Valcárcel, Armando Guevara Ochoa, Rosa Alarco y Olga Pozzi Escot, también ejercieron la composición en este periodo. (Calderon Sabla, 2019, p.16-17)

Como mencionamos, si bien el nacimiento del Conservatorio no fue un proceso exento de cambios, no analizaremos las mutaciones de la institución en sus primeros años de vida; esto es, los cambios de nombres, estructuras y administraciones que la afectaron. Más bien damos por hecho que esta tuvo una dinámica institucional cambiante, similar a la que observamos en nuestra coyuntura actual: esto es el conservatorio que hoy es universidad. Por esto, nos centraremos en analizar los discursos acerca de la vida musical académica de la época, así como su economía política:

La generación del 50 es el resultado de los rápidos cambios en la educación superior musical. Representa un primer grupo homogéneo de compositores fácilmente identificable que tiene en común el hecho de haber estudiado en el Conservatorio Nacional entre 1945- 1950 bajo la tutela de Rodolfo Holzmann y Andrés Sas. (Calderon Sabla, 2019, p.54)

Es necesario comenzar esta lectura teniendo en cuenta que en el mundo musical clásico, el rol del docente tiene tradicionalmente características particulares, notablemente en relación

con la cercanía de estos con los alumnos, por lo que en la mayoría de los casos, se trata de una relación personal que ronda lo familiar. En este ámbito, decir que uno ha estudiado con tal o cual maestro genera una suerte de pertenencia que implica también responsabilidades. Los alumnos se convierten en proyecciones de sus maestros y estos a su vez determinan el rumbo del aprendizaje de los primeros desde el sesgo que la estructura institucional y su postura ideológica indica. En este contexto, los discursos de la institución están alineados al discurso de sus docentes y estos los retroalimentan. El discurso, en la dimensión en la que en este trabajo nos referimos, se relaciona siempre con lo político, ya que a través de este se despliegan subjetividades agentes que le dan forma y dirección a la institución, por lo que en última instancia la institución nos puede hablar a través de sus docentes.

Como pudimos observar en la sección anterior, a pesar de que la fundación del Conservatorio haya sido un proyecto presentado por Bernardo Alcedo, éste no llegó a ver su sueño de una escuela de música nacional realizado. Además, durante toda su vida tuvo que luchar contra la racialización que le supuso una constante necesidad de legitimación de sus capacidades. Esta realidad es bien conocida en el país hasta nuestros días; la mentalidad provincialista apunta a que siempre lo foráneo es mejor. Sin embargo, para el momento de la fundación de la institución, habiendo ya muerto Alcedo, no se contaba con docentes nacionales que pudieran llevar a cabo la tarea de formar a músicos profesionales en los términos en los que la naturaleza de la nueva institución requería, por lo que en este contexto Rodolfo Holzmann, de nacionalidad alemana, y Andrés Sas, de nacionalidad belga, tomaron la batuta de la dirección del conservatorio y finalmente formaron a esta primera y más emblemática generación de compositores peruanos.

Hay un desfase que todo país periférico sufre del centro europeo occidental, notablemente en lo que al canon de las artes respecta. Los nacionalismos en tanto dispositivos ideológicos se enfrentaron a un contexto de gran complejidad en nuestro país, esto debido principalmente a la herencia colonial que se tradujo en clave política en una elite oligárquica

indiferente a las expresiones culturales locales. Por otro lado, otra facción de la sociedad encontró en la matriz andina una referencia importante para el proyecto nacional que aún estaba en proceso. Frente a este contexto, las posturas de los dirigentes de la institución dejan ver que, a pesar de legitimar la tradición musical occidental de la que provenían en tanto hegemónica por suponerse más desarrollada, existió también un interés por la exploración del acervo cultural local, por lo que en cierta medida y curiosamente, fueron esos docentes extranjeros quienes se interesaron por la música tradicional peruana como fuente de inspiración. En este sentido, si bien la formación musical de los compositores que mencionamos se realizó bajo los parámetros europeos de la música clásica, se puede observar una voluntad de diálogo con lo local. Sin embargo, es necesario precisar el tipo de diálogo, es decir en clave gramsciana, desde un grupo dominante - lo nacional - hacía un grupo dominado - lo local. Por ende, y paradójicamente, lo local es percibido en tanto lo ajeno:

Es importante destacar que, cuando un grupo social logra construir y alcanzar la hegemonía se vuelve nacional, es decir, se universalizan sus concepciones fundamentales (...) por ello: "el concepto de hegemonía es aquel en el cual se anudan las exigencias de carácter nacional". (Gramsci, citado en Gómez, 2016, p.7)

La producción de música peruana académica no obtuvo reconocimiento ya que su consumo se limitó al ámbito institucional, por un lado por la débil relación con las expresiones locales y populares, y por otro, porque las diversas sociedades filarmónicas que por aquellos tiempos funcionaban estaban más interesadas en los periodos estéticos precedentes y en sus canónicos compositores, que en la creación y la estética contemporánea de inicios del siglo XX. Según Valcarcel, compositor de dicha generación, "(...) la audiencia más interesante en nuestro país para nuestra música es la provinciana. En la capital el público "culto" presenta deformaciones en el gusto y es por lo general reacio a lo contemporáneo y a lo peruano en especial" (Campos, 1993, p.104).

Además, como mencionamos antes, la perspectiva de la élite oligárquica no era la de desarrollar una idea de lo nacional fundada en lo local, sino por el contrario, lo local se percibió en tanto algo a ser borrado para dirigirse hacia el horizonte de la modernidad. El circuito de distribución y consumo de la producción de música académica, esto es, su economía política, presentó desde los inicios de la institución un impase, ya que no existió una relación entre la producción y el consumo de esta música, por su distancia con las clases populares, pero también con las clases altas. Además, la crítica a la institución en sus inicios sostenía que el Conservatorio era tan solo una institución encargada de formar músicos aficionados:

Esta nueva institución recibe como alumnos principalmente a “señoritas aficionadas al piano”, como cuenta Armando Sánchez Málaga, quienes eran alumnas de Federico Gerdes, de las cuales algunas hicieron apariciones públicas. Sin embargo, esta institución fue titulada como una escuela para aficionados, pues no cumplía con las expectativas de una academia de música. (Calderon Sabla, 2019, p.24)

Cuando finalmente la institución respondió a esta crítica con una generación de compositores, estos no lograron tener un impacto significativo en la sociedad debido a la distancia que los lenguajes contemporáneos musicales suponen para un público no iniciado en esta tradición; pero también con la clase que se suponía sí lo estaba. Así, se logró tener una producción musical académica nacional al interior del Conservatorio, para la satisfacción y mérito de la comunidad del mismo. Es decir; todo quedó en familia:

En el Perú de hoy, el compositor de la música "elaborada" sigue respirando aún en una atmósfera del siglo XIX. Al servicio de musicalizar los poemas almibarados de poetisas, decorador de fondos musicales a reuniones importantes y sucumbido por un sinnúmero de leyendas tuberculosas. Pero lo trágico no es solo el no reconocimiento en el aporte cultural del país, sino vivir en el temor que la obra, por lo común no editada, termine para siempre en un archivo de música o traspapelada en alguna oficina de asuntos culturales. Son muchos nuestros compositores de los cuales solo quedan los nombres de sus obras. La desprotección

del patrimonio musical peruano no ha sido aún solucionada en el área clásica. (Campos, 1993, p.94).

En el contexto actual, luego de siete décadas de la fundación de la institución, cabe preguntarnos, ¿cuántos de estos compositores o de los actuales son interpretados en conciertos que constituyen la oferta musical clásica en el país? ¿En qué clave debemos leer esta problemática si buscamos articular y alinear nuestra propuesta pedagógica con las necesidades laborales por un lado, y culturales por el otro? ¿Es acaso una problemática cuyo derrotero de cambio se encuentre en clave política?

Hemos observado que el impacto social y cultural de la generación de compositores académicos más emblemática de la nación, se circunscribe principalmente al ámbito académico, esto es, a la institución misma. Los intereses musicales nacionales populares no se encuentran reflejados en sus composiciones, de la misma manera en que no se ven reflejados los intereses de la clase dominante, cuyas pretensiones de distanciarse del vulgo, reclaman, en el consumo de la música académica, su legitimidad. Sin embargo, tampoco consumen la nueva música académica de la época. Si desde los discursos cotidianos de los músicos clásicos, se señala a la supuesta falta de apoyo a la cultura como responsable de la precaria distribución de su producción, esto se podría solucionar únicamente si existiera una masa crítica de consumidores, por lo que, a pesar de tomar tal afirmación con pinzas, los anhelados consumidores se tendrían primero que formar en las aulas. En este derrotero, un proyecto de educación musical elemental de alcances nacionales, esto es, la obligatoriedad de la formación musical elemental, se perfila como la gran promesa para la superación de este impase.

### **1.3 La promoción de 1971**

Como mencionamos en la introducción, y siguiendo a Althusser, la UNM se encuentra en la intersección de dos tipos de AIE: el educativo y el cultural. Consideramos que el AIE educativo tiene una importancia crucial por ser el que instauro la ideología dominante de manera más directa, ya que reemplaza, en palabras del autor, la antigua dicotomía de la *iglesia - familia*, que ahora es la de la *escuela - familia*. En este sentido, la UNM cumple por un lado el rol de conservar lo que artísticamente se considera hegemónico, y por otro lado, sirve para legitimar, a través de la educación, la hegemonía de las ideas de lo nacional que se enuncian desde una matriz occidental. En breve y siguiendo a Althusser, esto se logra formando sujetos.

Hemos observado en el apartado anterior, a través de la labor de los compositores de la generación del 50, que, a pesar de cumplir con los requerimientos canónicos de la música académica, no lograron instaurar su producción en el imaginario nacional. Consideramos que el impase en la economía política de la música académica peruana (esto es, en relación a su producción, distribución y consumo), responde a al menos dos factores que hemos podido identificar: 1) la distancia de los lenguajes musicales académicos con los lenguajes populares y tradicionales, y 2) el desinterés de la clase dominante, que consume música académica por la necesidad de legitimación de su pertinencia de clase, pero que no consume música académica peruana.

Cuando en la introducción nos preguntamos por las ideologías que se adecúan a las necesidades nacionales contemporáneas, no tuvimos respuestas concretas, ya que esa sería una tarea que excede a los objetivos de este trabajo. Sin embargo, observamos que en su dimensión estructural, teniendo en cuenta que en tanto AIE cultural y educativo, la institución juega un rol importante en la producción, reproducción y legitimación cultural. En tal sentido, es potencialmente también una estructura desde la cual se puede articular tanto el ámbito político como el educativo, para superar los impases mencionados anteriormente. Si bien no es tarea de una sola institución resolver la crisis ideológica que exacerba las brechas sociales, sí es tarea de la institución ayudar desde sus posibilidades a cerrar dichas

brechas. Dicho de otro modo y siguiendo a Lossio, el problema de la producción y reproducción cultural implica en su derrotero de superación, una apuesta política, cuya dimensión pedagógica consideramos ineludible y de la cual la UNM forma parte:

Habiendo revisado estas definiciones, propongo entender las políticas culturales como una apuesta política respecto al campo de la cultura trasladada en estrategias y acciones diseñadas, ejecutadas y evaluadas desde el sector público, en asociación con la sociedad civil y el sector privado; cuyo objetivo es generar mejores condiciones para la creación, producción, distribución, participación y acceso equitativo a la diversidad de creaciones culturales, materiales e inmateriales, actuales e históricas. Para decirlo de otro modo, como he señalado anteriormente, “Las políticas culturales (...) tienen como objetivo proponer una narrativa colectiva que, siendo consciente de los anclajes históricos que aún definen las encrucijadas del presente, puedan responder los desafíos de nuestros tiempos. (...) de cuestionar los sentidos comunes y; desde ahí, activar una ciudadanía respetuosa de sus derechos y deberes, mejor integrada y fortalecida en sus vínculos sociales”. (Lossio,2023, p. 5)

Teniendo esto en cuenta, el análisis de la generación de 1971, sugiere la existencia de un paradigma pedagógico e institucional que articula en su injerencia social, la dimensión política y pedagógica antes mencionadas. A inicios del 2023, se realizó la conmemoración del aniversario de la graduación de la promoción *Inés Sapiens de De La Puente*, perteneciente a la sección normal del conservatorio nacional de música. Esta sección fue creada por Carlos Sánchez Málaga con la finalidad de formar docentes profesionales bajo una currícula especial en tan solo cuatro años. Independientemente de las distintas motivaciones institucionales que hayan podido generar un programa de tal índole, nos interesa ser enfáticos en señalar el carácter paradigmático de este, al menos en el sentido en el que lo observamos desde la perspectiva que busca conectar la propuesta pedagógica de la UNM con las necesidades sociales concretas.

Consideramos que un programa similar al descrito, alineado con una eventual acción política que proponga una modificación en el currículo nacional en relación a la música, ya que en la actualidad, a pesar de incluir la música como lenguaje artístico, esta no es obligatoria sino una opción: “El estudiante usa los diversos lenguajes artísticos (artes visuales, música, danza, teatro, artes interdisciplinarias y otros) para expresar o comunicar mensajes, ideas y sentimientos” (Currículo Nacional de la educación básica, p. 66), generaría una gran demanda a nivel nacional de docentes capacitados para la formación musical básica diametralmente opuesta a la demanda actual.

En tal sentido, consideramos este antecedente en tanto referencia directa de lo que podría lograrse a través de la interacción institucional con el ámbito político. Por otro lado, y volviendo a Althusser, la injerencia de la institución en tanto aparato ideológico del estado podría encontrar en esta avenida, una ruta sostenible de impacto en la creación de nuevas subjetividades producidas culturalmente. Nuevamente, Lossio ilustra bien las dimensiones e implicancias de las políticas culturales que, como mencionamos, suponen siempre una dimensión pedagógica:

Finalmente, estas definiciones ponen de manifiesto el carácter transformador de la política cultural. Esto es, enfatizan el rol político y ético en la política pública, que en este caso plantea que, por lo general, las políticas culturales tienen como último propósito incidir en nuestras prácticas sociales, modelos identitarios, sentidos comunes y referentes simbólicos, así como en la distribución de recursos desde una búsqueda por garantizar equitativamente nuestros derechos culturales. Entonces, se enfatiza que la política cultural, consciente de las relaciones de poder existentes y operantes en un espacio-tiempo determinado, debe mirar problemas de fondo -racismo, discriminación, violencia, desigualdad- y procurar una ciudadanía más justa y empática. (Lossio, 2023, p. 4)

Es un lugar común en el ámbito musical nacional, y pruebas no faltan, que no existe apoyo para las artes, o al menos es insuficiente. Si bien esto es una realidad concreta, no lo es

únicamente por lo que intuitivamente se supone, a saber, el desamparo gubernamental hacia este ámbito específico. Este apoyo necesita también estar sostenido por un público sensible a consumir dichas expresiones, para lo cual la acción pedagógica sostenida es imperativa. A este fin, la formación musical obligatoria sembraría en las nuevas generaciones el interés por el consumo de nuevas expresiones artísticas nacionales. Por otro lado, esto significaría para la economía política de la música nacional, un complemento necesario para su funcionamiento. Es decir, significaría generar, a través del AIE escolar, una subjetividad sensible a nuevos lenguajes musicales y por ende un nuevo público para dichas propuestas.

Sin embargo, esta perspectiva genera nuevas problemáticas, ya que en el caso hipotético de que se lograra tal acción política, y se estableciera la obligatoriedad de la formación musical en la educación primaria, quedaría aún por definir, cuál sería la matriz cultural que sostendría la propuesta pedagógica. En breve, qué tipo de música se va a enseñar. En este sentido, el debate sobre la cultura, sobre lo nacional, volvería a adquirir centralidad. Si seguimos la perspectiva actual de la UNM, cuando se habla de formaciones de públicos, se hace referencia al manejo del habitus alrededor de la música clásica. Es decir, la formación apunta a saber comportarse bien en un teatro donde se interpretará alguna sinfonía de Brahms o Tchaikovsky. Sin embargo, en la categoría cultura, se presupone una deconstrucción de los significados coloquiales de esta para dar paso a dimensiones más fértiles de la misma, como bien señala Vich:

De hecho, con la categoría de “cultura” estoy haciendo referencia a una dimensión de la vida cotidiana constituida tanto por el tejido imaginario, simbólico y material que articula las relaciones entre las personas, como por el conjunto de prácticas —estructurales y cotidianas— que las constituyen y las reproducen. Quiero subrayar que dichas instancias — lo simbólico, lo afectivo, lo práctico— están situadas en medio de conflictos de poder, pues el poder es siempre una dimensión intrínseca y consustancial a la cultura. De esta manera —y con Gramsci otra vez— entiendo a la cultura como un espacio de lucha por el significado

hegemónico, vale decir, como el lugar donde —en medio de los antagonismos— se configuran las identidades de los sujetos y los diversos sentidos sobre la vida ( 2005, p. 275)

En esta línea de pensamiento, consideramos que esta postura que suscribe los debates musicológicos de las últimas décadas, y que deconstruye las ideas de lo culto como lo occidental, es una que debería echar raíces en la nueva propuesta pedagógica de la UNM. Si bien por el momento es un debate primordialmente académico en la voluntad institucional de la actual UNM por adecuarse a las exigencias universitarias generales, es también un deber alinearse con los diversos debates académicos que existen y que se relacionan directamente con el quehacer musical específico.

Diremos incluso que la perspectiva - ideología- que entiende a las músicas sin mayúscula, debiera ser un pilar fundamental de cualquier propuesta pedagógica a nivel mundial, y en el caso nacional, es además un deber histórico en el derrotero de la superación de los impases que la colonización dejó, pero que desde la república y luego del Bicentenario, aún no han sido superados. En un proyecto pedagógico nacional, producido por una eventual legislación como la que mencionamos anteriormente, radica la posibilidad de creación de una subjetividad nacional como la soñó el Amauta José Carlos Mariátegui, esto es, una subjetividad con alma contemporánea, ya que nuestra apuesta no busca únicamente la conservación de alguna tradición histórica, sino la creación de una nueva subjetividad con raigambre y acorde a nuestro tiempo. Según Nivon:

Otras expresiones de la vinculación de la política y la cultura son las numerosas acciones públicas animadas por la apropiación del pasado. La fascinación por la memoria ha sido con gran frecuencia el origen de las instituciones culturales del tipo de los museos y las galerías, del mismo modo que el arte y la creación han sido la semilla que, en muchos países, dio lugar a las primeras instituciones culturales como las antiguas academias y más tarde, a la educación artística. Estas acciones han tenido una función importante en la formación de los

estados nacionales que requirieron de referentes simbólicos para producirse a sí mismos como comunidades imaginadas. (2006 p. 3)

Si bien esta es una buena fotografía de las implicancias de la cultura en la producción y reproducción de subjetividades, y del rol de la memoria en la construcción de cualquier colectividad, apuntamos a señalar la urgencia cultural de la emergencia de nuevas subjetividades. Es decir, no consideramos suficiente la permutación de una matriz histórica por otra; pasar de lo occidental a lo local o viceversa, sino a la superación de la hegemonía de lo cultural con mayúscula.

Habiendo mencionado las implicancias en clave cultural y política que el ejemplo paradigmático de la promoción del 71 encierra como potencialidad, es importante recordar que en el ámbito laboral, esta potencialidad significaría en clave material, la demanda masiva de docentes de música a nivel nacional. Cabe recordar que uno de los objetivos principales de esta investigación es criticar, la que consideramos una débil relación entre la propuesta pedagógica de la UNM con el ámbito laboral actual en el país.

Por otro lado, hemos observado que los contenidos pedagógicos de un proyecto de esta índole y envergadura, requieren de un debate similar al que sugerimos debería existir en relación con la actual propuesta pedagógica de la UNM. Esto es, un debate que revise las ideas acerca de lo nacional en el caso musical, para que finalmente y desde la trinchera de la educación musical, salgamos de uno de los mayores impases sociales que nos atraviesan: la percepción de lo que es legítimo, lo propio y lo ajeno en clave cultural. A este fin, la sección siguiente nos ofrece nuevamente un ejemplo paradigmático de lo que debería incluir una maya curricular de la UNM más conectada con el contexto nacional.

#### **1.4 Celso Garrido Lecca y el Taller de la Canción Popular**

Comenzaremos esta sección haciendo algunas precisiones acerca de Garrido Lecca, quien según el historiador Aurelio Tello, marca un hito en la producción compositiva académica nacional por reunir los elementos que, a nuestro juicio y siguiendo a Mariátegui (1925), constituyen algunas de las características anheladas que el sujeto peruano contemporáneo pudiera tener, esto es, una mirada cosmopolita con raigambre local. En este sentido, el compositor en cuestión supo superar la dicotomía que opone lo tradicional con lo moderno, lo propio con lo ajeno, y producir algo verdaderamente nuevo en el contexto nacional, que además dialogaba con el mundo:

Rompiendo los esquemas preestablecidos en la obra de compositores anteriores, nutriéndose de un pensamiento verdaderamente transformador, poniéndose al día con las corrientes de composición internacionales más actuales, logró darle un vuelco a la música del Perú sin abandono de las raíces, de la tradición y de los rasgos perennes de la cultura peruana. (...) Garrido-Lecca se asomó a lo esencial, a lo que subyace en el fondo, a lo más incitó, y alcanzó una suerte de "sublimación subjetiva" de los elementos peruanos que nutren buena parte de su obra. Raigambre y modernidad, tradición y vanguardia, rememoración e innovación se dan la mano en la música de uno de los compositores más decisivos de la historia musical peruana. (Tello, 2001, p. 2)

Nacido en Piura en 1926, Celso Garrido Lecca formó parte de la generación del 50, por lo que compartió en varios aspectos la formación musical en el Conservatorio, bajo la dirección de Holzmann. Emigró a Chile donde desarrolló una importante carrera, llegando a ser director de la cátedra de composición de la Universidad de Chile. No es interés de este trabajo indagar sobre este desarrollo ni su carrera musical, que bien sabemos gozó de renombre internacional. Sin embargo, estamos convencidos de que el contexto socialista chileno de Allende inspiró a Garrido Lecca a impulsar la vida musical nacional a su retorno al Perú.

Garrido Lecca regresó al Perú en el año 1973, a raíz de la salida de Allende del gobierno por el golpe de estado de Pinochet, durante el gobierno de Juan Velásco Alvarado en Perú:

Durante el período que dirigió el Conservatorio Nacional de Lima (1976-79), Garrido-Lecca se encargó de promover el aprendizaje de instrumentos nativos al interior de esta institución, y creó además una serie de conjuntos musicales basados en el modelo de grupos chilenos como Quilapayún e Inti-Illimani. Uno de estos grupos recibió el nombre de "Tiempo Nuevo". Mediante este calificativo el compositor deseaba expresar la necesidad de un "nuevo tiempo" de integración entre las músicas doctas y populares sobre la base del estudio de los instrumentos nativos sudamericanos. (Niño Vásquez, 2015, p. 21)

En 1975, Garrido Lecca inició un programa - taller extraoficial, aunque en el marco del conservatorio, denominado *Taller de la Canción Popular*, con la finalidad de dar acceso a herramientas musicales compositivas a jóvenes sin formación musical. Por otro lado, quería iniciar a los alumnos de la institución en el ámbito de las músicas tradicionales latinoamericanas. Buscó generar espacios de prácticas y creación musical alternativas donde se pudieran incorporar instrumentos y estéticas del folklore nacional y latinoamericano, pero también formar a músicos populares en las técnicas compositivas occidentales clásicas, para crear una suerte de puente entre ambos mundos. A pesar de la postura reaccionaria del profesorado, dicho taller gozó de gran acogida, constituyéndose en poco tiempo en la cara visible de la institución hacia la sociedad. En una entrevista que realizó la periodista María Isabel Guerra, Garrido Lecca nos relata acerca de la incomodidad de los docentes del conservatorio:

Y cuando yo entré como director (del Conservatorio) esto se cimentó, se fortaleció, obviamente, contra toda la reacción del profesorado del Conservatorio, que un tanto horrorizados veían entrar "la quena, el charango y bombo", al Conservatorio, a ese lugar "sacrosanto". Pero poco a poco esto se fue rompiendo, y la cara pública del Conservatorio la daba el Taller de la Canción Popular, en el área de Proyección Social. (Guerra, 2001)

Siguiendo nuestra lógica articuladora de las distintas instancias de lo social, en el ámbito de la política, las tensiones producidas por el gobierno de Velásco, polarizaron de manera exacerbada las distancias entre clases. En tal sentido y como explicamos anteriormente, estos eventos tienen implicancias en todas las instancias de la estructura social. Si se quiere, siguiendo a Marx, tanto en la infraestructura como en la superestructura. Por otro lado, recordando lo ya expuesto acerca de sus Aparatos Ideológicos del Estado, la postura reaccionaria del profesorado del conservatorio, se alinea bien con los discursos y las subjetividades de la clase a la que la institución tradicional e históricamente representa. Esta es justamente la clase que, frente a las reformas del Velasquismo, sintió por primera vez en la historia republicana, un freno a su avasalladora opresión.

En este sentido, consideramos que las subjetividades opositoras reflejan al interior de la institución el malestar que el nuevo contexto político implicó y que además estaba en plena efervescencia. Sin embargo, pese a la incomodidad, el Taller siguió su rumbo, produciendo agrupaciones artísticas de gran circulación, y sobre todo logrando descentralizar y democratizar la escena musical de la época. Según Aurelio Tello, historiador y docente del Conservatorio y del taller en cuestión:

(...) luego fundó el Taller de la Canción Popular, donde se formaron varios de los más notables grupos de música popular urbana, como fue el caso de *Tiempo Nuevo*, *Vientos del Pueblo*, el *Dúo Adagio* y *Korillacta*, de fructífera vida artística en la década de los setenta. Entre 1976 y 1979, Celso Garrido-Lecca dirigió los destinos del Conservatorio. La orientación que le dio hizo de ésta una institución activa, vigorosa, con una vida musical propia de orden interno y un estrecho contacto con la comunidad que difícilmente ha vuelto a tener en años posteriores. Entre 1979 y 1984 se hizo cargo de la oficina del Programa de Musicología del PNUD de la UNESCO para promover numerosas acciones gubernamentales vinculadas con la conservación y el desarrollo del patrimonio musical peruano. (Tello, 2001)

Garrido Lecca, conocía de primera mano las dificultades laborales con las que los músicos y en particular los compositores debían lidiar en el contexto peruano; por ello, volcó sus fuerzas en uno de los trabajos de base que hasta la actualidad son necesarios. Esto es, la construcción de un puente entre los aún distantes mundos musicales, el académico y el popular. Vemos en la actualidad, con ojos esperanzados, la reciente creación de un conjunto de guitarras populares en la UNM. Sin embargo, este aún se rige por el paradigma de la reproducción de un repertorio canónico popular, en arreglos bajo los parámetros académicos clásicos para conjunto de cámara. En otras palabras, una suerte de blanqueamiento de la música popular a la usanza de Rebagliatti, quien en su conocida *Colección de bailes populares corregido y arreglados para piano Op 16*, señala en sus notas al pie de página lo siguiente: “Esta colección consta de aires inéditos y anónimos, conocidos en Sudamérica solo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente” (Rebagliatti, 1870).

En oposición a la perspectiva de Rebagliatti, quien sostenía que lo que no entraba en el canon occidental de la música académica estaba forzosamente incorrectamente ejecutado, Garrido Lecca, es desde nuestra perspectiva, un ejemplo en varias medidas y se sitúa como antagonista del primero. Diremos que es un personaje coherente que ha sabido plasmar sus ideas humanistas, su reflexión intelectual y su sensibilidad artística tanto en sus composiciones como en su labor pedagógica. En estas dos instancias, ha sabido apuntar hacia la creación de nueva música donde lo popular y lo académico dejan de ser las categorías en oposición y lucha, para pasar a entablar un diálogo creativo. Su obra, incluidas su obras pedagógicas en tanto director del CNM, permanecerá como brújula que guíe el porvenir de nuestra institución. Estoy convencido de que llegará el día en que las categorías académica y popular en la música serán insuficientes para denominar la nueva música producida en el contexto peruano, que aún está por venir. Sin embargo, la ruta implica aún mucho trabajo en las distintas trincheras del panorama social general.

En esta dirección, acerca de la actual *Política Nacional de Cultura 2030*, Lossio resume bien los ejes y puntos de partida como también los límites y riesgos de la misma. Justamente en respuesta a los segundos, consideramos paradigmática la propuesta de Garrido Lecca. Argüimos que las implicancias de la réplica de una iniciativa similar - un taller revisado y actualizado - a nivel institucional, y su relación con las esferas política, cultural social y artística, son prometedoras, necesarias y urgentes en la actualidad:

La PNC 2030 tiene dos puntos de partida. El primero es la comprensión del Perú como un país pluricultural y multiétnico y la afirmación que la diversidad cultural es lo que nos une, la esencia y riqueza del país. Se trata de una narrativa de nación que se ha posicionado en el Perú del siglo 21 desde lugares distintos: la estrategia de marca país a través de PromPerú, la conmemoración del bicentenario de la independencia a través del Proyecto Especial Bicentenario, los (usualmente vacíos) discursos políticos partidarios o los mensajes publicitarios y de los medios de comunicación. Es una premisa propositiva que nace de una apuesta democrática que no encontraría mayores resistencias y que dialoga con el consenso de las políticas culturales globales, pero que, a la vez, corre el riesgo de invisibilizar las fracturas de una sociedad permeada por irresueltas herencias coloniales. (Lossio, 2023, p. 14 y 15)

Hemos visto en el apartado anterior las posibles implicancias sociales de un proyecto pedagógico nacional, además de una referencia directa en la institución. De la misma manera vemos en el trabajo de Garrido Lecca, en particular a través del *Taller de la Canción Popular*, el ejemplo concreto del puente entre la institución, la creación musical artística, la pedagogía, la política, y la sociedad. Sin embargo, si ambas iniciativas pertenecen al pasado institucional, buscamos revisarlas y citarlas en este trabajo con la finalidad de hacer una mirada desde la actualidad y contrastar nuestro tiempo con el pasado a modo de balance. No es tarea de esta investigación hacer una nueva propuesta pedagógica; además, conocemos las limitaciones que una perspectiva individual supone, sean las nuestras u otras. Por ello, nos proponemos indagar sobre los derroteros que una superación de los impases ya expuestos requieren. Cualquier nueva propuesta debe tener este objetivo como

uno de sus ejes principales. Por otro lado, el apartado siguiente trae sobre la mesa una problemática que atraviesa los dos apartados anteriores y esta tesis en general. Esto es, la de los paradigmas desde donde se construye la identidad nacional.

### **1.5 La polémica entre Valencia y Miró Quesada (1984)**

La polémica entre Américo Valencia y Roberto Miró Quesada refleja bien la oposición del profesorado del CNM al taller de la canción popular, y representa un símil de la misma problemática que consideramos subyace a la categoría de identidad nacional. En otras palabras, la problemática acerca de la legitimidad de las distintas matrices de tradición en el contexto del estado nación peruano. La ausencia de legitimidad para el uso de la categoría de música andina que Valencia denuncia en el trabajo de Ruiz del Pozo el cual dió inicio al intercambio de ideas entre él y Miró Quesada. Son estas las coordenadas de una de las discusiones que consideramos pendientes, y que abordaremos desde las claves del apartado anterior. Nos referimos a la legitimidad de lo académico en el contexto nacional y la supuesta transgresión que implica la inserción de los instrumentos populares en su producción, tensión que observamos en la postura del profesorado frente a la propuesta de Garrido Lecca.

Comenzaremos reseñando brevemente la polémica. En 1984, el músico peruano Arturo Ruiz de Pozo presentó un casete compuesto por una serie de obras electroacústicas, titulado *Composiciones nativas*. Tal presentación recibió una crítica condenatoria por parte de Valencia, musicólogo y docente del Conservatorio, donde básicamente sugería que la música de Ruiz del Pozo no tenía ningún sustento social ni histórico para insinuar una relación con la música andina peruana:

A pesar de su nombre, y de los instrumentos nativos que según se anuncia, han sido utilizados para lograr sonidos primarios de lo electrónico, la música aleatoria- electrónica concreta experimental que tratamos no tiene ningún sustento socio - cultural dentro del

proceso de la música peruana en general, menos, en el desarrollo de la música andina. Así esta música experimental, tampoco tiene nada que ver con la real música experimental que viene del ande. (Américo Valencia, 1984 en Miró Quesada, 2022, p.200)

Frente a esta crítica, Roberto Miró Quesada respondió sosteniendo la legitimidad de la propuesta, ya que a pesar de no conocer al músico en cuestión, no consideraba que este esté autoproclamándose el nuevo precursor de la música andina, por lo que su producción debía leerse en tanto una exploración creativa producida en el contexto nacional, donde todos los elementos que constituyen el panorama de la cultural local, se presentan en tanto elementos sensibles de ser utilizados y apropiados:

(...) no creo que Arturo Ruiz piense que está haciendo música andina como individuo que ha nacido en estas tierras llamadas Perú, se inspira en uno de los elementos culturales que le son constitutivos. Eso es todo. El experimento puede o no gustarle al señor Valencia, pero eso no significa que condene. (Miró Quesada, 2022, p.203)

En este tenor, se realizó el intercambio de ideas en cinco columnas publicadas en el diario *La República*, que abrió la polémica acerca de lo que se denomina la música peruana en general y la música andina en particular. Nos interesa observar dicha polémica en su dimensión estructural, es decir en tanto símil de la problemática que el choque cultural producido desde la colonia inauguró, pero que, de maneras distintas, se mantiene. Este tuvo y sigue teniendo como resultado una crisis de matrices culturales donde la legitimidad y percepción de lo propio y lo ajeno en el contexto nacional está siempre en tensión.

Dicha polémica finalmente quedó inconclusa y por momentos se trató de una defensa de las posturas políticas y sociales que el uno intuía del otro a pesar de que en ciertas ideas estuvieran más alineados que alejados, notablemente acerca de la necesidad de la creación musical nacional, desde una idea de lo nacional aún en construcción. Sin embargo, consideramos que la mayor distancia que existe entre ambos pensamientos se ubica en el

lugar de enunciación que determina las posturas y propuesta de ambos. Cabe mencionar que no es una diferencia menor, ya que en estas, y en las eventuales implicancias políticas de las mismas, se estaría jugando una nueva concepción de lo nacional en el ámbito cultural, particularmente en relación con la música.

En la primera respuesta de Miró Quesada a Valencia, encontramos un enunciado muy lúcido que condensa bien las ideas acerca de lo nacional que el primero tiene en oposición al segundo, quien sostiene que es la matriz andina desde la cual se debería partir en el derrotero de la construcción de identidad nacional:

Estas tierras estuvieron alguna vez en manos de la cultura andina, siendo injusta e ignominiosamente despojadas por la cultura occidental; esta es una verdad indiscutible. Pero también es una verdad innegable que hoy en día no solo hay andinos en estas tierras, sino también gentes que provienen de la tradición occidental. Ambas verdades, son, creo, igualmente dignas de ser tomadas en cuenta. Apoyar algún proyecto integracionista en una sola de estas instancias no sería correcto. Integrarnos debería significar que todos aquellos que nacimos en este territorio podemos vivir nuestra propia opción cultural en igualdad de condiciones, tomando y dando lo mejor de ambas orillas (Miró Quesada, 2022, p.203)

En relación con esta idea, hemos dicho acerca de la generación de 1971 en el apartado anterior, que si bien es una referencia que sostenemos debería replicarse en la actualidad, articulada con acción política para generar un real impacto social en la creación de nuevas subjetividades, quedaba pendiente revisar un elemento fundamental de este programa. Esto es, las nuevas ideas de lo nacional peruano como derrotero de superación de los impases históricos también expuestos. En otras palabras, las ideas que están detrás de la percepción de lo que es legítimo, propio y ajeno en clave cultural.

Tomaremos como idea referencial de esta problemática, para abrir nuevamente ese debate, la siguiente idea que presentamos a través de una breve reflexión casi coloquial: Garrido

Lecca no pudo hacer huaynos bailables en las fiestas patronales. El picaflor de los Andes no puede hacer una orquestación de sus huaynos, Armonía 10, no pretende tocar en el Santa Úrsula, Juaneco y su Combo no necesitan un solo de Cello en algún concierto y Juan Diego Flores nunca tendrá el *sabor* de Lucha Reyes. Todo esto no es un problema en sí, ya que nadie duda que todos los músicos mencionados hacen música peruana, ni se espera que hagan un tipo de música distinta a la que cada uno hace. Sin embargo, sí es un problema cuando una operación jerarquizadora entra en juego. O cuando las condiciones no son las de igualdad que menciona Roberto Miró Quesada; y cuando los músicos salen del lugar al que desde una perspectiva esencialista, están circunscritos. O cuando una música goza de mayor distribución y por ende se pretende hegemónica, a pesar de no encontrar un correlato y sustento real de la misma en la vida social y cultural concreta.

En tal panorama, la postura acerca de la primacía de lo andino que Valencia sostiene como paradigma, resulta problemática para varios sectores nacionales, y por distintas razones que no únicamente tienen que ver con la clásica oposición entre el Ande y Occidente; basta con recordar los datos del MINEDU, que señala la existencia de 55 pueblos originarios y 47 lenguas originarias para poner en cuestión la idea de lo andino como único paradigma. Por otro lado, como venimos explicando, para los grupos de las capas altas de la sociedad, la idea de lo andino a pesar de ser hegemónico en tanto representación de lo indígena a nivel nacional, no fue ni ha sido una referencia; o en todo caso, lo es tan sólo en tanto recuerdo de un pasado glorioso como sostiene Méndez en su ensayo: *Incas sí, Indios no* (1995).

Para otros sectores más progresistas, no lo es simplemente porque no forma parte de su experiencia cultural directa, a pesar de ser un pasado histórico. Por otro lado, Roberto Miró Quesada sostiene que en el panorama de lo nacional, que está aún en construcción, no es la idea de lo andino la que debería primar, ya que es insuficiente para dar cuenta de la diversidad constitutiva de lo nacional. Siguiendo sus ideas expuestas en la cita anterior, la única postura que podríamos suscribir acerca de lo nacional es una que articule como

constitutiva de su identidad, a todas las gentes y a todos los elementos históricos, de lo que hoy es la nación. En tal sentido, adelantamos que en este horizonte, una única idea de lo nacional en singular es imposible, por lo que la aceptación y desarrollo de la plurinacionalidad que ha operado, aunque no sin dolor y ocultamiento, y sigue operando en el Perú, es a nuestro juicio el derrotero de superación de los impases históricos, al menos en lo que a la cultura respecta.

Para que esta idea plurinacional del estado, alcance la hegemonía, es aún tarea pendiente democratizar la nación para todos los peruanos. En tal sentido, y en clave musical, lo propio está aún por definirse desde la UNM. En todo caso es la tarea que consideramos imperativa para la institución, si queremos una Universidad Nacional de Música peruana, que finalmente refleje en la actualidad su sociedad, y que sea en primera y última instancia una institución con agencia y poder en este horizonte de cambio hacia una mayor justicia social.

Hemos analizado antes el concepto de hegemonía, que implica por un lado lo hegemónico global, esto es, el sistema económico neoliberal que nos atraviesa; y por otro, lo hegemónico nacional y su correlación de clase histórica producida de manera particular por la conquista española en el caso peruano. La hegemonía en nuestro contexto debe siempre leerse en la conjunción de estas dos dimensiones. Por ello, dentro del panorama nacional, las distintas disputas por lo hegemónico se han visto históricamente y de manera constante dominadas por los mismos grupos, a pesar de que los presidentes de turno hayan representado las distintas posturas políticas a lo largo del periodo republicano.

Esto se debe, en gran medida, a la corrupción naturalizada y enraizada en el ámbito político. Sin embargo, la corrupción está siempre relacionada al poder económico cuya historia hemos ubicado como una suerte de hebra en la construcción de este tejido social histórico. El anclaje de este tejido se encuentra siempre en la estructura del poder e intereses económicos, neoliberales en la actualidad, como punto de inicio y final. Pensemos en el caso

*Odebrecht* como referencia de cómo el neoliberalismo usa bien a los políticos que están dispuestos a todo por el beneficio económico que representa, y se aleja de cualquier referencia cultural, identitaria y de clase. Por ello, y volviendo a nuestro tema específico, en la actualidad, el neoliberalismo es una variable más a tomar en cuenta cuando hablamos de la construcción identitaria donde lo musical es una arista más. No estamos ahora en ese tiempo donde el acceso a la información y circulación estética estaba restringido a un grupo privilegiado. Pensar en una identidad nacional musical contemporánea implica superar viejas dicotomías, ya que los límites entre lo nacional y lo global son evidentemente cada vez más difusos.

Sin embargo, a pesar de ser conscientes de esta variable mayor que el neoliberalismo impone, existen aún impases históricos que metodológica y estratégicamente deben ser superados para poder enfrentar la variable de la globalidad en el horizonte de construcción cultural - identitaria que estamos trabajando. Volviendo a nuestro contexto, en el UNM, se pueden observar las mismas dinámicas de disputas por lo hegemónico que operan en distintos niveles de la sociedad, pero bajo particularidades que buscamos elucidar en clave histórica.

Es necesario entender que la estructura de base del conservatorio es la conservación. En el caso europeo, se trata del acervo clásico de la música que va desde el medioevo, pasando por el renacimiento, barroco, clasicismo, siglo XX y finalmente la contemporaneidad. Sabemos que en los discursos académicos, esta secuencia se presenta como una suerte de evolución natural, lineal e histórica, de una misma esencia musical y cultural; en breve, la historia de la música occidental, aunque sabemos que esta linealidad es, en última instancia, una construcción discursiva funcional a la consolidación de un orden social o, más específicamente como sugiere Jacques Attali (1995), el de su regulación. En este sentido, y retomando la perspectiva althusseriana de los AIE, la historia institucional no estuvo ni estará deslindada de la esfera política general, por lo que la historia y el devenir institucional de la

UNM, debe ubicarse y dialogar al interior de un tejido social general donde lo político es constitutivo y determinante de su horizonte de desarrollo. Pero el reverso es también posible; esto es, la acción institucional que busque la incidencia política.

En el caso peruano, esta tradición musical occidental, es presentada en el CNM como lo propio histórico, mientras que las nuevas composiciones nacionales desde Valle Riestra, Abril de Tirado, Iturriaga, etc; hasta el nuevo *Colectivo Retama*, se ubican en una suerte de burbuja, la de la música académica peruana. Aunque el colectivo femenino Retama haya tenido mayor movimiento de difusión en el último año por la voluntad y empuje de sus integrantes, sigue siendo música producida por y para músicos académicos, por lo que, además de que al interior de la institución se siga percibiendo la música peruana académica como una subsección mucho menos relevante que el grueso de la música que se estudia y difunde activamente, se sigue perpetuando una suerte de relación incestuosa. En breve, se sigue haciendo música para músicos. Basta con ver las programaciones de las temporadas sinfónicas para entender el lugar que ocupa en la programación, la música de compositores peruanos, en comparación con la cantidad de los clásicos europeos, para saber que la música clásica peruana es menos propia que la música clásica *tout court*.

En tal sentido, hablar de lo hegemónico desde la institución es siempre orbitar entre estas dos perspectivas. Sin embargo, como los lectores ya intuyen, no se ha hecho ninguna mención acerca de lo popular, ni lo tradicional, que desde la institución se considera como lo otro con mayúscula, lo ajeno a lo académico. En este contexto, es necesario señalar que la lógica de esta construcción discursiva, encuentra su razón directa en la naturaleza hereditaria de la estructura del conservatorio, en tanto institución que conserva. Esto es lo que en primera y última instancia aleja a la institución de la sociedad y a la que la propuesta pedagógica de Garrido Lecca respondió y superó momentáneamente. El problema de la conservación y de la preservación es que en oposición a la innovación, necesita siempre justificar el porqué se guarda algo; en ese sentido, necesita de discursos y dispositivos que

legitiman su existencia. En cambio, lo nuevo al implicar una separación, una ruptura con lo canónico, puede tener una actitud liberadora y creadora.

Consideramos que la polémica entre Roberto Miró Quesada y Américo Valencia, sugiere en la intersección de sus ideas una tercera vía que deja de oponer las músicas y las perspectivas, para de la construcción de una idea de lo nacional que de cuenta finalmente de lo que es esta nación: un estado pluricultural. Idea que encontramos también en Roberto Miró Quesada. En esta perspectiva, la construcción de una nueva subjetividad nacional plural, a través de y en clave musical, se anunciaría así: si alguien quiere conservar lo tradicional, a pesar de su carácter construido, que lo haga y que genere un canon. Cabe acotar que este es el paradigma de la praxis de base de la música clásica. Si alguien quiere explorar en lenguajes abstractos y lejanos de la sociedad, que lo haga; la creatividad nunca debe ser circunscrita. Si alguien quiere componer en el estilo de Steve Reich o Max Richter, que lo haga, ese es uno de los beneficios de la globalización, donde las nociones de lo propio y ajeno se diluyen en el horizonte de la creatividad. Esto es lo que la historia de las culturas no ha dejado de mostrar; la cultura es siempre sinónimo de cambio. No se trata entonces de superar la divergencia ni la diferencia como nuevo imperativo, y dar paso a la homogeneización, ya exacerbada en la actualidad. De lo que se trata más bien, es de democratizar la existencia de todas estas y demás conjugaciones. Ese es el derrotero que una futura política nacional pedagógica musical debe producir desde el paradigma de la pluriculturalidad nacional.

Todas las diferentes conjugaciones, que no pondremos en este texto pero que dejamos a la imaginación de los lectores, son y deben ser válidas en cuanto reflejan la libertad y la democracia artística de todas las gentes nacidas en estas coordenadas geográficas llamadas Perú. Lo que no debe seguir manteniéndose es la idea de una hegemonía naturalizada en clave racial, cultural, económica, política e histórica. La democracia en el ámbito musical requiere de unas bases de igualdad social, económica y por ende

democrática a nivel político. Sin embargo, desde la economía política de la música, y su esquema de producción- distribución - consumo, esto solo corresponde a la primera etapa. Las dos siguientes etapas, responden a lógicas distintas, que a la vez condicionan a la primera.

En este sentido y volviendo a Althusser, la UNM en tanto aparato ideológico del estado, a la vez cultural y educativo, podría tener un lugar privilegiado y un rol clave en la construcción de una nueva subjetividad nacional pluricultural. Por ello consideramos que es una institución fundamental que debería tener como un objetivo principal, apropiarse de esta perspectiva si quiere coherentemente pronunciarse en tanto la institución más importante del país en formación musical y generar un real impacto en la sociedad a la que sirve.

Volvamos al objetivo primordial de este ensayo, que es analizar la relación de la propuesta pedagógica de la UNM con el entorno laboral nacional. En la ruta de superación del impase que señalamos entre ambas instancias, no es necesaria la superación de lo académico ni lo popular, ya que no son categorías ontológicamente opuestas, sino que, a pesar de que ambas corresponden a modos de producción y lógicas distintas, en la perspectiva pluricultural de una nación, dejan de ser categorías en oposición para pasar a ser variables sensibles de apropiación en el espectro amplio de lo nacional. Sin embargo, con relación al ámbito laboral, esto tendría que ser pensado en una línea de tiempo mayor y partiendo de una coyuntura ideal donde los alumnos egresados tienen los medios materiales para subsistir, por lo que, en un segundo lugar, también tendrían para crear. Por ello, como mencionamos anteriormente, insistimos en la necesidad de una actualización del currículo nacional de educación, que obligatorice las clases de música, y que en su realización articule las necesidades laborales de los egresados con las necesidades sociales nacionales.

En relación con la creación de la que hablamos, no se circunscribe a uno u otro modo de producción y estética. Sin embargo, de cara a la realización del proyecto pedagógico

nacional, es necesario posicionarse frente a las categorías musicales y principalmente contestar radicalmente a la jerarquización clásica donde lo occidental es siempre mejor que lo local, lo académico que lo popular, etc. Para democratizar la economía política de las músicas en el Perú, a pesar de no ser una tarea simple, se pueden sugerir puntos críticos desde donde comenzar la tarea. Romper la dicotomía que opone las músicas y democratizar las vías de en las cuales cualquier estética puede evolucionar hacia donde sus cultores lo quieran, es algo posible y necesario que puede ser aportado desde la UNM.

En tal sentido, la perspectiva de Mariátegui (1950) sirve como referencia, ya que no se trata de abandonar ninguna perspectiva histórica ni cultural sino de articularlas a voluntad, observando su tiempo y su lugar. Esto es en última instancia lo que otorga la raigambre y el sello de lo propio aún en construcción. Bajo las nuevas ideas de lo nacional en la perspectiva estética, no se trataría de simplificar las músicas para que todos las entiendan, ni se trataría de complejizar lo popular para que *suba de categoría*, que no es otra cosa que la clásica operación de *blanqueamiento* cultural, donde se supone superior lo occidental; tampoco se trataría de borrar las divergencias constitutivas de lo plural. Por el contrario, se trataría más bien de democratizar el acceso y la distribución de todas las distintas expresiones para que todos puedan acercarse a ella si lo desean y en tal sentido se produzcan progresivamente expresiones que reflejen y propongan nuevas subjetividades.

Hemos mencionado líneas arriba acerca de la variable que el neoliberalismo implica en clave musical en el horizonte de construcción de una nueva idea de lo nacional que, sostenemos, debe partir de la idea de que somos un estado pluricultural. Sin embargo, el choque con la lógica neoliberal y sus intereses en el ámbito musical significa una lucha en el campo de la distribución. Esta es una realidad que presenta una nueva problemática que no podemos abordar en este trabajo pero que consideramos necesario mencionar.

El impase cultural que se reflejó en el ámbito musical en la oposición y pugna por la hegemonía entre la música criolla y andina, da cuenta del el impase histórico general. Hemos explicado también por qué la música académica peruana y la música clásica nunca fueron hegemónicas. Sin embargo, no hemos analizado las músicas populares fuera de estas dos categorías. La llamada música popular en su acepción global, es decir, el grueso de músicas no académicas, es la que refleja la variable del neoliberalismo en el campo de la música. Como mencionamos, a pesar de que no abordaremos este tema, en la actualidad no es posible hablar de hegemonía ni de cultura sin entender el intercambio que la globalización y el acceso a la información vía internet, suponen. Esto es una dimensión hegemónica global. Las plataformas de distribución cuyos algoritmos están al servicio del capital son en la actualidad determinantes en la instauración de lo hegemónico musical global. Así, esta variable añade una dimensión y tensión más a tomar en cuenta para repensar la producción musical, la identidad pluricultural, la inserción laboral, la propuesta pedagógica, etc.

Si la Universidad Nacional de Música tiene como misión formar músicos, artistas sensibles, y capaces de aportar a la sociedad, como considero que es el caso, deberíamos como institución estar atentos a nuestro entorno, a nuestro tiempo, en primera instancia. En segunda, a nuestras posibilidades de acción para adecuar nuestras propuestas educativas cuando y cuantas veces sea necesario. Nuestro objetivo institucional debería ser menos alcanzar un standard occidental y más formar artistas capaces de reflejar su tiempo, criticarlo, cambiarlo; docentes que enseñen sobre experiencia estética desde la diversidad de estas y no desde una postura universalista que concibe el arte y la música con mayúsculas. En el contexto actual, no veo viable la aparición de algo nuevo bajo una misma estructura, bajo los mismos paradigmas, bajo una burbuja históricamente creada por y para un grupo selecto de gentes que realizan la misma actividad. Por el contrario, la nueva estructura de la UNM se presenta idónea para la realización de tan necesarios cambios.

## 1.6 Conclusiones

En este capítulo, hemos abordado un análisis histórico a *contra pelo*, a través de momentos particulares de la historia de la institución, leídos a contrapunto con la coyuntura política nacional que consideramos a través de la teoría althusseriana, en tanto la base estructural de la problemática que analiza esta investigación: el impase pedagógico de la UNM. Hemos observado la evolución de la institución, considerando su función al interior de los aparatos ideológicos del estado, de esta manera, pudimos dar cuenta de la relación de ésta con la clase y la hegemonía nacional histórica y a la vez de por qué se enuncian desde la institución discursos donde lo propio musical es contraintuitivo. A la vez, hemos podido observar cómo en la misma historia, dos momentos particulares se instauran en tanto ejemplos paradigmáticos del potencial de la institución en su articulación social. Por otro lado, hemos sugerido ciertas ideas que consideramos fundamentales de cara a la realización de un proyecto nacional de democratización del acceso a la educación musical. Además y finalmente, a pesar de no profundizar en el tema en esta sección, hemos sugerido también la imperativa necesidad de pensar las músicas en su pluralidad global, esto es, más allá del paradigma nacional, por lo que consideramos es una idea que debe ser problematizada de cara a la revisión de la propuesta pedagógica de la UNM y que abordaremos en el siguiente capítulo.

Retomando la idea de la introducción y nuestro sujeto Juan quien representaba al sujeto paradigmático del impase argumentado, queremos cerrar este capítulo señalando que no puede haber un sujeto paradigmático musical en la nueva estructura de la UNM, producida desde una aceptación ideológica de la perspectiva pluricultural. Siguiendo a Valencia, este sujeto sería uno andino que se forma en la tradición occidental y que luego, con esa pertinencia y legitimidad, produce algo que sería la nueva música andina, o una música con sustento socio cultural. De la misma manera que esta idea refleja tan solo un cambio de

bando en una misma matriz unívoca, no puede haber una única propuesta pedagógica institucional que esté pensada en el paradigma de un tipo de músicos.

La idea de la plurinación en la que estamos y que esperamos adquiera hegemonía, tiene que concebir forzosamente varios sujetos paradigmáticos. Solo así será posible superar el impase cultural histórico que nos atraviesa. Por otro lado, es necesario tener un conocimiento de las lógicas de la industria musical global para poder lidiar con la inserción laboral. En este sentido, es imperativo analizar cómo funciona la industria desde la etapa formativa de los músicos. En la introducción, sugerimos que el proceso de licenciamiento tendría que haberse iniciado desde una postura institucional sólida para apropiarse de la agencia que le es legítima; en ese mismo sentido, de cara a lidiar con lo global y producir algo realmente peruano, con raigambre, y nuevo, es necesario lidiar primero con nuestras problemáticas particulares. Esperamos que este análisis sea ilustrativo de los distintos registros que, articulados, reflejan la realidad de la UNM en particular. También deseamos que ilumine los puntos en los cuales se articula a la sociedad y adquiere potencialmente una importancia crucial para esta.

En el siguiente capítulo, daremos cuenta del estado actual de la institución a través de entrevistas a docentes y alumnos. Analizaremos las salidas laborales de los egresados para contrastarlas con la propuesta pedagógica actual que leeremos a través de su malla curricular y documentos institucionales. Para finalizar, problematizamos la experiencia de las instrumentistas alrededor del género en la UNM.

## **Capítulo 2: La relación de la propuesta pedagógica de la UNM con el ámbito laboral musical**

### **2.1 Las voces de la UNM**

En este capítulo, buscamos articular tres perspectivas que corresponden a los distintos tipos de agentes que constituyen la comunidad académica de la UNM: los docentes, los egresados y los actuales alumnos. Además, en el caso de estos últimos, problematizamos la experiencia particular de las mujeres en relación con el género como una dimensión adicional de la experiencia estudiantil general compartida. Estos tres perfiles convergen en temporalidades que permiten observar el pasado, el presente y el futuro del ámbito académico de la UNM y el impacto de esta línea histórica en el ámbito laboral musical actual.

Por otro lado, si bien en el primer capítulo se señaló la existencia de un tejido ideológico específico como sostén de la propuesta pedagógica actual de la UNM desde la categoría ideología tomada de Althusser; en este segundo capítulo buscamos visibilizar las implicancias concretas de este tejido, además de las formas de reproducción del mismo. Es decir, buscamos escuchar, a través de las voces de los docentes, alumnos y egresados, como lo analizado en el capítulo 1 se materializa en sus experiencias formativas y laborales concretas actuales. Para este fin, comenzaremos por hacer un análisis crítico de los discursos del profesorado. Teniendo en cuenta que la dimensión ideológica subyace a lo discursivo, consideramos que las respuestas y opiniones de los docentes, en contrapunto con la malla curricular actual y los documentos directrices en el momento particular del

proceso de licenciamiento universitario, dan cuenta de una suerte de materialidad institucional.

Como mencionamos en el anterior capítulo, la UNM se encuentra en la intersección de dos aparatos ideológicos: el educativo y el cultural. Siguiendo esta premisa, De Peña y Mendivil tienen razón cuando sugieren que un currículo de educación es la matriz desde donde se producen sujetos sociales:

Toda concreción educativa se expresa en un currículo. Para Carabetta y Duarte (2018) este constituye la síntesis de un proyecto político educativo y cultural que conlleva una permanente tensión entre grupos y relaciones de poder. Como bien señalan ambos autores, «el currículo es un espacio que queda en el centro de la relación conocimiento-sociedad-poder» (Carabetta & Duarte, 2018, p. 32). Desde una mirada foucaultiana, el currículo produce efectos de verdad y efectos de saber, normaliza comportamientos sociales y produce sujetos sociales y subjetividades. (2020, p.48)

En esta clave y para el fin mencionado líneas arriba, se realizó un cuestionario de nueve preguntas, a modo de muestra cualitativa, a docentes de distintas especialidades egresados de la institución entre el 2012 y el 2023. Analizaremos críticamente los resultados, por un lado, para dar cuenta de la tónica de estos y problematizar los resultados, y por otro lado, para generar un espacio de visibilización de la cuestión y finalmente explicar, desde nuestro corpus, las implicancias para la relación de la propuesta pedagógica de la institución con el ámbito laboral, que es el objetivo principal de este capítulo y de esta investigación en general. Las preguntas enviadas a un grupo de diez<sup>4</sup> docentes fueron las siguientes:

1. ¿Cuál considera que es el objetivo principal de la Universidad Nacional de Música?
2. ¿Qué opina sobre el ámbito laboral musical en el Perú?

---

<sup>4</sup> Se envió a más docentes sin recibir respuesta de estos.

3. ¿Considera que los alumnos en formación reciben las herramientas necesarias para desempeñarse profesionalmente en nuestro medio?
4. ¿Cuáles consideras que son las principales implicancias del licenciamiento en relación con la propuesta pedagógica de la institución?
5. ¿Sugeriría algún cambio en la propuesta pedagógica?
6. ¿Cuáles considera que son las necesidades de la sociedad en el ámbito musical?
7. ¿Considera que los egresados de la UNM responden a las necesidades actuales de la sociedad peruana?
8. ¿Si usted fuera recientemente egresado de la UNM, qué opinaría sobre su formación?
9. ¿Cuál es la actividad profesional de la que recibe usted su fuente principal de ingresos económicos?

El cuestionario se realizó de forma anónima para poder generar un espacio adecuado para responder abiertamente, por lo que les asignamos números para referirnos a ellos y ellas. De la misma manera, las preguntas pretenden ser abiertas, aunque somos conscientes de los límites y condicionamientos que la formulación de estas supone. Por otro lado, no es objetivo de este trabajo hacer un censo general a todo el cuerpo docente; por lo que las respuestas deben ser tomadas en su dimensión sintomática<sup>5</sup>, es decir, en tanto indicadores respecto a las problemáticas subyacentes a las preguntas.

**a) ¿Cuál considera que es el objetivo principal de la Universidad Nacional de Música?**

Podemos observar en las respuestas que existe un consenso en relación con el objetivo primordial de la institución: formar músicos profesionales. Sin embargo, en algunas respuestas que desarrollan más la idea, podemos encontrar claramente datos que

---

<sup>5</sup> Todas las respuestas se encuentran en el anexo

demuestran que los docentes son conscientes de que la etapa formativa se articula con la etapa laboral. Cuando el Docente 3 señala: “Formar profesionales (...) capaces de vivir de su carrera (...) Con un alto nivel que le facilite integrarse a diferentes agrupaciones o elencos”, este punto queda claro. Por otro lado, los Docentes 7 y 8 señalan específicamente que se espera que los alumnos se inserten en la sociedad en tanto agentes culturales que impulsen el desarrollo social. Esto último, alineado con el documento de *Competencias y niveles de desempeño - Interpretación*, demuestra la postura institucional al respecto:

Perfil del egresado: El egresado de la especialidad de Interpretación Musical con mención en el instrumento de su especialidad es un profesional versátil, altamente calificado y con pleno dominio técnico de su instrumento y del lenguaje musical. Es capaz de comunicar y sensibilizar a públicos de diferentes contextos nacionales e internacionales a través de la interpretación de un repertorio diverso; así como de integrarse a diferentes agrupaciones y elencos. Su alto nivel de preparación le permite autogestionar su carrera a través del ejercicio profesional como intérprete y docente con responsabilidad social y ética, reafirmando así su compromiso con la sociedad y con la difusión del patrimonio cultural universal. (Competencias y niveles de desempeño - Interpretación- , 2021, p.1)

Sin embargo, dichas respuestas y su relación con el ámbito social y el “desarrollo del país, con enfoque intercultural, inclusivo y equitativo” (D 7), entran en tensión al contrastar las respuestas de los Docentes 5 y 6, quienes señalan que consideran que el enfoque principal de la institución es la enseñanza de la música clásica occidental. La ausencia de especificidad en las respuestas de los demás docentes sugiere un consenso acerca de esta matriz clásica. Las comillas en la respuesta de D 7 podrían también sugerir una distancia entre su opinión personal y la postura institucional teórica *en el papel*. Teniendo esto en cuenta, la realidad institucional, reflejada en los discursos docentes, difiere de los objetivos institucionales teóricos. Esta situación se tensiona por lo que sugiere el D 4 acerca del momento institucional actual - el licenciamiento - y el objetivo principal de la institución: “Actualmente, licenciarse a toda costa, cueste lo que cueste”.

En este contexto, cabe señalar la contradicción que implica aspirar a promover una formación profesional artística para futuros sujetos sociales activos y agentes, desde una matriz clásica occidental que se opone a las políticas culturales y sus necesidades que se fundamentan en la perspectiva pluricultural. Es decir, sin llegar al consenso de que en el país no es posible un proyecto nacional por fuera de la matriz de la diversidad cultural. La responsabilidad social enunciada desde el *Plan Estratégico de la UNM 2021* demuestra esta contradicción al referirse a una música con mayúscula, y al no contemplar las diversas implicancias de esta postura en relación con la responsabilidad social en el caso peruano:

En tal sentido, la Visión Institucional de la Universidad Nacional de Música se declara de la siguiente manera: Ser una universidad peruana especializada en la formación de profesionales en música, referente de calidad a nivel latinoamericano por su excelencia académica, investigación, innovación, alto dominio técnico-interpretativo y responsabilidad social. (Plan estratégico institucional de la UNM, 2021, p. 5)

En este sentido, lo que sugiere el Docente 6 está más cerca de la realidad de la propuesta pedagógica de la UNM: “Formar músicos profesionales especializados en música académica occidental”. Dicho esto, cabe resaltar que el enunciado precedente, sólo es problemático por fuera de una estructura de conservatorio, ya que dentro de esta estructura resulta funcional. Dentro de una universidad, el objetivo anterior resulta insuficiente para la nueva estructura y sus aspiraciones. La lógica de conservación deja de tener centralidad para dar lugar a la lógica del desarrollo del conocimiento nuevo que, en el caso musical, claramente refiere a nueva música y a nuevas y más enriquecidas perspectivas acerca del lugar de la música en la sociedad. Por ende, refiere también maneras de relacionar el ámbito musical con esta última.

#### **b) ¿Qué opina sobre el ámbito laboral musical en el Perú?**

A pesar de la relativa heterogeneidad de las respuestas a esta segunda pregunta, para la mayoría de los docentes, a excepción de los Docentes 2 (“Con varias alternativas hoy en

día”) y 5 (“Es bastante diverso”), queda claro que perciben el ámbito laboral peruano como uno con limitaciones y complicaciones diversas, ya sea por la cantidad de oportunidades, como sugiere D 1, la informalidad que sugiere D 6, o la ausencia de plazas de instrumentistas que acusan D 7 y 10. Esta última una de las problemáticas mayores de la propuesta pedagógica de la UNM, en un panorama laboral adverso.

Recordemos a nuestro sujeto paradigmático de la introducción, quien, a pesar de estar preparado para interpretar un concierto para instrumento solista y orquesta, no lo llegó a realizar alguno en nuestro medio y sería aún más difícil en el contexto europeo, a pesar de la exacerbada idealización de este último. Los discursos coloquiales aducen que esto se debe a lo que sugiere el D 9: “todavía aún no se le da el valor requerido”. Sin embargo, consideramos que las intuiciones de D 7 (“creo que en el caso de instrumentistas no hay suficientes orquestas profesionales en el país”) y D 10 (“es necesario gestionar nuevos espacios laborales como orquestas sinfónicas, bandas, agrupaciones de música de cámara, coros”) se presentan más certeras.

En ambos casos, el impase que se presenta por la desconexión entre la propuesta pedagógica y el entorno laboral es evidente para los docentes aunque eventualmente pueda no estar presente de manera explícita o consciente en sus discursos. A pesar de estas circunstancias, existen también en las respuestas de varios docentes, derroteros que se alinean con nuestra propuesta expuesta en el capítulo 1 en relación con la urgencia de la acción política e institucional para la reinserción de la música en el currículo de educación nacional básica. De Peña y Mendivil mencionan la problemática social que implica la ausencia específica del curso de música en el currículo nacional:

(...) en el caso peruano no hay incertidumbre en el derrotero que espera a la educación musical en los años futuros: la mayoría de los estudiantes de escuelas públicas no tendrán la oportunidad de acceder a ella y, como consecuencia, se habrá perdido un derecho y se habrá reducido un campo de la formación humana, central en las relaciones intra e inter seres

humanos. La coyuntura social, ideológica y política habrá hecho su trabajo: propugnar la homogenización, negar la diversidad, la posibilidad de diálogo e interacciones, la pluralidad de ideas y las formas de hacer, valorar y transmitir música. ( 2020, p.49)

A pesar de observar este panorama local adverso, como ya mencionamos anteriormente, esta investigación apunta a promover la acción política mencionada líneas arriba. En tal sentido, suscribimos las posibilidades que observan D 6 (“también es un espacio diverso y amplio para desarrollarse gracias a la riqueza pluricultural del país y a las múltiples oportunidades que se presentan en un contexto de transformación digital”) y D 7 (“por otro lado lo que sí hay es campo en la docencia”).

El D 10 menciona lo siguiente: “En el campo de la enseñanza musical se necesitan profesores debidamente formados para colegios, institutos y universidades, por otro lado, es necesario gestionar nuevos espacios laborales como orquestas sinfónicas, bandas, agrupaciones de música de cámara, coros”. Así, observa bien las implicancias de una economía política de la música y sus distintas etapas y requerimientos. Esto es, la producción - formación de docentes, alumnos y públicos, agrupaciones - y la distribución a través de las actividades de orquestas, coros, etc. Sin embargo, la etapa del consumo, que termina por cerrar el ciclo de la economía política de la música clásica, responde a otros factores, tanto culturales, sociales y económicos, por lo que es particularmente compleja.

Teniendo esto en cuenta, y remitiéndonos a la responsabilidad social que el Plan Estratégico Institucional de la UNM menciona, señalamos como derrotero de esta última, la acción político - pedagógica expuesta, como primer paso. Es decir, si pretendemos que en el futuro se le dé la importancia necesaria a las músicas en la sociedad, es imperativo la presencia de las mismas en el imaginario social desde temprana edad. En este sentido, consideramos que la formación musical elemental, se trata de un derecho social, así como una necesidad para el cambio hacia la justicia social.

**c) ¿Cuáles consideras que son las principales implicancias del licenciamiento en relación con la propuesta pedagógica de la institución?**

El actual proceso de licenciamiento sigue las tendencias globales de las instituciones de formación musical superior, al inscribirse en el esquema universitario de grados académicos, lo cual supone, en nuestro contexto, un claro avance en el desarrollo musical y la profesionalización en el rubro. Sin embargo, como mencionamos antes, la lógica universitaria difiere de la del conservatorio en su carácter innovador y desarrollista, por lo que la conservación de un patrimonio cultural sonoro - la música clásica- , es insuficiente para sostener una propuesta universitaria como la que UNM aspira a tener. En este sentido, lo que menciona D 3 en relación con lo que implica el licenciamiento para la institución (“ La estandarización de la carrera con miras a dictar posgrado”), refleja bien el ámbito primordial en la cual la institución navega, esto es, el ámbito burocrático.

La SUNEDU introdujo las herramientas directrices de gestión específicas para la UNM a inicio del 2023; por ello, los docentes 1, 3, 4, 8 y 10 tienen razón al señalar que las dificultades que la institución afronta frente al licenciamiento, condicionan concretamente la nueva propuesta pedagógica. Lo vemos en la respuesta de D 4: “El proceso legal de licenciamiento está pensado para universidades con carreras convencionales, y la adaptación al poco flexible sistema legal hace que la UNM pierda aspectos característicos del "ideal" de la formación musical universitaria”. A priori, podría suponerse que estos cambios son positivos; sin embargo, una mirada más atenta sugiere que la UNM en la actualidad se encarga primordialmente de responder a las necesidades de la SUNEDU en detrimento de las de la comunidad académica y los objetivos institucionales antes mencionados.

Por otro lado, la institución dista de estar involucrada con responder a las necesidades

sociales particulares de nuestro país, como sugiere bien el D 6:

Principalmente, la adecuación hacia un centro de estudios que anteponga el término "universidad", lo cual implica abordar nuevas y actualizadas áreas de estudio históricamente disociadas de la institución (tecnología, innovación, política). Asimismo, el término "nacional" invita a repensar la propuesta del contenido pedagógico propuesto al estudiante, puesto que previamente la oferta se pensaba hacía un profesional de "conservatorio". En síntesis, las implicancias son múltiples, pero debe ser transversal el enfoque de la formación de ciudadanos conectados y comprometidos con su entorno/sociedad a la cual puedan contribuir como profesionales. (Docente 6<sup>6</sup>)

Por ello, consideramos que es una tarea pendiente, luego del licenciamiento, hacer un trabajo de revisión y alineamiento institucional. En primer lugar, para con los objetivos de los documentos directrices (PEI); pero también y aún más importante, para con las necesidades de la comunidad académica en relación con la inserción laboral de sus egresados:

El Plan Estratégico Institucional PEI – 2021 - 2025, tiene por objeto hacer de la Universidad Nacional de Música una entidad pública referente en materia de formación de profesionales de alta calidad en música y arte, teniendo en cuenta los pilares de: eficiencia, integridad, transparencia e inclusión, considerando para ello la Visión del Sector Educación que centra su atención en el impacto positivo de que los peruanos acceden a una educación que les permite desarrollar su potencial desde la primera infancia y convertirse en ciudadanos que valoran su cultura. (Plan estratégico institucional de la UNM, 2021, p. 4)

**d) ¿Considera que los alumnos en formación reciben las herramientas necesarias para desempeñarse profesionalmente en nuestro medio?**

A pesar de la heterogeneidad de las respuestas, cabe resaltar la diferencia entre recibir una formación sólida en cuanto a conocimientos y habilidades particulares con el instrumento que la formación convencional de los conservatorios a nivel mundial propone, y recibir las

---

<sup>6</sup> Ver anexo 1

herramientas necesarias para desenvolverse profesionalmente en nuestro medio. Ambos son indicadores de una buena formación. Sin embargo, el ángulo de nuestra crítica prioriza las habilidades requeridas para la inserción laboral como referencia de una buena formación. En este sentido, es importante señalar lo que los D 7 y 8 sugieren; esto es, la importancia de la adquisición de herramientas pedagógicas. Desarrollaremos esta idea en la sección siguiente de este capítulo, aunque adelantamos que es una de las actividades laborales principales de los egresados.

Por otro lado, encontramos interesante lo que sugiere D 6: “La institución brinda una formación sólida en conocimientos musicales, pero la sociedad y el sector privado valoran cada vez más la multidisciplinariedad, por lo que el perfil del egresado debe ser uno que sepa cómo navegar en un mundo de constantes cambios e innovaciones”. Si los egresados de la UNM se dedican primordialmente a la docencia, es también en gran medida una actividad históricamente ligada a la formación del músico clásico. Por otro lado, actividades como la producción musical, la gestión cultural, la ejecución de otros géneros musicales o la musicoterapia, implican otro tipo de habilidades que no son accesibles al alumnado en su formación, o al menos no se presentan como posibilidades laborales en sus imaginarios. Por ello, en última instancia, no están dentro de sus posibilidades laborales. En breve, los egresados, en su mayoría, tocan en *chivos*<sup>7</sup> o enseñan en clases particulares.

#### **e) ¿Sugeriría algún cambio en la propuesta pedagógica?**

Las respuestas precedentes sugieren en su mayoría la necesidad de una adecuación de la propuesta pedagógica de la UNM a las necesidades laborales actuales. Algunas se refieren a lo mencionado líneas arriba, en relación con las herramientas pedagógicas, como sugiere D 4 y 8 (“Sí, que se enseñe a enseñar”) o en relación con la necesidad que el mercado actual

---

<sup>7</sup> Jerga que hace referencia a los conciertos, por ejemplo en bodas, bautizos o en la música popular.

impone, como ven D 2, 4 y 6 (“(...) cursos que formen a los estudiantes en transformación digital, globalización, liderazgo, innovación social y emprendedurismo; por otro lado, la reconsideración de cursos que se alejan del desarrollo de competencias que contribuyan a la conexión del alumno con su coyuntura social”) (Docente 6<sup>8</sup>)

Existe un doble impase al momento de afrontar la tarea pedagógica en escuelas. Por un lado, por la reducida oferta laboral que a su vez se debe a la falta de especificidad en el currículo nacional actual, ya que este incluye a la asignatura *Música* dentro de una general, *Educación Artística*, que implica que esta no es obligatoria. Por otro lado, por la distancia entre las distintas realidades culturales que constituyen la cultura nacional, y la propuesta musical desde la matriz clásica occidental que se imparte en la UNM. Como señalan de Peña y Mendívil, esta realidad es a la vez un trasfondo de la reproducción de diferencias sociales que nos aquejan:

A la par, la asignatura *Música* ha quedado integrada, más bien subsumida, a una formación genérica denominada educación artística la cual no necesariamente está a cargo de docentes especializados que conocen y manejan los diversos lenguajes del arte. En algunos países latinoamericanos, como es el caso peruano, esta crisis se acrecienta de modo tal que la educación musical de calidad se constituye en un componente diferenciador al cual acceden principalmente las instituciones educativas de sectores económicamente privilegiados. Como resultado, la educación en música se convierte en un componente que acrecienta la brecha y las desigualdades sociales. ( 2020, p.47)

**f) ¿Cuáles considera que son las necesidad de la sociedad en el ámbito musical?**

En esta sección, queremos volver a señalar el carácter operacional del dispositivo cultural-pedagógico, basándonos en Althusser (1975). Cuando en la cotidianeidad escuchamos que

---

<sup>8</sup> Ver Anexo 1

hace falta mayor apoyo al sector educación, por ejemplo, se intuye que se trata de un despliegue presupuestal ampliado, de un mejoramiento de la infraestructura, o de una estandarización de la calidad de la educación, etc. Sin embargo, a pesar de ser intuiciones certeras, no hacen sino referencia a la dimensión estructural del aparato educativo. Queda relegada y oculta la dimensión ideológica que es también constitutiva, la cual completa la operatividad del sistema. Para entender mejor la relación y diferencia entre lo estructural y lo ideológico, pensemos en una computadora como lo estructural; el hardware. Y lo ideológico serían todos los programas que la hacen finalmente operativa; el software.

En el caso musical que analizaremos a través de las respuestas de los docentes, si bien por un lado suscribimos algunas de sus posturas, notablemente en relación con la obligatoriedad de la educación musical en la formación básica nacional (como señalan los Docentes: 5, 6, 8 y 10), no existe un consenso. Esto se hace evidente cuando el D 3 sugiere que "(...) deben haber más ciclos de conciertos afuera a fin de dar a conocer nuestro arte". Si bien al referirse a *nuestro arte*, podría hacer alusión a la música en general, la ausencia de especificidad producida desde el lugar de enunciación sugiere una postura hegemónica de la música clásica, históricamente relacionada a las bellas artes occidentales.

Por otro lado, existen posturas muy lúcidas en relación con el potencial pedagógico frente a problemáticas concretas y actuales. Como señala el D 6, "Principalmente, es necesario el desarrollo de propuestas artísticas que permitan la conexión entre diversos ámbitos sociales para sensibilizar, educar y concientizar sobre la identidad nacional, lo que permitirá reducir los indicadores de discriminación y racismo". Sin embargo, a pesar de estar de acuerdo con el potencial pedagógico de las artes en general, la *identidad nacional* se presenta como una gran pregunta en construcción, más que como una categoría monolítica ya constituida. En su problematización acerca de las implicancias de las políticas de la diversidad, Nivón identifica nuevos ángulos desde donde pensar la identidad:

Pero no sólo existen una diversidad a partir de las condiciones nacionales o étnicas, es decir, una diversidad derivada de factores tradicionales, sino que nuevos elementos han impactado la forma en que ahora se expresa la diferencia. Éstas últimas son una realidad cada vez más visible y forma parte del panorama de las sociedades modernas constituidas a partir de los procesos de comunicación global, los cuales están produciendo identidades frágiles y transitorias. El género, el consumo, la edad, la profesión, el nick name, la afición deportiva o la membresía en un club pueden constituirse en categorías identitarias que se suman o relevan a las categorías tradicionales. ( 2013, p.32)

En este sentido, si bien la música tiene reconocidos beneficios cognitivos, como lo sugieren algunos docentes, y su práctica, consideramos debería ser un derecho social fundamental, es también y sobre todo, una de las rutas para la creación de nuevas subjetividades producidas culturalmente. Es tarea pendiente articular las diversas necesidades sociales con las propuestas políticas concretas. Sin embargo, desde la trinchera de la creatividad, es también tarea pendiente observar, o mejor dicho, escuchar lo que las músicas ya anuncian (Attali, 1995) en relación con la sociedad, y entablar un diálogo con estas expresiones que a la vez reproducen y producen culturas, sujetos y finalmente sociedades.

**g) ¿Considera que los egresados de la UNM responden a las necesidades actuales de la sociedad peruana?**

Indagar acerca de las necesidades de una sociedad con relación a la música implica forzosamente un posicionamiento, un lugar de enunciación que a la vez presupone condiciones materiales que le dan forma a las subjetividades sociales. Es así en tal medida que las músicas se experimentan de maneras distintas en función, por ejemplo, aunque no únicamente, de la clase socioeconómica. Sin embargo, existen lugares comunes que atraviesan y trascienden dichos posicionamientos. A saber, la música siempre refleja las

emociones humanas. Diremos también que las músicas son reflejo y condicionamiento subjetivo de las sociedades.

Teniendo esto en cuenta, sabemos que el lugar de enunciación de los docentes da cuenta de la matriz cultural desde la cual responden. Sin embargo, es posible también observar que las posturas no son rígidas. Si bien los Docentes 3 y 10 consideran que las necesidades sociales en materia musical son cubiertas por las actividades de los egresados de la UNM, la mayoría de los demás docentes tienen una visión más sensible a las varias implicancias sociales relacionadas a la música. Cuando el D 2 dice que “depende del ámbito y la especialidad”, sugiere una variedad de actividades musicales, léase también géneros musicales en plural, en el espectro social general.

El D 4 señala la distancia y el sesgo que existe entre la actividad interpretativa de la música popular y la música académica, lo cual refleja también el sustrato ideológico que acompaña la formación de los instrumentistas en la UNM. En breve, en el contexto institucional, la música clásica refiere a la alta cultura, así como a profesionalismo y seriedad, en oposición a la música popular. Por otro lado, cuando D 7 dice que cree que: “hay más actividades culturales, sin embargo el Perú no es Lima, hay bastante por hacer en provincia”, da cuenta de un aspecto mayor que hasta ahora no ha sido abordado en esta investigación pero que consideramos pendiente. A saber, las repercusiones que la institución tiene en el panorama educativo musical nacional general, por ser la principal universidad de música del país.

Si bien en varios lugares nos referimos a la sociedad peruana en general, no asumimos que esta se vea representada únicamente por la capital; por el contrario, consideramos la posibilidad de que las problemáticas observadas en la UNM sean similares e incluso más dramáticas en otras regiones del país. Por otro lado, cabe recordar que existen problemáticas transversales, que a pesar de ser abordadas desde el nuestro caso particular, se extienden a la idea de lo nacional general. Por ejemplo, cuando se discute acerca de las

expresiones artísticas en el seno de las diversas instituciones de formación profesional, nos alejamos de las estructuras institucionales particulares para entrar en un debate que, a pesar de sostenerse en estas, las trasciende. En este sentido, el D 6 señala que el “arte sin conexión termina siendo una distracción puramente creativa y recreativa; sin embargo, la actividad artística con propósito social tiene un potencial transformador sin igual”. Es decir, a pesar de que las ideas de lo nacional sean diversas y responden, entre otras cosas, al contexto geográfico, el enunciado sigue siendo transversal y articulador. Consideramos que en el derrotero del cambio social, las expresiones artísticas, con todo lo problemático del término, son una condición fundamental, tanto para el desarrollo de sus sujetos, como para la reflexión, la crítica y la propuesta de nuevas condiciones.

**h) ¿Si usted fuera recientemente egresado de la UNM, qué opinaría sobre su formación?**

En esta pregunta nos interesaba hacer un ejercicio que ponga a los docentes en el lugar de sus alumnos, pero además que permita hacer una reflexión directa acerca de la propuesta pedagógica general desde sus actividades - especialidades- particulares. Teniendo esto en cuenta, cuando D 1, 2, 8 y 10 señalan que su formación ha sido buena, resulta problemático en el sentido en que ha sido formulada la pregunta, esto es, para indagar acerca del nivel de satisfacción con la propuesta pedagógica actual. Sin embargo, para la finalidad de esta investigación, resulta un dato significativo, ya que comprueba la intuición que impulsa la misma, esto es, la desconexión de la propuesta pedagógica con el ámbito laboral que, como vimos en el primer capítulo, se operativiza a través de sus docentes.

Por otro lado, otro grupo de docentes señalan exactamente lo contrario, es decir, dan cuenta de las distancias que encuentran entre la formación y el ámbito laboral, como es el caso de D 5: “Que no fue realista respecto a lo que se necesita para insertarse laboralmente.”. En el caso de D 3, cuando señala que “(...) están preparados para ejecutar su profesión pero los

de educación musical aún no”, sugiere una diferencia de nivel profesional entre los instrumentistas y los de la carrera de pedagogía musical. Sin embargo, esta respuesta resulta también problemática por las razones que sugiere el D 4: “Depende mucho de la especialidad y de los objetivos que tuviera. En la mayoría de instrumentos, si quisiera hacer una maestría en un conservatorio reconocido de Europa o USA muy probablemente no estaría al nivel y tendría que volver a hacer el pregrado fuera para estar realmente preparado a nivel técnico. Quizás solo dos o tres especialidades se salvan.” Esta respuesta esconde una nueva arista de la problemática analizada. En el país, la única institución que requiere de una maestría para la contratación docente es la UNM. Buscar tener una maestría en música y trabajar en el país es apuntar a tener un puesto de docente en la misma institución. Esto evidencia el carácter circular de la propuesta pedagógica; se forman músicos clásicos para que le enseñen a futuros músicos clásicos. Sin embargo, esta figura laboral es evidentemente muy reducida, por lo que la otra opción para buscar hacer una maestría es emigrar en busca de mejores oportunidades laborales, para lo cual este grado es un requerimiento básico.

En el ámbito laboral nacional, esta perspectiva entra en tensión al encontrarse con el panorama general de las actividades musicales profesionales, como las sugiere el D 6 “Es mi percepción que la mayoría de egresados pueden desempeñarse prolíficamente en actividades que requieren competencias musicales, pero encuentran una amplia brecha en la contextualización de dichas competencias en el sector laboral y, más enfáticamente, en cómo dichas competencias pueden conectar con sus entornos y generar innovación”. En otras palabras, la formación de instrumentista no encuentra una salida laboral directa en el sentido en el que es planteada en la formación en la UNM. Por ende, apuntar a proponer una maestría para instrumentistas en estos términos radicaliza la problemática expuesta.

- i) ¿Cuál es la actividad profesional de la que recibe usted su fuente principal de ingresos económicos?**

A modo de conclusión de esta sección, leamos esta última pregunta en contrapunto general con las precedentes. Comenzaremos diciendo lo evidente: la mayoría de los docentes de la UNM viven de la docencia. Cabe señalar que, en el caso europeo, los docentes de música en universidades son primordialmente concertistas de renombre. Sin embargo, en nuestro país, no es una actividad de la cual se pueda vivir, ni siquiera siendo los mayores referentes en la materia, es decir docentes de la UNM. Salvo D 7, que trabaja en la Orquesta Sinfónica Nacional, D 6 que es productor musical, y D 10 que correpite<sup>9</sup> a otros músicos, y D 2 que es investigador, todos los demás tienen como principal fuente de ingresos la docencia. Esta realidad en sí no es un problema, hasta que en su reverso observamos la reproducción de un paradigma pedagógico insostenible. Es decir, alumnos con habilidades de concertistas que se dedican principalmente a la docencia; no por elección, salvo excepciones, sino por defecto, y en la mayoría de los casos sin contar con las herramientas pedagógicas necesarias desde la formación en la UNM.

## **2.2 “Soy profesor particular pero sé tocar el Concierto de Aranjuez”: las salidas laborales para los músicos clásicos**

Como mencionamos al inicio del capítulo, la perspectiva particular desde donde analizamos la problemática principal de esta investigación (la relación de la propuesta pedagógica de la UNM con el ámbito laboral), nos permite visibilizar el impacto concreto de las ideologías

---

<sup>9</sup> Acompañamiento con piano para instrumentos melódicos.

hegemónicas conservadoras cartografiadas en el primer capítulo en la vida laboral de los egresados. En la sección precedente de este segundo capítulo, pudimos observar la perspectiva docente que se inscribe tanto en el pasado como en el presente. Esta, además, condiciona también el futuro de la institución y del desempeño laboral de los egresados. Siguiendo esta premisa, en esta sección abordaremos la problemática central de esta investigación desde el ángulo de los egresados. Para esta finalidad, se realizó un cuestionario a los egresados, y se analizarán sus respuestas desde las mismas premisas de la sección precedente. Esto es, haciendo un análisis del discurso en contrapunto con las problemáticas antes mencionadas. Las siguientes preguntas buscan indagar acerca del ámbito laboral en el que se desempeñan los egresados para complementar nuestro mapeo acerca de la cuestión. Como en la sección anterior, se trata de un análisis cualitativo. Por otro lado, se trata de un grupo heterogéneo de instrumentistas, por lo que esto nos permite medir también ciertas aristas particulares de su desarrollo profesional. Las preguntas enviadas a un grupo de diez egresados fueron las siguientes:

1. ¿En qué trabajas actualmente?
2. ¿En qué momento de la formación te interesaste por el ámbito laboral, las salidas laborales post estudios?
3. ¿Consideras que la formación en la institución te otorgó las herramientas necesarias para desempeñarte en tu labor profesional?
4. ¿Consideras que hay materias que no son útiles para tu trabajo actual, cuáles?
5. ¿Qué cambios podrías sugerir para la propuesta pedagógica de la institución?
6. ¿Cuáles consideras que son los mejores aportes de la institución en tu formación?

**a) ¿En qué trabajas actualmente?**

Dos egresados de diez trabajan tocando música como actividad principal, uno de los cuales también enseña. Todos los demás se desempeñan como docentes, a pesar de que ninguno

haya estudiado pedagogía como disciplina principal en la UNM.<sup>10</sup> Solo uno de los egresados trabaja tocando en una orquesta. En cuanto al E 8 y al E 7, cabe mencionar que sus actividades laborales suceden en dos ámbitos relacionados al quehacer musical que hasta ahora no han sido mencionados; la ingeniería de sonido y la gestión cultural. Estos últimos son particularmente interesantes porque se articulan con actividades que presuponen conocimientos musicales especializados a la vez de conocimientos técnicos distantes de dicha formación.

Partiendo de nuestra crítica que sostiene que existe una distancia entre la formación que propone la institución y el ámbito laboral que enfrentan los egresados y en el cual finalmente se desempeñan, estas actividades que requieren tanto conocimientos musicales como de otras disciplinas, evidencian que las actividades laborales musicales son cada vez más diversas, por lo que nuevamente se hace evidente la urgencia de la actualización de la oferta académica institucional. Además, buscamos señalar que esta actualización corresponde a los requerimientos de la nueva estructura institucional universitaria. Por otro lado, es necesario recordar que tal actualización debería ser una tarea constante; la actualización institucional es el reflejo del diálogo de esta con la sociedad y la actualidad. La ausencia de esta denota siempre una desconexión.

**b) ¿En qué momento de la formación te interesaste por el ámbito laboral, las salidas laborales post estudios?**

Esta pregunta nos parece particularmente importante a la luz de una de las categorías principales de esta investigación; la ideología. Independientemente del momento en el que los entrevistados se hayan cuestionado acerca de las salidas laborales post estudios,

---

<sup>10</sup> La egresada 9 estudió pedagogía en posgrado.

consideramos que la acción ideológica juega un rol preponderante al interior de la institución. Este se visibiliza en la ausencia de discusión acerca del tema como en la exacerbada importancia que se le da durante la formación a la obtención de habilidades requeridas para un perfil de músico intérprete que es lejano del perfil laboral concreto en nuestro medio.

No está mal soñar con ser ganador de algún concurso internacional de música, ni con estudiar en el extranjero, ni con componer música electroacústica, ya que cada individuo está en su total derecho de ejercer su libertad. Sin embargo, articular y sostener una propuesta educativa que apunte a estos objetivos numéricamente muy reducidos y en la mayoría de los casos inalcanzables como su único paradigma, tiene como resultado la perpetuación de un modelo de estudios que no tiene en cuenta en el ámbito laboral, y que por ende reproduce en cierto modo la precariedad laboral en el mismo. Por otro lado, requiere e implica una inmolación ciega, léase ideológica, al paradigma del músico occidental clásico, a pesar de que la realidad observada en esta investigación no es muy distinta de la de los países referentes. Por ejemplo, el Conservatorio Superior de Música de París canceló recientemente una de las clases de la cátedra de guitarra clásica (ver fuente en la bibliografía). Frente a esto, la comunidad de los guitarristas clásicos franceses mostró su firme desacuerdo. Sin embargo, desde las coordenadas de esta investigación, nuestra lectura de dicho suceso es que el sistema de conservatorios a nivel mundial está en decadencia. Lo observado en la UNM y su distancia con el ámbito laboral - social, forma parte de una realidad que incluye los países europeos que inspiraron su propuesta.

En este sentido, cuando E 4, E 6 y E 9 señalan que se interesaron por el ámbito laboral desde el inicio de su formación, esto sugiere ser más producto de inquietudes personales que un objetivo visualizado a nivel institucional. Por ello, cuando señalamos el carácter ideológico del problema, nos referimos sobre todo a las implicancias concretas de su acción. El hecho de que la formación se fundamenta en un paradigma inexistente en nuestro medio, y que no se discuta durante la misma acerca de las salidas laborales de los estudiantes,

repercute directamente en su vida laboral post estudios. Teniendo en cuenta las implicaciones mencionadas, consideramos que la propuesta pedagógica de la UNM y las ideologías que la sostienen son parcialmente responsables de la reproducción de la precariedad laboral del medio musical en el que se insertan sus egresados, pero que también, a su vez, lo reproducen. En la siguiente pregunta veremos de manera más fina, la ejemplificación de este punto.

**c) ¿Consideras que la formación en la institución te otorgó las herramientas necesarias para desempeñarte en tu labor profesional?**

En el contexto nacional, hablar de un ámbito laboral musical hace referencia a una serie de actividades que en su ejercicio le van dando forma también a su economía política, generando así estructuras de producción, distribución y consumo. Por otro lado, existe una subdivisión del mismo que corresponde a las distintas escenas y géneros musicales. Por ejemplo, una escena musical se va creando y consolidando sobre la marcha producida por las interacciones de diversos actores: músicos, productores, gestores, públicos, etc. De esta manera, este tejido entrelaza la actividad musical, la gestión, el capital, los públicos, las tendencias y, eventualmente, las escuelas de formación musical. En un país con reducida inversión del presupuesto nacional en actividades culturales, y en particular en la música, esta se convierte primordialmente en una actividad autogestionada, lo que hace que los músicos tengan que lidiar constantemente con más actividades extramusicales que musicales para sobrevivir. Por otro lado, existen géneros musicales como la cumbia, el huayno o la salsa que, por tener un alcance masivo, en algunos casos son producidos por empresas del sector privado; los músicos de estos géneros, tienen una situación laboral privilegiada. En este sentido, el análisis de la rentabilidad económica por géneros musicales es tarea pendiente y necesaria para tener en cuenta en las propuestas pedagógicas de las diversas instituciones educativas musicales.

En el caso de la música clásica, esta escena es aún más compleja y reducida que las de la música popular. Como ha sido mencionado anteriormente en esta investigación, existe una temporada anual propuesta por la Sociedad Filarmónica de Lima que básicamente presenta músicos extranjeros. Por otro lado, están las temporadas de la Orquesta Sinfónica Nacional y la de la Orquesta Bicentenario, ambas presentándose principalmente en la capital. En este contexto, los egresados de la UNM se desempeñan principalmente en el ámbito pedagógico, debido a la reducida cantidad de plazas de instrumentista; dónde lo que estudiaron se conecta directamente con el perfil de trabajo; por ejemplo, alguna plaza en una orquesta. Por otro lado, existen las agrupaciones de música popular, que si bien representan una mayor cantidad de plazas ya que estas tienen mayor movilidad y no se circunscriben a la capital, no requieren de todos los conocimientos de la música clásica que durante la formación se adquieren. En todo caso, requieren también de otras habilidades, por lo que los alumnos que provienen y/o apuntan a trabajar en estos medios se inmolan al programa de estudios por la reputación que esta les otorga.

La postura general de los egresados frente a esta pregunta refleja en sí el impase ampliamente analizado en este trabajo, pero además lo que nos interesa señalar es que esta problemática no parece ser considerada por los encargados actuales de liderar el proceso de licenciamiento. Teniendo esto en cuenta, este trabajo busca generar un espacio de diálogo al interior de la institución con la finalidad de profundizar en el mapeo de las necesidades de la comunidad académica articulada por la institución, y a la cual, sobre todo, sirve.

**d) ¿Consideras que hay materias que no son útiles para tu trabajo actual, cuáles?**

En la pregunta anterior pudimos vislumbrar la necesidad de instaurar mecanismos de comunicación transversal al interior de la institución con la finalidad de aportar al diálogo de cara a la mejora continua, que es además una actividad regulada de toda universidad. Más

allá del compromiso teórico que se tenga y del bienestar institucional que se promueva desde las distintas oficinas de la UNM, el bienestar procurado por tener una formación funcional a las salidas laborales es, en última instancia el mejor reflejo de la calidad educativa, así como el bienestar general de la comunidad. Es inevitable que en el desarrollo profesional de cada individuo se perfile una distancia entre la utilidad de lo aprendido en formación y los requerimientos concretos del quehacer profesional. Esto se hace evidente cuando E 1 y E 2 comparten la palabra “indirectamente” en sus respuestas: “Creo que todos en cierta medida aportaron indirectamente” (E1); “Considero que todo lo aprendido me ayuda de manera indirecta (...)” (E2).

Si bien existe una encuesta anual para calificar a los docentes, esta se remite únicamente a valorar su desempeño más no a sugerir cambios estructurales. Si bien es cierto que no se puede ni es debido responsabilizar en su totalidad a los alumnos en formación por decidir lo que es conveniente para su desempeño profesional, los egresados insertos en el ámbito laboral, sí tienen información relevante y actualizada que consideramos de alta utilidad para la institución. Por otro lado, cuando E 9 menciona que en su caso “todos fueron relevantes. Excepto el de metodología de la investigación que no fue bueno (pero por la calidad no porque no fuera bueno tenerlo)”, es un claro ejemplo del tipo de agencia que el alumnado reclama. En varias conversaciones con alumnos nos ha quedado claro que, a pesar de que existe un mecanismo de reclamo por la calidad de los cursos y los docentes, la respuesta administrativa ha sido deslindante e insuficiente, arguyendo que, al ser profesores nombrados, administrativamente sería algo difícil de solucionar, por lo que los reclamos, en buena cuenta carecen de impacto.

Si bien el punto señalado tiene más que ver con una deficiente gestión administrativa que con la propuesta educativa, ambas están relacionadas en una estructura donde las decisiones acerca de la segunda son tomadas por las mismas personas. La oficina de Vicepresidencia Académica y sus responsables son encargados de gestionar estos

reclamos. Por otro lado, son también los encargados de diseñar la malla curricular para el licenciamiento en colaboración con la comisión organizadora. En breve, en el momento coyuntural del licenciamiento, son las mismas personas las que se encargan de las actividades mencionadas; por ende, son también los responsables directos de los cambios y de la ausencia de estos, que en última instancia sostienen la realidad concreta de la propuesta educativa de la UNM.

**e) ¿Qué cambios podrías sugerir para la propuesta pedagógica de la institución?**

Para ejemplificar los puntos expuestos en las dos preguntas precedentes, analizaremos las respuestas de esta sección. La información recabada en este cuestionario, señala las necesidades concretas de este grupo de egresados en su desempeño profesional. Hemos señalado antes de manera muy enfática la necesidad de incluir y profundizar en las herramientas pedagógicas durante la formación, ya que el análisis de las salidas laborales demuestra la preponderancia de esta actividad en los grupos de egresados analizados. Por otro lado, otra de las palabras clave que se constituye en una nueva necesidad y que antes ha sido tan solo mencionada, es la gestión cultural. Si bien no vamos a detenernos en el análisis de esta categoría, diremos que, teniendo en cuenta el lugar de enunciación de los egresados, puede significar tanto la gestión de eventos de terceros como la autogestión artística.

Como señalamos líneas arriba, en nuestro medio, las actividades culturales no gozan de un apoyo gubernamental ni privado significativo, por lo que son reducidos los espacios oficiales con programaciones que contemplen conciertos de música clásica. Por ello, los conciertos de esta escena son aún más reducidos. Esto conlleva a la autogestión como derrotero principal para la promoción de dichos eventos, como se puede observar en las respuestas de E 1, E 2, E 8 y E 10.

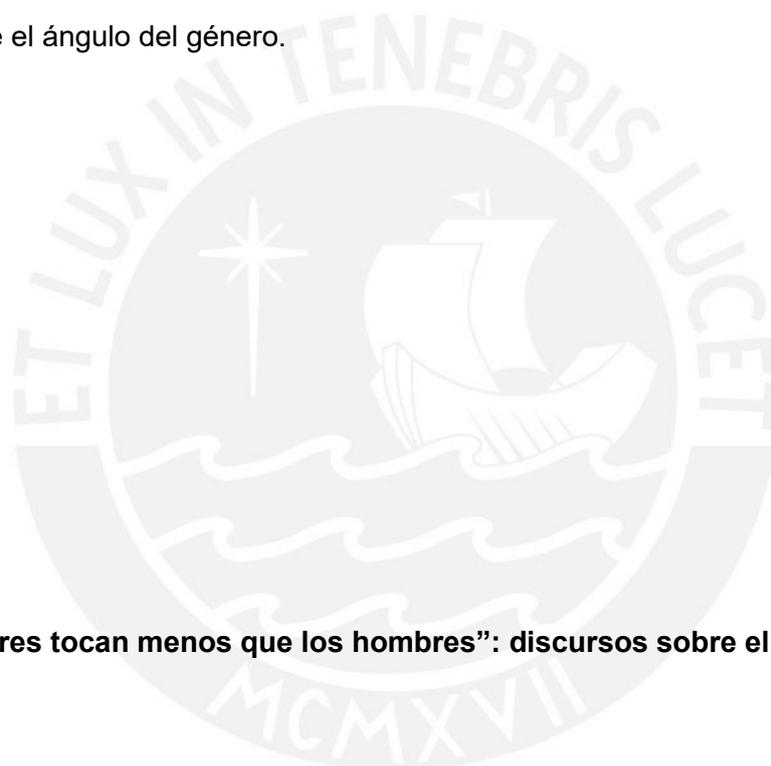
Si bien en la actualidad se imparten cursos de tecnologías musicales donde se responden a las necesidades que manifiestan E 2 y E 7 y también hay un curso de gestión, queda aún pendiente una reconfiguración de la propuesta educativa que se refleje en el cambio de la preponderancia de los cursos que correspondan a estas nuevas necesidades que el mercado laboral impone. Es decir, que tomen el relevo en importancia, dejando los cursos que no aporten directamente en la formación de cara a las salidas laborales en tanto electivos y no como en la actualidad que es a la inversa. En breve, por el momento hay más egresados que se dedican a la pedagogía y a la producción y a la autogestión, sin que estas materias tengan la debida importancia en la malla curricular actual.

**f) ¿Cuáles consideras que son los mejores aportes de la institución en tu formación?**

Para finalizar esta sección, si bien esta investigación se encarga de analizar impases que encontramos en la formación, es también cierto que es la institución que reúne a los mejores docentes de las distintas especialidades instrumentales, así como los docentes de teoría musical y composición más destacados de la nación. Por ello, es igual de importante en el horizonte de la mejora continua institucional afianzar las buenas prácticas, y hacer una crítica constante.

En una sección precedente, hemos sugerido que las implicancias ideológicas analizadas en el Capítulo 1, que subyacen a la propuesta pedagógica de la UNM, se operativizan a través de los docentes. Sin embargo, esto no debe sugerir una esencialización de toda la actividad docente; es posible desplegar una ideología que, según investigación, es el impase de la propuesta pedagógica, y a la vez ser un excelente docente instrumental. Este texto busca también señalar que las ideologías nos atraviesan e implican a todos. En este sentido, también pueden oprimir y ciertamente condicionar a los docentes. Sin embargo, es también responsabilidad de estos últimos ser críticos y agentes de cambio.

En breve, detrás de cada una de las respuestas de esta pregunta, hay un docente comprometido con su trabajo. Sin embargo, estos mismos docentes son también producto de sus circunstancias educativas previas, que en la mayoría de los casos es la misma institución. En ese sentido, este trabajo busca al menos fisurar ese círculo continuo de la reproducción de una tradición en la institución, poniendo en perspectiva las circunstancias históricas que le dieron origen pero que no la condenan a perpetuarse igual. Toda tradición no solamente puede ser revisada, sino también debe serlo. La siguiente sección muestra por qué, desde el ángulo del género.



### **2.3 “Las mujeres tocan menos que los hombres”: discursos sobre el género en la UNM**

Con esta última sección, se cierra el análisis de las perspectivas de los tres agentes constitutivos de la comunidad académica, desde una arista que los atraviesa a todos; alumnos, docentes y egresados se ven implicados desde el lente del género, como veremos a continuación. En este apartado haremos un análisis de la situación de las instrumentistas en la UNM. Para este fin, se realizó un breve cuestionario a modo de muestra cualitativa a cuatro informantes, estudiantes de distintas especialidades, cuyos resultados analizaremos desde las premisas del Análisis Crítico, por un lado, para dar cuenta de la tónica de estos y

problematizar los resultados, y por otro, para generar un espacio de visibilización de la cuestión y de las tensiones que implica dentro de la lógica general de esta investigación

En este sentido, ubicamos los discursos en la dimensión sintomática de la cuestión de género, para luego conectar en clave histórica con los fundamentos materiales de la división del trabajo, que consideramos subyacen a la primera. Es decir, que los discursos son sintomáticos de su base material estructural. Es pertinente advertir que no pretendemos recoger cuantitativamente todas las diversas perspectivas alrededor del género que presuponemos existentes, sino más bien, partimos del presupuesto de que existe una opresión de género sistémica que se refleja discursivamente, que comparte puntos en común con otras luchas en el horizonte del cambio social, y que tensiona de manera particular la inserción laboral de los egresados de la institución.

En este sentido, buscamos generar un debate sobre la necesidad de políticas con enfoque de género y su aplicación dentro de la institución. Sabemos a priori que en nuestro país en todos los ámbitos existen discursos misóginos, y que existe una posición de subordinación sistémica de la mujer a nivel global. Por ende, el análisis no busca determinar si estos existen en la institución. Por el contrario, se pretende al entender por un lado la historicidad de dichos discursos y su articulación en términos de clase; es decir, inscribir la particularidad de esta lucha en una tensión social global que se vislumbra también en claves tales como la raza y la edad. Consideramos que son luchas articuladas cuya conexión buscamos señalar. En palabras de Federici; “hoy en día, oponerse a las divisiones basadas en la raza, el género o la edad creadas por el capitalismo, reunir lo que se ha separado en nuestras vidas y reconstituir un interés colectivo debe ser una prioridad política para las feministas y para otros movimientos por la justicia social” (2018, p.108). Las preguntas realizadas fueron las siguientes:

1. ¿Consideras que las mujeres tocan distinto que los hombres?
2. ¿En tu experiencia los docentes tienen un trato diferenciado en relación al género?

3. ¿Consideras que existen discursos misóginos circulando en la institución?
4. ¿Consideras que las oportunidades laborales son iguales para cualquier género?

**a) ¿Consideras que las mujeres tocan distinto que los hombres?**

Podemos observar en la primera pregunta que, para la mayoría de las informantes, la diferencia en la performance no es percibida como una cuestión natural o física, sino individual, es decir relacionada a la personalidad que se supone, en su enunciación, por fuera del género. Por esto, a través de esta respuesta, podemos a la vez dar cuenta de la existencia de una conciencia de la diferencia que no se presenta en el discurso en clave de género salvo para la Informante 4 (I4), quien considera que puede haber una diferencia relacionada a la fuerza. Si bien las I 1, I 2 e I 3 consideran que la diferencia depende de habilidad, esta se logra con la práctica que, como veremos posteriormente, no se experimenta de la misma manera para los hombres como para las mujeres.

Esta primera parte del análisis sugiere entonces, a primera vista, que las informantes pueden efectivamente considerar que no existe una diferencia de género con relación a la performance, y que esta depende de las capacidades individuales. Sin embargo, llama la atención que la I 4 considere que existen diferencias y las atribuya a un aspecto muscular, es decir de fuerza, a pesar de ser ella guitarrista y no necesitar concretamente más fuerza para producir sonidos, ya que el instrumento no lo requiere. Podemos ver que las ideas - que la producción de sonido depende de la fuerza muscular - también determinan realidades subjetivas con implicancias concretas.

Es importante señalar que existe la posibilidad de un ambiente particular dentro de cada especialidad, por lo que las experiencias de las mujeres entran en mayor o menor tensión de acuerdo a la predominancia en el imaginario colectivo del carácter sexuado de los instrumentos (por ejemplo, pensar que el arpa es un instrumento más para mujeres que el

trombón). A la vez, este imaginario condiciona en primera instancia la elección del instrumento y, por ende, su reproducción se cristaliza en tradiciones que lo legitiman.

**b) ¿En tu experiencia los docentes tienen un trato diferenciado en relación al género?**

En la segunda pregunta, se vislumbra la necesidad de ocultar fatiga y dolor para no parecer débil, ya que se relaciona la debilidad con lo femenino incluso cuando se trata de estudiantes hombres: “(...) para no ser percibidos o percibidas como débiles” (I 1). Sin embargo, una vez logrado el objetivo, es decir, cuando una mujer resiste igual que los hombres la duración de los ensayos, se ridiculiza con tono condescendiente, como menciona I 1. En este sentido, podemos observar cómo la práctica instrumental es experimentada de manera distinta por hombres y mujeres, por circunstancias que menos tienen que ver con las dificultades concretas del aprendizaje del instrumento y más con la dimensión discursiva que condiciona a las mujeres a constantemente tener que probar su valía en un ambiente que no les percibe como iguales. Esto tiene implicancias en su desarrollo profesional. La I 2 considera que se le exige menos por su género, por lo que podemos encontrar en este punto una diferencia que condiciona concretamente el desarrollo musical de las estudiantes. Volviendo a la respuesta de I 3 a la primera pregunta ( “(...) depende de sus habilidades”), podemos identificar uno de los efectos concretos de lo discursivo en la construcción de habilidades durante la formación. Por lo que observamos, estas están condicionadas de manera distinta con relación al género. Cuando se espera menos de una instrumentista por ser mujer, se condiciona su rendimiento y se reproduce el estigma de la diferencia.

Por otro lado, se condiciona también la exploración de los instrumentos por sus características físicas que remiten nuevamente al carácter sexuado de los instrumentos, sugiriendo una correlación entre el tamaño, la tesitura o el timbre y la delicadeza femenina: “(...) y a una dama le entrego el saxo soprano quizá porque pesa menos o el sonido es más

"delicado", asociando delicadeza como una característica femenina" (I 1). La I 4 acusa, sin especificar en qué sentido, que existe una diferenciación en las calificaciones a la par que una mayor atención por el género, recibiendo las mujeres más de esta, lo que podría leerse como una posible situación de acoso docente. Esto sería otro aspecto de la realidad con la que las estudiantes deben lidiar. Podemos observar en esta sección que empieza a vislumbrarse una tensión entre la ausencia de diferencia acusada en la primera pregunta y, la necesidad de ocultamiento de lo relacionado, en los discursos, con lo femenino. Esto es, debilidad y menor resistencia. Por esto, podemos leer en esta incoherencia que la primera postura, que sugiere que no hay diferencia en la performance de hombres y mujeres, es más resultado de una necesidad de ocultamiento que una realidad concreta. Es esta representación imaginaria la que en última instancia se reproduce ideológicamente, como señala Althusser (1975) y, es determinante de manera concreta en el mundo real: "Todas estas interpretaciones toman al pie de la letra la tesis que suponen y sobre la cual se basan: que en la representación imaginaria del mundo que se encuentra en una ideología están reflejadas las condiciones de existencia de los hombres, y por lo tanto su mundo real" (Althusser, 1975, p. 46).

**c) ¿Consideras que existen discursos misóginos circulando en la institución?**

En la tercera pregunta, la I 1 relata una situación donde el docente, a través de una broma en público, da cuenta del lugar que ocupan las mujeres en el imaginario de ese docente en particular, pero que nosotros consideramos paradigmático. A la vez, se visibiliza uno de los mecanismos de construcción y perpetuación del estigma de lo femenino; la broma. El hecho de que sea un profesor agrava la situación por las relaciones de poder que se despliegan, pues cuando un docente hace una broma, por el lugar de poder que ocupa, condiciona la reacción de los alumnos, quienes no sabemos si estaban de acuerdo o no. Sin embargo, participan de manera implícita al burlarse o celebrar la broma del docente. La I 2 ubica la problemática en clave etaria, en una generación mayor, sugiriendo que en la actualidad hay cambios en las nuevas subjetividades. La I 3 considera que esta postura no solo se ejerce

de manera vertical, es decir desde los docentes hacia los alumnos, sino también desde los alumnos hombres hacia las docentes mujeres, por lo que la cuestión etaria entra nuevamente en tensión. La l 4 da cuenta de una valoración distinta de la capacidad musical en relación con los instrumentos, esto último alineado también con un paralelismo entre simpleza, sencillez, feminidad y delicadeza; todos adjetivos pertenecientes a la *provincia* de lo femenino, como señalamos en la pregunta precedente.

Por otro lado, sugiere que el hecho de pertenecer a una especialidad donde predominan los hombres implica una opresión en sí, por lo que podemos observar en clave foucaultiana que existe una circulación multidireccional del poder: entre pares, desde los docentes hacia los alumnos, y también desde los alumnos hacia las docentes mujeres. Sin embargo, parece insuficiente la herramienta analítica de Foucault (2014) porque, a pesar de que la circulación del poder se da en distintas direcciones, esta sigue orbitando alrededor de un lugar hegemónico. Esto es, la perspectiva del hombre. En este sentido, resulta más pertinente pensar desde Althusser, es decir entendiendo que la hegemonía implica una lucha desde posiciones específicas construidas históricamente y menos de manera flotante, carente de materialidad: “Evidentemente, será necesario emprender una teoría de las ideologías bajo la doble relación que acaba de señalarse. Se verá entonces que una teoría de las ideologías se basa en última instancia en la historia de las formaciones sociales, por lo tanto de los modos de producción combinados en ésta y de las luchas de clases que en ellas se desarrollan” (Althusser, 1975, p. 39-40).

En este sentido, los discursos hegemónicos que operan a favor de la clase dominante en la reproducción social, y que venimos observando en distintas circunstancias, se constituyen en el ámbito del género como un símil de los discursos patriarcales hegemónicos que dominan en la misma dirección a las mujeres, y que en última instancia funcionan de manera articulada, como veremos, en la historización de la construcción de los roles de género.

**d) ¿Consideras que las oportunidades laborales son iguales para cualquier género?**

En relación con la última pregunta, podemos observar implicancias más positivas con relación al género, pero a contraluz, un condicionamiento esencializador. Si bien I 1 e I 4 coinciden de que en tanto docentes se ven en una situación privilegiada frente a los hombres, esto genera una tensión con la I 2, quién acusa que en el ámbito interpretativo y performativo del instrumento, se buscan principalmente hombres. La I 3 comprendió la pregunta en su dimensión laboral general, por lo que es interesante señalar un lugar común en el imaginario de la sociedad sobre los roles y los lugares que se deben y no se deben ocupar en tanto mujeres y hombres. Delicadeza y rudeza reflejan este binarismo esencial del sentido común pero que se explican mejor a través de la división histórica del trabajo, como señala Nancy Fraser: “En general, por lo tanto, las sociedades capitalistas separan la reproducción social de la producción económica, asociando la primera con las mujeres, y oscureciendo su importancia y su valor. Paradójicamente, sin embargo, hacen depender sus economías oficiales de los mismísimos procesos de reproducción social cuyo valor rechazan” (Fraser, 2016, p. 115).

La primera pregunta (¿Consideras que las mujeres tocan distinto que los hombres?) podría formularse de otra manera (¿Consideras que trabajan distinto los hombres que las mujeres? o, ¿Consideras que se desempeñan profesionalmente distinto los hombres que las mujeres?). Lo mismo sucede con las demás preguntas. Es en este sentido que las consideramos sintomáticas de una problemática transversal de la sociedad. Por ende, lo que se necesita entender como primer paso es lo transversal de este discurso. Es decir, que es un sentido común el que está detrás de los discursos misóginos. Que se pretenda que existe una diferencia natural entre el trabajo de los hombres y las mujeres. En breve, una ideología. Esto es lo que explica y legitima desde estas posturas las desigualdades en el salario y en el acceso al trabajo, pero, a la vez, se reproducen materialmente, por una

división estructural histórica. En el contexto de esta investigación, esta problemática debe ser considerada como una suerte de *peso extra*, una capa más, sobre la problemática general alrededor del género en el ámbito laboral general.

En su libro *El patriarcado del salario* (2018), Silvia Federici historiza el lugar de la mujer en el hogar, y demuestra en última instancia que la actual naturalización de los roles de género se produce primordialmente por la división del trabajo en la etapa de industrialización del capitalismo, es decir, en su base material histórica. Por otro lado, demuestra que dichas construcciones discursivas no son, a pesar de las posturas de algunas regiones de los feminismos, meras creaciones ideológicas y discursivas cuya existencia casi metafísica, se vea amenazada por la negación del giro lingüístico. Más bien, tuvieron y seguirán teniendo un trasfondo material y político; por ende, ese es el derrotero por el cual procede el feminismo marxista:

Reconocer que la subordinación social es un producto de la historia, cuyas raíces se encuentran en una organización específica del trabajo, ha tenido un efecto liberador para las mujeres. Ha permitido desnaturalizar la división sexual del trabajo y las identidades construidas a partir de ella, al concebir las categorías de género no sólo como construcciones sociales, sino también como conceptos cuyo contenido está en constante redefinición, que son infinitamente móviles, abiertos al cambio, y que siempre tienen una carga política. (Federici, 2018, p.87).

En el siglo XIX, durante el auge industrial, la exacerbación del proletariado explotado y la evidente imposibilidad de su reproducción debido a una alta mortandad y escasa natalidad, amenazaban con revueltas que la clase capitalista tuvo que tomar en cuenta. En este contexto, según la autora, “a través de la construcción de la familia nuclear, se consiguen dos cosas: por un lado, un trabajador pacificado, explotado pero que tiene una sirvienta, y con ello se conquista la paz social; por otro, un trabajador más productivo” (Federici, 2018, p.18).

Teniendo esto en cuenta, es necesario señalar la intersección entre la construcción histórico ideológica que ubica a la mujer en el rol del hogar, con el discurso que deslegitima su potencial en el mundo musical, o que en última instancia, lo circunscribe a ciertos roles tales como la pedagogía. Habiendo visitado históricamente el fundamento material de las ideologías que se encuentran en la base de los discursos misóginos en general, queda pendiente una articulación con la especificidad de estos al interior de la UNM y, más importante, que esto se aterrice en una propuesta de acción concreta, de una política institucional.

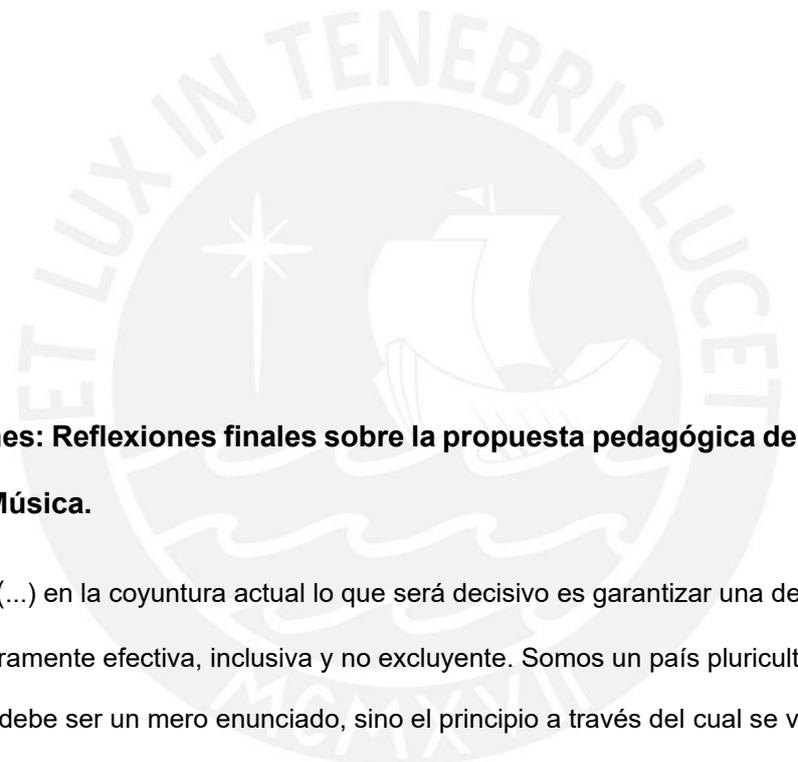
Desde la perspectiva marxista, la cuestión particular de los discursos misóginos en la UNM sería sintomática y encontraría su raíz en la división histórica del trabajo que revisamos líneas arriba. Por un lado, nos ofrece un puente entre luchas al inscribir la primera en una mayor; lo particular articulado en lo colectivo. Sin embargo, la explicación de las subjetividades desde donde se enuncian estos discursos nos muestra una imagen del pasado histórico, del presente y, a la vez, la necesidad de un futuro distinto. En este sentido, proponemos pensar de manera utópica siguiendo a Jameson (2020). Si bien el autor está pensando en una utopía social total, esta implica evidentemente la totalidad de sus actores, es decir la superación de la totalidad de luchas:

Históricamente, todas las formas de jerarquía siempre se han basado en última instancia en las jerarquías de género o en la piedra angular de la unidad familiar, lo que deja claro que este es el verdadero punto en el que se articulan una problemática feminista y una marxista –no una articulación antagónica, sino el momento en que el proyecto feminista y el proyecto marxista y socialista se encuentran frente al mismo dilema: cómo imaginar la Utopía. (2020, p. 12).

A modo de conclusión, nótese que hemos podido observar, a través de las respuestas de las informantes, parte de la experiencia de las mujeres instrumentistas en la institución en relación al género: las implicancias concretas, es decir materiales, de lo discursivo, así como un panorama de la construcción histórica y de la operación ideológica que subyace a su reproducción. Consideramos que desde las trincheras de luchas específicas se puede comenzar a aportar a esa construcción utópica a la que Jameson hace referencia.

Las utopías, lejos de ser proyectos mesiánicos enunciados en singular, deberían estar constituidas por la multitud de voces sociales que la demandan, pero que las anteceden y requieren. Es aquí donde radica la importancia de la conciencia de clase y la conciencia de la articulación de lo individual con lo social. Desde nuestra posibilidad de agencia, problematizar, visibilizar y debatir son los primeros pasos. Sin embargo, teniendo en cuenta la particularidad de nuestra institución y el momento histórico que atraviesa, es decir su proceso de licenciamiento, es igualmente posible tener acciones políticas concretas.

Si bien lo social general determina lo particular, es también posible actuar desde lo particular en la ruta del cambio social general. Finalmente, la Universidad Nacional de Música es un agente de creación de subjetividades potencialmente cruciales por el rol que pueden desempeñar en la sociedad los artistas. Es por ello que es importante reconocer el papel que desempeña la institución en la formación de agentes culturales, músicos. “Ahora sabemos que las revoluciones - aquéllas que son verdaderas- nunca son solamente económicas sino también culturales. Ambas deben confluir para el cambio cualitativo de la sociedad. Pero ello no significa que sus tempos corran paralelos; una puede empezar antes que la otra” (Miró Quesada, 2022, p. 131).



### **3. Conclusiones: Reflexiones finales sobre la propuesta pedagógica de la Universidad Nacional de Música.**

(...) en la coyuntura actual lo que será decisivo es garantizar una democracia cultural verdaderamente efectiva, inclusiva y no excluyente. Somos un país pluricultural y este hecho irreversible no debe ser un mero enunciado, sino el principio a través del cual se vertebra la política cultural. (Miró Quesada, 1975, p. 186)

Comenzamos esta investigación haciendo un recuento histórico de lo que consideramos que son las bases ideológicas del impase de la propuesta pedagógica de la actual Universidad Nacional de Música, antes Conservatorio Nacional de Música. Nos referimos a la distancia de dicha propuesta con las salidas laborales concretas que enfrentan los egresados. Para tal fin, el tipo de historización que nos interesó ha sido deudora del materialismo histórico; por ende, a través de la categoría específica de la ideología tomada de Althusser, hemos dado cuenta de un tejido social complejo pero articulado. En ese sentido, hemos ubicado en

el análisis histórico, las raíces ideológicas conservadoras de la actual UNM, en los intereses hegemónicos a nivel cultural de una facción social que ya era dominante a nivel económico y político. Por esto, a pesar de las buenas voluntades de los promotores de su fundación que no pertenecían a esta clase, el nacimiento de la institución se imbrica con la lucha histórica por la hegemonía cultural de la joven nación.

Hemos podido observar que lejos de tratarse del altruismo burgués (al que discursivamente le conviene relacionarse con toda producción cultural funcional a la legitimación de sus intereses de clase), la fundación del Conservatorio a inicios del siglo XX, durante la República Aristocrática, fue también una maniobra política, similar a la realizada por el Fujimorista Petrozzi. Esta impulsó el cambio de denominación en la actualidad. Esto es, pasar de Conservatorio Nacional de Música a Universidad. Entender dichos procesos desde el edificio althusseriano de los aparatos ideológicos del estado, nos ha permitido finalmente entender las implicancias políticas y sociales - y sus distintos niveles -, en la constante lucha por la hegemonía de una idea particular de lo nacional. Esta idea, hasta la actualidad, atraviesa las problemáticas culturales y sociales que ralentizan el avance hacia democracias más sólidas y representativas de la diversidad cultural constitutiva de nuestra nación.

Hemos visto a su vez, nuevas problemáticas particulares relacionadas con la institución y su producción cultural al analizar el impacto de la *Generación del 50*, que fue la más emblemática de compositores de música académica que haya conocido la nación. En este punto se ha hecho evidente lo antes mencionado: los intereses altruistas de los promotores, docentes, músicos y aficionados, no suponen una adhesión a los intereses políticos de la lucha por la hegemonía cultural de la clase dominante. Sin embargo, tampoco suponen una crítica de la misma. En otras palabras, por ausencia de conciencia, omisión o desinterés, incluso los nobles intereses de los docentes y de la comunidad académica que nos precedieron, contribuyeron a la clase oligárquica en su afán de expansión hegemónica de la cultura occidental como matriz de la identidad cultural de la joven república. Esto a pesar de que obtuvieron una respuesta ingrata por parte de la misma clase a la que indirectamente

servieron; su producción compositiva no dejó - en su mayoría - los salones de clase y el círculo institucional. Mientras tanto, las sociedades filarmónicas de la capital consumían - y lo siguen haciendo - la música académica *legítima*, la que se hace del otro lado del *charco*.

En el análisis de la actividad de la *Generación de 1971*, el panorama resulta un tanto más esperanzador. A nuestro juicio, no ha existido en la historia institucional, ningún momento más lúcido y conectado con su entorno social como aquel. Esto se debe a que existió coherencia entre la propuesta pedagógica institucional y el ámbito laboral. En breve, la institución formó profesores y directores de coros, para democratizar la enseñanza musical en el país. Si bien no se ha realizado un análisis a profundidad de toda la actividad y el impacto que esta generación tuvo en el panorama cultural general; lo concreto es que la formación estaba enfocada en dotar a los alumnos de herramientas utilitarias para la actividad pedagógica, lo cual a su vez se traducía en una formación más corta y en su proyección en la sociedad, en una efervescente actividad musical.

No tenemos información acerca de la especificidad de la matriz cultural desde la cual se impartirán las clases de música, ni el tipo de materiales utilizados por estos docentes. Lo más probable es que la referencia haya sido la música académica. Sin embargo, consideramos necesario resaltar que existió un precedente paradigmático que buscamos introducir como pendiente en la actual propuesta pedagógica. A saber, una formación específica y más corta para la docencia musical elemental. Acerca de este punto en particular, entraremos en mayor detalle al analizar las problemáticas específicas que, desde la categoría de interculturalidad, se vislumbran, y que en esta sección final buscamos explorar.

Dichas problemáticas se reflejan bien en la respuesta del profesorado del conservatorio al *Taller de la canción popular* propuesto por el compositor Celso Garrido Lecca en 1975. Se trató de una propuesta que enlazaba lo académico con lo popular en el seno del conservatorio. En la historia de la institución, dicho episodio generó polémicas, ya que si bien por un lado se vigorizó la actividad musical institucional, para una facción de la

comunidad académica esto supuso un debilitamiento de su prestigio. En segundo lugar, dicho episodio, al igual que el anterior, nos interesa en su dimensión paradigmática, en tanto referencia de lo que consideramos urgente incluir en la propuesta educativa actual, más no en cuanto objetos de estudio en sí. Esto significa que no hemos analizado los reveses de dichas propuestas, ya que nos hemos enfocado en las potencialidades que observamos.

Para finalizar el Capítulo 1 hemos analizado la polémica entre Roberto Miró Quesada y Américo Valencia, acerca de la legitimidad de la propuesta electroacústica del músico Ruiz del Pozo, para ser relacionada a la música andina, por llevar como título *Composiciones nativas*. A través de dicho análisis, hemos buscado señalar que el impase pedagógico acusado; si bien por un lado históricamente responde a intereses de una clase dominante en busca de legitimación de su hegemonía económica y política en clave cultural, en la contemporaneidad, refleja más la urgencia de la incorporación de la perspectiva de la interculturalidad como nueva matriz de las políticas institucionales y por ende de una adecuación de la propuesta desde dicha matriz. Una de las lecciones más importantes de esta polémica es que cualquier tipo de conservadurismo, sea el de una matriz occidental o indigenista, está condenado a volverse rancio por suponer siempre una suerte de estancamiento, de canonización, que es lo opuesto del dinamismo característico de las culturas. Sin embargo, las rutas que señala la perspectiva intercultural promete finalmente descentrar las hegemonías clásicas y fortalecer el ejercicio democrático desde las trincheras de la cultura.

A lo largo del Capítulo 2 hemos analizado las perspectivas de tres agentes constitutivos de la comunidad académica: los docentes, los egresados y los alumnos. En relación con los últimos, hemos problematizado la experiencia de las instrumentistas mujeres en clave de género. En la primera sección, a través de un cuestionario al cuerpo docente analizado desde las herramientas de Análisis Crítico, hemos podido dotar de una suerte de materialidad discursiva a las posturas del profesorado, pudiendo ver en algunos casos un contrapunto de ideas, y en otros casos más una postura al unísono, notablemente acerca

de la misión de la institución: formar músicos profesionales. Sin embargo, lo que nos interesaba en nuestro análisis, era vislumbrar, desde lo discursivo, la distancia que existe entre la propuesta pedagógica de la institución y el entorno laboral concreto. Si por un lado en el Capítulo 1 se buscó darle historicidad a dicho impase, en este capítulo nos hemos enfocado en demostrar su materialidad y cómo se perpetúa desde la institución a través de la propuesta educativa operativizada por los docentes.

En la introducción de esta investigación, presentamos el caso de un egresado que, a pesar de tener todas las competencias necesarias para desenvolverse en tanto concertista de guitarra clásica, y ser capaz de interpretar el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, se vio confrontado a una realidad diametralmente opuesta a la imaginada durante la formación. En la actualidad, se dedica principalmente a dar clases particulares y sobre todo no toca conciertos en grandes salas - a pesar de haber sido un alumno brillante - porque no existen suficientes estructuras de difusión y por ende de consumo. Además, la música clásica no es representativa a nivel cultural de nuestra sociedad, y, para la élite que sí la consume, y que busca ser representada por esta, se resuelven sus necesidades culturales con músicos extranjeros contratados para sus temporadas. En este contexto laboral, queda demostrado el impase de la propuesta pedagógica de la UNM. Además, el hecho de que la actividad laboral principal en la que se desempeña el sujeto de nuestro ejemplo, así como los demás egresados,<sup>11</sup> sea la enseñanza y la auto gestión de proyectos, demuestra que el ámbito musical requiere de competencias y habilidades distintas a las adquiridas durante la formación. Por tanto, estas constataciones, son a nuestro juicio, argumentos suficientes para una revisión de la propuesta pedagógica.

En la siguiente y última sección del capítulo, hemos indagado acerca de otra de las problemáticas al interior de la institución; esto es, acerca del género. A pesar de ser conscientes de la diversidad de discursos y debates acerca de esta categoría, nos ha

---

<sup>11</sup> Se realizó un cuestionario a un grupo de egresados acerca de su experiencia post estudios así como durante su formación.

interesado más problematizar la experiencia de las mujeres en la institución que el debate más amplio acerca de la construcción del género en general. En este sentido, a través de la misma metodología utilizada a lo largo del Capítulo 2, se ha demostrado en las respuestas de las informantes, que existen opresiones que afectan de manera concreta el desarrollo de las mismas pero que sobre todo, resultan invisibles para una institución que ha dado pruebas de su miopía generalizada acerca de las necesidades reales de su comunidad. Por otro lado, el licenciamiento, en vez de impulsar a la institución hacia una postura más contemporánea, consciente de su entorno y funcional para el mismo, es un proceso que se realiza principalmente a nivel burocrático, sin que esto signifique por ende una mejoría de su propuesta. Por el contrario, la adaptación curricular a las demandas burocráticas de la SUNEDU resulta abrumadora y limitante para sus estudiantes en muchos casos.

Nuestra investigación no se ha planteado dar solución al impase, sino tan solo darle historicidad y cartografiar sus características específicas para dar elementos necesarios para dicho cambio. En este sentido, consideramos que existen ciertas premisas desde las cuales se puede ir actualizando progresivamente la propuesta institucional. Por ello, a modo de conclusión, analizaremos la categoría de Interculturalidad en contrapunto con las ideas principales analizadas a lo largo de esta investigación. Consideramos que en la contemporaneidad esta es una categoría fundamental desde donde se dirigen las políticas públicas. Además, el caso peruano, al menos en la teoría, no es la excepción. Esto se evidencia en los discursos pronunciados desde el Ministerio de Cultura y en la Política Nacional de Cultura al 2030:

Las políticas culturales como dispositivos públicos que permiten construir un proyecto de país. Nuestras políticas culturales tienen como objetivo proponer una narrativa colectiva, un horizonte que, siendo consciente de los anclajes históricos que aún definen las encrucijadas del presente, puedan responder los desafíos de nuestros tiempos. Las políticas culturales, en un plano amplio, apuestan entonces por recuperar y apropiarnos de nuestros legados materiales y simbólicos, de ampliar y afirmar las representaciones que hacemos de nosotros

mismos, de promover el ejercicio de colocarnos en los lugares de los otros, de articular lo aparentemente desconecto, de cuestionar los sentidos comunes y; desde ahí, activar una ciudadanía respetuosa de sus derechos y deberes, mejor integrada y fortalecida en sus vínculos sociales. (Ministerio de Cultura, 2018)

A través de este análisis, pretendemos señalar la necesidad por parte de la UNM de dialogar, por un lado, con el ámbito laboral concreto al que se enfrentan sus estudiantes, y por otro lado, con el ámbito cultural actual del cual forma parte y al cual a la vez condiciona desde una matriz conservadora desactualizada respecto a los avances académicos y en materia de políticas culturales. En este sentido, pretendemos problematizar el rol de la institución y su actual postura ideológica, en tanto dispositivo cultural pero también en tanto institución de educación nacional artística. Teniendo esto en cuenta, finalizamos esta recapitulación que sirve de contexto a las preguntas que atraviesan esta sección: ¿Por qué es importante el rol de la UNM en el ámbito cultural nacional? ¿Por qué es importante una propuesta pedagógica artística/musical actualizada desde las premisas de la interculturalidad?

Es importante frasear más enfáticamente lo que a lo largo de la investigación se ha ido presentando y que es fundamental para responder nuestras preguntas. Tomando como base teórica los aparatos ideológicos del estado en Althusser, hemos considerado que la UNM es una institución que se encuentra en la intersección de dos de las subcategorías; es decir, es tanto un aparato educativo como un aparato cultural. En esta conjugación particular reside, a nuestro criterio, su gran potencia de aporte a la sociedad y a la vez su actual distanciamiento de dicho objetivo.

Los aparatos ideológicos requieren de estructuras institucionales, como la UNM, pero en tanto estructuras, ofrecen también las posibilidades inversas. En breve, hay una diferencia entre estructura institucional y la operativización ideológica de la misma. Esto no significa que estemos obviando los condicionamientos estructurales a favor de una postura que

arguya que lo superestructural funciona de manera independiente. A lo que nos referimos es a que la UNM es un aparato ideológico que si bien en la actualidad responde a ciertos intereses ideológicos de una clase dominante, también es detentora de los mecanismos para funcionar desde otra ideología y servir de aporte y legitimación a causas más democráticas y representativas para la búsqueda de la justicia social. En este sentido, señalamos la dimensión política del rol de la institución. Si el objetivo político es el desarrollo de las energías nacionales en su totalidad, la UNM, en tanto aparato ideológico del estado, cumple esta función. Gramsci tiene razón al señalar que:

El Estado es concebido como un organismo propio de un grupo, destinado a crear las condiciones favorables para la máxima expansión del mismo grupo; pero este desarrollo y esta expansión son concebidos y presentados como la fuerza motriz de una expansión universal, de un desarrollo de todas las energías “nacionales”. (1978, p. 72)

Dejando el ámbito político y volviendo al terreno pedagógico artístico, luego de entender su correlación, observamos que la UNM funciona desde - y está alineada con - la idea conservadora del Arte con mayúscula, como hemos explicado en el Capítulo 1. Esta postura es problemática en varios sentidos que se visibilizan en los impases - pedagógico, laboral, social - expuestos previamente. Además, existe otro impase que tiene que ver con una dimensión fundamental del quehacer institucional, y que, a pesar de ello, no ha sido mencionado antes. A saber, el impase artístico.

Miró Quesada señala y resume lúcidamente las implicancias de toda la actividad cultural en la que lo artístico está inscrito: “Si hemos aceptado que la actividad cultural atraviesa toda la existencia humana, entonces todos los fenómenos artísticos y expresivos no pueden entenderse como una actividad sui generis y a parte, sino por el contrario íntimamente conectada a una experiencia vital más amplia” (Miró Quesada, 1975, p. 184). Históricamente, los lenguajes artísticos han servido para simbolizar, reflejar y en algunos

casos proponer las distintas instancias de lo humano y, más refinadamente, las particularidades del grupo cultural específico que las supone a modo de contexto, y al cual se dirigen. Estos no son atributos que toda expresión artística cumple. O, si se quiere, dichos atributos no presuponen perspectivas humanistas, sino más bien visiones particulares del mundo. En este sentido, hay expresiones artísticas que cumplen con los atributos mencionados, de una manera tal que lo que simbolizan, reflejan y proponen subrepticamente es la mantención del status quo.

Esto no es novedad, ya que remite a la conocida lucha de clases en el ámbito de las artes. Lo que resulta interesante es observar cómo dicha división no es un reflejo directo de la clase. Es decir, no se trata de dos grupos bien delimitados de artistas, los unos que pertenezcan a una clase subalterna y por ende propongan arte revolucionario, y los otros de clases favorecidas que produzcan arte conservador. Tal ecuación resulta insuficiente para dar una visión general del tejido social y sus constitutivas imbricaciones, tensiones, e intercambios. La realidad del campo de la creación artística, al igual que las diversas realidades del tejido social, están atravesadas ideológicamente, pero también pueden ser críticas de esta. Toda la existencia social presupone ideologías articuladoras cuya funcionalidad es la de darle sentido al mundo. Los lenguajes del arte han servido históricamente - en algunos casos -, como objetos disruptivos del *statu quo*, y esta particularidad es uno de sus mejores atributos.

Teniendo esto en cuenta, nuestra postura es aún optimista respecto a la potencialidad de un aparato ideológico, cultural y educativo como la UNM, para la creación de agentes culturales, con artistas, docentes e investigadores que aporten a la sociedad desde el ámbito musical. Es por lo expuesto que consideramos importante la revitalización de la acción cultural y política desde la institución. Sin embargo, como los lectores intuyen, queda por ser determinada una matriz ideológica desde la cual se lleve a cabo dicha empresa. Es aquí donde radica la importancia del fortalecimiento institucional y su alineamiento con los avances en las políticas culturales vigentes.

Por ello es que hemos insistido tan enfáticamente en este concepto; la ideología. Como vimos líneas arriba, la lucha por la hegemonía es, en otras palabras, la lucha entre ideologías para hegemonizar un sentido particular - y todo lo que esto implica -, del mundo. Pero, ¿qué implicancias particulares tiene la ideología de la hablamos en el caso de la UNM?

En el actual esquema de la formación, la continuidad del programa apunta a una formación de maestría. Para los alumnos, esto supone, en el caso nacional, emigrar a algún país que proponga dicha formación en la especialidad musical instrumental, ya que no existe una formación de esta índole en el país. Existe una maestría en musicología propuesta por la Pontificia Universidad Católica del Perú; dicha formación es la única que puede tener una relación directa con la música, aunque en su dimensión investigativa. Además, existen otros tipos de formaciones que, a pesar de no incluir la palabra “música”, se relacionan directamente con este ámbito, por articularlo con la sociedad; por ejemplo, el caso de la gestión cultural. Sin embargo, a nivel institucional, la UNM apunta primordialmente a proponer una formación de maestría en interpretación musical, que a nuestro juicio, sigue siendo la continuación escalonada del mismo impase pedagógico analizado.

Por otro lado, los exalumnos de la institución que tan meritoriamente prosiguen sus estudios de maestría en instituciones europeas de renombre, juegan un rol importante en el mantenimiento del modelo formativo actual, ya que se convierten en sujetos paradigmáticos. Sin embargo, las salidas laborales de estos sujetos a su retorno al país son principalmente la docencia en la UNM. A pesar de que por lo general en Europa exista un mayor desarrollo de estructuras culturales institucionales, como orquestas y conservatorios, por lo que las salidas laborales para los músicos son una realidad concreta, los músicos peruanos que se quedan en estos países afrontan retos distintos, como lo es la competitividad exacerbada entre pares.

A finales del 2023, dos egresados de la UNM ingresaron al Conservatorio del Liceu de Barcelona, institución emblemática de la formación musical clásica. Dicho evento meritorio

recibió gran cobertura mediática, tanto desde la institución (UNM, 2023) Como en los medios de comunicación convencionales (*El Comercio*, 2023b). Lo problemático es que dicha cobertura tiene un reverso opacador. A diferencia de los dos personajes que mencionamos en la introducción (Juan Diego Flores y Juan José Chuquisengo, quienes tienen carreras musicales globalmente conocidas), y a pesar de su mérito y talento, Diego Berrospi y Madeleine Gutierrez tan solo han ingresado a una formación. Aún no están haciendo una carrera musical. Aún no sabemos cuáles serán sus salidas laborales. Es evidentemente motivador para los alumnos de la UNM ver a sus compañeros ingresar a tan prestigiosas instituciones. Sin embargo, es a la vez problemático seguir manteniendo ideológicamente el paradigma formativo actual, como ya ha sido extensamente expuesto en esta investigación. Entonces concretamente, ¿cómo se superan los impases analizados?

Hay dos aspectos que nos resultan primordiales para la crítica a la UNM que esta investigación se ha propuesto hacer. En este sentido dos son también nuestras propuestas principales para ser tomadas en cuenta para cualquier futura revisión de la oferta educativa. Si bien ambos aspectos se desprenden del impase pedagógico- educativo cuya existencia ha sido expuesta, la superación de estos se debe llevar a cabo en contextos distintos que implican acciones de diferente índole. Por un lado, está la revisión y adaptación de la propuesta pedagógica a los requerimientos del ámbito laboral nacional. Por otro lado, está la acción política colaborativa de la UNM con el Ministerio de Educación para la revisión y adaptación del currículo nacional de educación básica, para incluir la obligatoriedad de las clases de música en este último.

En relación con la propuesta educativa de la UNM, hemos ejemplificado y problematizado su modelo, reflejado en los dos egresados que ingresaron a un programa de máster en una universidad europea. En este sentido, hemos señalado la materialidad de la ideología conservadora que aún articula la propuesta institucional. Es evidente que una propuesta educativa no puede llevarse a cabo teniendo como único paradigma la situación particular de estos egresados. Si bien es meritorio a nivel institucional formar bachilleres capaces de

seguir estudios de maestrías en instituciones de renombre internacional. En el panorama educativo general, es una meta muy restringida que además tiene implicancias concretas en la reproducción material de la mayoría de los egresados, esto es, en su vida laboral. Ha quedado demostrado que la actividad principal en la que se desarrollan y desempeñan los egresados de la UNM, es la pedagogía. Por ello, es pertinente revisar en la historia institucional los referentes de adaptación de la propuesta formativa en esta materia, como lo ha demostrado el caso de la Promoción de 1971.

Por otro lado, en relación con la acción política colaborativa, es también en la historia institucional - y no en un solo momento de esta - que podemos encontrar referencias positivas y concretas de lo que sucede cuando existe un diálogo institucional con la esfera política. El caso más reciente ha sido el actual licenciamiento universitario, a pesar de que en el contexto del análisis realizado, hayamos hecho referencia al proyecto de ley impulsado por el congresista Francisco Petrozzi en tanto una materialización a nivel institucional de una postura ideológica conservadora. En otras palabras, se trató de la visibilización del funcionamiento de los aparatos ideológicos del estado. Ahora bien, es también cierto que es una referencia positiva de las posibilidades concretas de la acción política colaborativa.

Teniendo en cuenta este panorama, es aún necesario introducir una variable más a nuestro análisis de estos dos aspectos. En el primer capítulo hemos podido observar la tensión que existe a nivel social en el país acerca de la matriz cultural que mejor represente a la nación en su conjunto. Sin embargo, es evidente que no existe tal posibilidad mientras se trate solo de una pugna entre una dicotomía históricamente conocida y mientras se perpetúe de manera estructural, la brecha que comenzó con la Conquista pero que aún cuesta cerrar. Las luchas culturales en la contemporaneidad deben apuntar hacia la existencia democrática con justicia social, de todos los habitantes de esta nación imaginada, con gentes reales y culturas cambiantes. En este sentido, la única matriz aceptable es la de la interculturalidad. Esta categoría es la variable articuladora que consideramos es la médula espinal de cualquier futura revisión de la propuesta educativa de la UNM u otra institución educativa

nacional. En este sentido, cobra importancia una propuesta pedagógica actualizada desde las premisas de la interculturalidad.

Por otro lado, en este contexto, buscamos señalar las potencialidades en el horizonte del cambio social de la actividad docente, teniendo en cuenta que es el trabajo principal de los egresados. Volviendo a Althusser, recordemos que los mecanismo de funcionamiento de los aparatos ideológicos no suponen forzosamente una matriz particular, sino que por el contrario, son funcionales al poder de turno. En otras palabras, en tanto aparato requiere una ideología predominante desde donde se operativiza su acción. Si se quiere, una ideología hegemónica - siguiendo a Gramsci - cuyas directrices indican el rumbo de dichos aparatos. En este sentido, proponemos pensar y avanzar hacia el cambio social desde el fortalecimiento de los servicios educativos estatales, inscritos en una estructura democrática existente.

Pensar la formación musical como derecho de la ciudadanía es una de esas ideas que difícilmente pueden encontrar impases, independientemente de la postura política, cultural, o social a la que uno pertenezca o suscriba. Siguiendo esta línea de pensamiento, consideramos que la formación musical, inscrita en la educación básica, sería un ejemplo de materialización de los avances sociales, educativos, políticos, hacia un porvenir más justo para todos los habitantes de la nación. De Peña y Mendivil observan el reverso de esta idea, que refleja el panorama de la actualidad nacional:

(...) en el caso peruano no hay incertidumbre en el derrotero que espera a la educación musical en los años futuros: la mayoría de los estudiantes de escuelas públicas no tendrán la oportunidad de acceder a ella y, como consecuencia, se habrá perdido un derecho y se habrá reducido un campo de la formación humana, central en las relaciones intra e inter seres humanos. La coyuntura social, ideológica y política habrá hecho su trabajo: propugnar la homogenización, negar la diversidad, la posibilidad de diálogo e interacciones, la pluralidad de ideas y las formas de hacer, valorar y transmitir música. (2020, p.49).

Si bien es contraintuitivo pensar que la música pueda generar opresión, esta investigación sugiere la existencia de aristas que implican que incluso esta es una expresión atravesada por ideologías. Hablar de la educación es hablar de un dispositivo - léase aparato ideológico - y de una matriz ideológica operativizante. Nuestra apuesta debe quedar clara. La formación musical de la que hablamos, debe ser planteada desde las perspectivas de la interculturalidad. Toda propuesta desalineada de este fundamento, está condenada a reproducir las diferencias que sugerimos pueden ser cambiadas desde el campo educativo. Sin embargo, los debates en el ámbito de las políticas culturales señalan también los reveses y aristas que la perspectiva intercultural supone en el contexto neoliberal que todo lo atraviesa:

Las políticas culturales de la diversidad cultural han tenido un sentido democratizador. Incorporan a múltiples agentes sociales y han abierto nuevos campos de interacción. El peligro es que conduzcan a una nueva segregación, esta vez fruto del simple elogio de la diferencia y no sirva para fomentar la creatividad, como es la aspiración del verdadero diálogo intercultural. (Nivón, 2013, p. 41)

Si para la lógica neoliberal, la impronta cultural sugiere una ruta de atomización de lo social y de las colectividades, y si a través del dispositivo identitario se debilita la conciencia de clase y por ende también las demandas colectivas de derechos y recursos al estado, ello no debe significar un abandono del derrotero cultural en el horizonte de la transformación social. Por el contrario, consideramos que es el terreno más fértil para la creación de subjetividades capaces de articularse en una colectividad, sin que la identidad sea la única moneda de cambio. Es decir, sin que esta sea una condición de exclusión. En esta dirección, Vich sugiere bien que “si el problema de la “cultura nacional” es el problema de la comunicación entre los sujetos y de la posibilidad de representación igualitaria de los mismos, vale decir, de la construcción de sentidos comunes inclusivos, entonces la interculturalidad apunta también a la semejanza” (Vich, 2005, p.270). En esta cita podemos observar claramente que

el autor señala que el problema de la representatividad es la contracara del problema de la semejanza. En este sentido, en el mismo texto Vich hace referencia a Zizek, quien señala lo que venimos mencionando, que el derrotero de superación de los impases sociales contemporáneos, dentro de los cuales se inscriben también las problemáticas analizadas en esta investigación, pasa por la crítica general del sistema económico que está en su base:

Zizek (2001) subraya que este tipo de multiculturalismo - o políticas de la identidad - reprime hablar de universalidad y, por lo mismo, se trata de un racismo a distancia, en el que occidente es siempre el que enuncia y el destinado a "tolerar" al otro, mientras este se quede en su lugar y no cuestione el marco general del orden existente: el orden capitalista. Por ello, este crítico sostiene que la única posibilidad de articulación entre lo uno y lo diferente se da cuando se lucha por una causa común y universalista: algo que unifica y que, en el mundo contemporáneo, tendría que ver con el cuestionamiento de la lógica del capital (Vich, 2005, p. 271)

Tanto Nivón como Vich y Zizek están hablando de algo que se articula con la tesis del primero acerca del capitalismo y su lógica atomizante, que erosiona la idea de lo colectivo articulador, a través de lo multicultural, que es sinónimo de la diversidad. La identidad, en este sentido, pasa de ser un dispositivo emancipatorio a ser una herramienta de opresión, ya que al igual que los recursos económicos que condicionan toda experiencia cultural y social, están restringidos para algunos y más accesibles para otros. Tan es así, que por ejemplo en relación con la identidad, lo que se supone sirve para visibilizar una opresión, sirve de la misma manera para estigmatizar sujetos:

En un extremo de la jerarquía global emergente están los que pueden componer y descomponer sus identidades más o menos a su voluntad, tirando de ofertas extraordinariamente grandes de alcance planetario. El otro extremo está abarrotado por aquellos a los que se les ha vedado el acceso a la elección de identidad, gente a la que no se da ni voz ni voto para decidir sus preferencias y que, al final, cargan con el lastre de identidades que otros les imponen y obligan a acatar; identidades de las que resisten pero de las que no se les permite despojarse y que no consiguen quitarse de encima. Identidades

que estereotipan, que humillan, que deshumanizan, que estigmatizan (Bauman, 2005: 86s, en Nivón, 2013, p.32)

Habiendo señalado algunas de las implicancias de la categoría de la interculturalidad, es pertinente recordar que el objetivo de esta investigación ha sido cartografiar una problemática antes que resolverla. Si introducimos esta categoría en esta sección, es porque consideramos que puede servir, y debe ser tomada en cuenta para futuros trabajos que puedan realizarse a partir de esta investigación.

Para finalizar, si bien por un lado hemos sugerido, al analizar las salidas laborales de los egresados, la necesidad de pensar siempre desde las condiciones materiales, es también cierto que no es la única vía de superación de impases históricos, o mejor aún, no es la única trinchera; por el contrario, consideramos que la cultura es el terreno más fértil para la construcción de sujetos paradigmáticos nuevos y necesarios para nuestro tiempo. Es por ello que es importante el rol de la UNM en el ámbito cultural. Somos conscientes de los límites del giro cultural en las vías de la justicia social, pero a la vez vemos su potencialidad. La revisión de la propuesta educativa de la UNM, y su eventual mejoramiento desde las premisas expuestas, tan solo significa un paso en ese horizonte. Sin embargo, no es un paso menor y sobre todo, es una acción que se constituye en un cambio concreto en la reproducción material de los egresados. Por otro lado, cambiar la matriz conservadora por la intercultural al interior de la institución sería un gran avance, con implicancias concretas en el horizonte cultural para un devenir nacional más justo.

#### 4. Bibliografía

- Acha, J. (1984). *El arte y su distribución*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- Althusser, L. (1975). *Aparatos ideológicos del Estado*. Comité de Publicaciones de los alumnos de la ENAH
- Anderson, B. (1996). *La comunidad imaginada*. Debate Feminista, 13, 100-103.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI..
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos interrumpidos I, 7.
- Burga, M., & Galindo, A. F. (1981). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (No. 8, pp. 60-64). Lima: Ediciones Rikchay Perú.
- Calderón Sabla, C. (2020) *El canon de compositoras de música académica de la generación del 50 en Lima, Peruana*. Antec: Revista Peruana de Investigación Musical, 5(1), 43-68.
- Campos, C. (1993). *Estado de la música en el Perú*. Hueso Húmero 29.
- Canclini, N. G. (1984). *Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular*. Nueva sociedad, 71, 69-78.
- Cotler, J. (2005). *Clases, estado y nación en el Perú* (Vol. 17). Instituto de Estudios Peruanos.
- de Peña, L. M. T., & Mendivil, J. (2020). *Una mirada a la educación musical en Alemania y en Perú*. Tramas latinoamericanas para una educación musical plural, 43.
- Guerra Martinière, M. (1989). *La "Patria Nueva" de Leguía*. Boletín del Instituto Riva-Agüero; No. 16.
- Jameson, F. (2020). *Mapeo cognitivo*. Trad. Rodrigo Zamorano. ROSA Una revista de izquierda.
- Foucault, M., Díaz, E., Crespo, F., & Vega, J. F. (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires. Prometeo libros.

- Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad/Vol. 1. La voluntad de saber* (Vol. 1). Siglo XXI Editores México.
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario*. Críticas feministas al marxismo, vol. 1. Traficantes de sueños. Madrid.
- Fraser, N. (2016). *Las contradicciones del capital y los cuidados*. *New left review*, 100, 111-132.
- Gramsci, A. (1978). *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el estado moderno*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- Gómez, N. A. (2016). *El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política*. *Estudios sociales contemporáneos*, (15), 152-162.
- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder Editorial.
- Lossio, Félix. (2023) *Política cultural en contextos de crisis: las encrucijadas de la Política Nacional de Cultura del Perú al 2030*. Artículo en prensa. *Revista Sociología* (2023).
- Mariátegui, J. C. (2011). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Linkgua Ediciones.
- Mariátegui, J. C. (1950). *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Empresa Editora "Amauta".
- Marx, Karl: (1971) "*Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (Borrador) 1857--1858*". Siglo XXI Editores. Buenos Aires, Argentina. Tomo I.
- Marx, K., Engels, F., & Roces, W. (1972). *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Grijalbo.
- Marx, K. (1859). *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*. Obras escogidas, 1, 518.
- Méndez, C. (1995). *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú* (No. 10). Lima: IEP.
- Miró Quesada, R. (2022). *Lo popular viene del futuro*. Escritos escogidos: La siniestra ensayos. Selección e introducción de Mijail Mitrovic.

Niño Vásquez, N. (2015). *Gracias a la vida*, Trío para un nuevo tiempo y el tercer período compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista musical chilena*, 69 (223), 21- 46.

Nivon Bolan, E. (2006). *La política cultural: Una diversidad de sentidos*. En *La política cultural – Temas, problemas y oportunidades*. [en línea] consultado el (17/06/2024) <http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/Nivon-Bolan-Caps2y4.pdf>

Oquendo, A., & Lauer, M. (1999). Hueso Húmero 29.

Quijano, A. (1999). *¡Qué tal raza!*. En: Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones, Quito : CAAP, (no. 48, diciembre 1999): pp. 141-152.

Rebagliati, C. (1870). *Colección de bailes populares corregidos y arreglados para piano Op 16*. Milano. Sonzogno.

Tovar, D. K. (2021). *Música y peruanidad en la Lima del siglo XIX: Rebagliati, Alzedo y la Rapsodia*.

Tello, A. (2001). *Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad*. *Revista musical chilena*, 55(196), 7-26.

Vich, V. (2005). *Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista*. *El Estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*, 30, 265-274.

Voloshinov, Valentin: *“El Marxismo y la filosofía del lenguaje”*. Alianza Universidad. España. 1992.

Guerra, Maria Isabel: *“Entrevista a Celso Garrido Lecca”* (2001). [en línea] consultado el (17/06/2024) [https://andes.missouri.edu/andes/cronicas/mig\\_garridolecca.html](https://andes.missouri.edu/andes/cronicas/mig_garridolecca.html)

### **Documentos nacionales oficiales**

*“Currículo nacional de educación básica”* [en línea] consultado el (17/06/2024)

<http://www.minedu.gob.pe/curriculo/pdf/curriculo-nacional-de-la-educacion-basica.pdf>

*“Política Nacional de Cultura al 2030”* [en línea] consultado el (17/06/2024)

[https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC\\_VERSI%C3%93N\\_FINAL\\_2.pdf?v=1595329988](https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf?v=1595329988)

## **Prensa**

La República. (2023) “*Minedu destituye a titular de la UNM y reemplaza por especialista en Biología y Química*” [en línea] consultado el (17/06/2024) <https://larepublica.pe/sociedad/2023/04/14/minedu-destituye-a-presidenta-del-conservatorio-nacional-y-la-reemplaza-por-especialista-en-biologia-y-quimica-universidad-nacional-de-musica-lydia-hung-wong-mdga-1267588>

El Comercio. (2023a) “*Ministerio de Educación restituye a Lydia Hung Wong como titular de la Universidad Nacional de Música*” [en línea] consultado el (17/06/2024) [https://elcomercio.pe/lima/sucesos/ministerio-de-educacion-restituye-a-lydia-hung-wong-como-titular-de-la-universidad-nacional-de-musica-jorge-rivera-munoz-lima-peru-minedu-oscar-becerra-noticia/?ref=ecr#google\\_vignette](https://elcomercio.pe/lima/sucesos/ministerio-de-educacion-restituye-a-lydia-hung-wong-como-titular-de-la-universidad-nacional-de-musica-jorge-rivera-munoz-lima-peru-minedu-oscar-becerra-noticia/?ref=ecr#google_vignette)

Guadalupe Martín Pino. “*El Conservatorio Nacional de París cierra una clase de guitarra*” (2024) [en línea] consultado el (17/06/2024) <https://www.ritmo.es/actualidad/el-conservatorio-nacional-superior-de-paris-cierra-una-clase-de-guitarra-por-guadalupe-martin-pino>

Universidad Nacional de Música. (2023) “*Licenciada de canto estudiará master de ópera y máster de música clásica y contemporánea en España*” (2023) [en línea] consultado el (17/06/2024) <https://www.unm.edu.pe/licenciada-de-canto-estudiara-master-de-opera-y-master-de-interpretacion-de-musica-clasica-y-contemporanea-en-espana/>

El Comercio. (2023b) “Madelein Gutiérrez integrará coro del Liceu en concierto para recaudar fondos en España”

(2023) [en línea] consultado el (17/06/2024) <https://elcomercio.pe/luces/musica/madeleine-gutierrez-integrara-coro-del-liceu-y-ofrecera-concierto-para-recaudar-fondos-en-espana-madeleine-gutierrez-conservatorio-liceu-coro-del-liceu-espana-david-bisbal-ucrania-luces-musica-ultimas->

noticia/#:~:text=La%20cantante%20%3%ADrica%20Madeleine%20Guti%3%A9rrez,bas%3%ADlica%20de%20la%20Sagrada%20Familia.



## 5. Anexos

### Anexo 1

1. ¿Cuál considera que es el objetivo principal de la Universidad Nacional de Música?

Docente 1: Formar músicos profesionales de alto nivel
Docente 2: Formar músicos profesionales.
Docente 3: Formar Profesionales en las diferentes carreras musicales, capaces de vivir de su carrera. Con una formación teórica y práctica capaz de transmitir sensibilidad, expresión y entrega en la ejecución musical de variados repertorios. Con un alto nivel que le facilite integrarse a diferentes agrupaciones o elencos.
Docente 4: Actualmente, licenciarse a toda costa, cueste lo que cueste.
Docente 5: Formar músicos profesionales en el ámbito de la música clásica
Docente 6: Formar músicos profesionales especializados en música académica occidental
Docente 7: "Formar músicos integrales, permitiendo a los estudiantes de educación superior incorporarse a la vida ciudadana; enriqueciendo la cultura, propiciando el desarrollo del país, con enfoque intercultural, inclusivo y equitativo"
Docente 8: La formación de músicos de alto nivel que sean agentes de desarrollo en la sociedad.
Docente 9: hacer de los alumnos, futuros profesionales destacados en música
Docente 10: Formar músicos profesionales

2. ¿Qué opina sobre el ámbito laboral musical en el Perú?

Docente 1: Es un ámbito complicado en cuanto a oportunidades laborales.
Docente 2: Con varias alternativas hoy en día.
Docente 3: Lamentablemente no es muy bueno. Es por eso que la gran mayoría de estudiantes opta por salir al extranjero.
Docente 4: Es un campo bastante más amplio de lo que un egresado de la UNM se imagina y que exige una flexibilidad/adaptabilidad a diferentes realidades que no se discuten ni trabajan durante la formación.
Docente 5: Es bastante diverso
Docente 6: Es un sector informal y con reducida innovación empresarial y social. También es frágil e inestable debido a la débil comprensión del rol del arte y cultura en la sociedad por parte de instituciones públicas, privadas y sociedad en general, a pesar de la existencia de políticas culturales (débil gobernanza). Sin embargo, también es un espacio diverso y amplio para desarrollarse gracias a la riqueza pluricultural del país y a las múltiples oportunidades que se presentan en un contexto de transformación digital
Docente 7: El ámbito laboral ha mejorado en los últimos años, sin embargo, creo que en el caso de instrumentistas no hay suficientes orquestas profesionales en el país, por otro lado lo que sí hay es campo en la docencia.
Docente 8: Limitado
Docente 9: todavía aún no se le da el valor requerido

Docente 10: En el campo de la enseñanza musical se necesitan profesores debidamente formados para colegios, institutos y universidades, por otro lado, es necesario gestionar nuevos espacios laborales como orquestas sinfónicas, bandas, agrupaciones de música de cámara, coros.

3. ¿Cuáles consideras que son las principales implicancias del licenciamiento en relación con la propuesta pedagógica de la institución?

Docente 1: Una de las principales me parece que es los cambios en la malla curricular de cada especialidad así como también el creditaje de varios cursos importantes como los cursos de especialidad.

Docente 2: La estandarización de la carrera con miras a dictar posgrado.

Docente 3: Los principales problemas es que al ente regulador no se le puede hacer entender que nuestras carreras demandan una enseñanza personalizada.

Docente 4: El proceso legal de licenciamiento está pensado para universidades con carreras convencionales, y la adaptación al poco flexible sistema legal hace que la UNM pierda aspectos característicos del "ideal" de la formación musical universitaria.

Por otro lado, la creación de áreas como Bienestar Universitario y el fortalecimiento a otros ya existentes (Investigación y publicaciones) puede enriquecer la experiencia del estudiante en la UNM.

Docente 5: Que hace mucho más visible las necesidades sociales sobre lo que se ha venido enseñando hasta ahora

<p>Docente 6: Principalmente, la adecuación hacia un centro de estudios que anteponga el término "universidad", lo cual implica abordar nuevas y actualizadas áreas de estudio históricamente disociadas de la institución (tecnología, innovación, política). Asimismo, el término "nacional" invita a repensar la propuesta del contenido pedagógico propuesto al estudiante, puesto que previamente la oferta se pensaba hacía un profesional de "conservatorio". En síntesis, las implicancias son múltiples, pero debe ser transversal el enfoque de la formación de ciudadanos conectados y comprometidos con su entorno/sociedad a la cual puedan contribuir como profesionales</p>
<p>Docente 7: A nivel mundial muchas instituciones de nivel superior han implementado en su enseñanza un enfoque del aprendizaje basado en competencias esto tiene como finalidad que los conocimientos sean duraderos transferibles en diferentes contextos y que se capacite a los estudiantes para el desarrollo profesional, sin embargo considero que estamos en ese proceso, pues debe haber coherencia en las competencias que se quiere desarrollar y los cursos que se dictan. .El desarrollo de competencias permite establecer un aprendizaje centrado en el estudiante y fundamentalmente orientado a la vinculación teoría-práctica a través de la integración de los saberes básicos.</p>
<p>Docente 8: Cambios estructurales en la propuesta pedagógica y de enfoque, que se cifan a la ley universitaria.</p>
<p>Docente 9: aún no son claras las propuestas</p>
<p>Docente 10: Hay dificultades en los parámetros que propone Minedu y Sunedu.</p>

4. ¿Considera que los alumnos en formación reciben las herramientas necesarias para

desempeñarse profesionalmente en nuestro medio?



Docente 1: Reciben buenas herramientas, pero podría mejorar.
Docente 2: Si
Docente 3: Si, porque contamos con excelentes maestros... ojo no creo con los últimos que han ingresado. Pues les falta a algunos experiencia y didáctica.
Docente 4: Reciben algunas, es incompleta.
Docente 5:No
Docente 6: Es un camino progresivo en el que, por su naturaleza burocrática, las instituciones públicas toman más tiempo en canalizar y transmitir los nuevos conocimientos y sus nuevas formas de transmisión. La institución brinda una formación sólida en conocimientos musicales, pero la sociedad y el sector privado valoran cada vez más la multidisciplinariedad, por lo que el perfil del egresado debe ser uno que sepa cómo navegar en un mundo de constantes cambios e innovaciones. Para dicho objetivo es imprescindible que los docentes sean profesionales activos y competentes en sus áreas. Conectando ambos escenarios, considero que la institución aún está en proceso de implementar una formación que forme profesionales lo suficientemente capacitados para navegar en la sociedad actual y logren su inserción laboral e innovación
Docente 7: Considero que ha mejorado, por ejemplo: se ha implementado en la carrera de interpretación el curso pedagogía musical, herramienta básica para cualquier egresado en cualquiera de las carreras de la UNM ya sea instrumentista, compositor, director de coro, orquesta, etc. en algún momento van a enseñar y considero que se debe brindar más herramientas pedagógicas para la enseñanza.
Docente 8: Técnicamente, sí. Sin embargo, en la práctica, la mayoría se desempeña como

profesor sin haber recibido una educación específica para la docencia.
Docente 9: Cada vez son menos las herramientas que se les da al alumno
Docente 10: Sí

5. ¿Sugeriría algún cambio en la propuesta pedagógica?

Docente 1: Si, sobre todo mayor unificación en la metodología por parte de los profesores. Hay profesores que preparan sus clases y hay otros que no, aunque estos últimos no son la mayoría.
Docente 2: Amplitud a nuevas carreras en la industria musical, medios, tecnología, etc.
Docente 3: Que haya mejor selección a la hora de contratar profesionales. No son malos, sino excelentes. Pero la experiencia es muy importante.
<p>Docente 4:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mayor énfasis en la autogestión, desde la producción hasta la difusión usando plataformas de streaming, incluyendo herramientas de marketing.</li> <li>2. En los cursos de Educación y cursos de pedagogía de instrumento, un mayor acercamiento a la realidad de los colegios peruanos "normales", no solo los "exclusivos". Por ejemplo, hasta el año pasado no sabían que la currícula peruana contempla que el curso de música dura solo un bimestre al año con dos horas pedagógicas en colegios nacionales, y que en la mayoría de particulares el curso ni existe.</li> <li>3. Mayor diálogo con la música popular y tradicional peruana.</li> </ol>

Docente 5: Sí, que se hagan oriente la malla curricular a lo que la demanda laboral actual exige
Docente 6: Sí, la adhesión de cursos que formen a los estudiantes en transformación digital, globalización, liderazgo, innovación social y emprendedurismo; por otro lado, la reconsideración de cursos que se alejan del desarrollo de competencias que contribuyan a la conexión del alumno con su coyuntura social
Docente 7: Considero que se debería evaluar a los docentes y colocarlos en las secciones correspondientes, pues es diferente enseñar a niños, jóvenes y adultos. Y no necesariamente todos tienen los recursos o se capacitan para enseñar en las SEP <sup>12</sup> o SES <sup>13</sup> . Entre colegas considero que falta unidad, animarnos como profesores a dar ese paso adelante a ser modelos de los estudiantes con Capacidad de inspirar, saber cuando salir del centro. Darles las herramientas para que ellos sean los protagonistas de sus sueños.
Docente 8: Sí, que se enseñe a enseñar.
Docente 9: Si, más profundidad en la línea musical que en las propuestas por la sunedu.
Docente 10: Un curriculum flexible e incluir en las especialidades de interpretación aparte de los aspectos técnicos e interpretativos el aspecto psicológico como la ansiedad escénica.

6. ¿Cuáles considera que son las necesidad de la sociedad en el ámbito musical?

Docente 1: Actualmente la música desempeña un papel más descentralizado en la sociedad,
---

<sup>12</sup> Sección de estudios preparatorios

<sup>13</sup> Sección de estudios superiores (Universitarios)

ya que tiene diferentes lugares, como en salas de concierto, dentro del cine, obras de teatro, televisión y escuelas.

Docente 2: Interés, comprensión, poner en valor, habilidades blandas, motivación.

Docente 3: Que deben haber más ciclos de conciertos afuera a fin de dar a conocer nuestro arte.

Docente 4: En vista de que la mayoría de los peruanos escuchan música comercial, considero (o esperaría) que quieren música con mejor calidad en general, algo que implica una mejor ejecución de los instrumentos y mejores equipos de grabación y mejores ingenieros de sonido y productores. Por lo general, los grupos que más destacan (a nivel comercial) son los que cuidan más estos aspectos.

Docente 5: Música para eventos, creación de espectáculos interdisciplinarios, educación musical, investigación musical

Docente 6: Principalmente, el desarrollo de propuestas artísticas que permitan la conexión entre diversos ámbitos sociales para sensibilizar, educar y concientizar sobre la identidad nacional, lo que permitirá reducir los indicadores de discriminación y racismo. Asimismo, el desarrollo de programas educativos, iniciativa empresarial e incidencia política que contribuyan en diversas latitudes: el déficit de formación artística y la debilidad del sector artístico frente a las instituciones públicas

Docente 7: La música es un medio poderoso, facilita la comunicación, más allá de las palabras, ya que nos permite compartir sentimientos y significados; además promueve la identidad nacional y cultural.

A nivel individual puede inducir múltiples respuestas ya sea fisiológicas, de movimiento, de estado de ánimo, emocionales, cognitivas y conductuales.

También puede ser efectiva junto con otras intervenciones con el fin de promover la relajación, aliviar la ansiedad o el dolor, y promover el bienestar del cuerpo a través de la producción de endorfinas particulares. Sus usos terapéuticos se han explorado ampliamente con grupos particulares de pacientes, desde ancianos, niños, hasta personas con daño cerebral y con dolores persistentes.

Docente 8: El acceso a la enseñanza musical en todos los niveles, desde la escuela, como parte de una educación integral.

Docente 9: profundidad en la formación cultural y científica que aporta la música

Docente 10: Las necesidades son muchas como lograr que la enseñanza musical sea obligatoria en todos los colegios (enseñanza de diferentes instrumentos, lenguaje musical, coro, orquesta y banda), fomentar la creación de espacios para la música en vivo como auditorios, teatros, festivales, etc, preservar y promocionar nuestra música peruana.

7. ¿Considera que los egresados de la UNM responden a las necesidades actuales de la sociedad peruana?

Docente 1: No del todo.

Docente 2: Depende del ámbito y la especialidad.

Docente 3: Si.

Docente 4: Parcialmente, porque creo que los egresados en un principio solo aplican lo de "tocar mejor" cuando tocan música académica y la popular, generalmente, la tocan "así

nomás".
Docente 5: No todos
Docente 6: Lamentablemente, en poca medida. El arte sin conexión termina siendo una distracción puramente creativa y recreativa; sin embargo, la actividad artística con propósito social tiene un potencial transformador sin igual
Docente 7: Podríamos decir que las personas usan la música para mejorar la calidad de sus vidas e incrementar vitalidad a sus momentos individuales o en grupo. Creo que hay más actividades culturales, sin embargo el Perú no es Lima, hay bastante por hacer en provincia.
Docente 8: No necesariamente.
Docente 9: En comparación con otros países creo que aún no
Docente 10 Sí

8. ¿Si usted fuera recientemente egresado de la UNM, qué opinaría sobre su formación?

Docente 1: Que fue bastante buena.
Docente 2: Sólida
Docente 3: Que están preparados para ejecutar su profesión pero los de educación musical aún no

Docente 4: Depende mucho de la especialidad y de los objetivos que tuviera. En la mayoría de instrumentos, si quisiera hacer una maestría en un conservatorio reconocido de Europa o USA muy probablemente no estaría al nivel y tendría que volver a hacer el pregrado fuera para estar realmente preparado a nivel técnico. Quizás solo dos o tres especialidades se salvan.

Si quisiera hacer música popular, sí tendría las herramientas para hacerlo (en la mayoría de especialidades).

Si solo quiero enseñar, probablemente necesitaría complementar un poco con cursos de pedagogía.

Docente 5: Que no fue realista respecto a lo que se necesita para insertarse laboralmente

Docente 6: Es mi percepción que la mayoría de egresados pueden desempeñarse prolíficamente en actividades que requieren competencias musicales, pero encuentran una amplia brecha en la contextualización de dichas competencias en el sector laboral y, más enfáticamente, en cómo dichas competencias pueden conectar con sus entornos y generar innovación

Docente 7: Siempre con gratitud, he tenido la oportunidad de tener maestros excelentes con grandes conocimientos y que sabían transmitirlos, además los que dejaron huella con compromiso, y los caracterizaba el Sentido de posibilidad (donde todos pueden aprender), el Sentido de urgencia (cada minuto cuenta), para ellos no hay imposibles en la educación, con esa capacidad de potenciar nuestras habilidades y talentos.

Docente 8: Buena

Docente 9: Aún es endeble.

Docente 10: Que es sólida y competitiva.

9. ¿Cuál es la actividad profesional de la que recibe usted su fuente principal de ingresos económicos?

Docente 1: sin respuesta
Docente 2: Investigación en música
Docente 3: Mis presentaciones, alumnos particulares y otra universidad
Docente 4: La enseñanza del instrumento.
Docente 5: Docencia musical
Docente 6: Productor musical (empresa)
Docente 7: OSN (Orquesta Sinfónica Nacional)
Docente 8: Docencia
Docente 9: la enseñanza de la música
Docente 10: Docencia y correpetición

## Anexo 2

### 1. ¿En qué trabajas actualmente?

Egresado 1 : Profesor particular.
Egresado 2 : Trabajo como ingeniero de sonido
Egresado 3 : Tocando y grabando
Egresado 4 : Docente
Egresado 5: Profesor/músico de orquesta
Egresado 6 : Profesor UNM
Egresado 7 : Educación Área de Música
Egresado 8 : Especialista en el ministerio de educación
Egresada 9 : Directora de la Educación de la Primera Infancia en el New England Conservatory, profesora de Violín particular
Egresada 10 : Profesora de música

### 2. ¿En qué momento de la formación te interesaste por el ámbito laboral, las salidas laborales post estudios?

Egresado 1 : A media carrera
------------------------------

Egresado 2 : Desde la mitad de la carrera
Egresado 3 : A los 3 años de carrera
Egresado 4 : No tuve problemas para conseguir trabajo, puesto que cuando estudiaba ya estaba trabajando
Egresado 5 : Desde el primer ciclo
Egresado 6 : Siempre tuve trabajo, desde los 16 años
Egresado 7 : 1 año
Egresado 8 : Último año de mis estudios en la UNM
Egresado 9 : Ni bien comencé a estudiar empecé a tener mis propios alumnos y a estudiar pedagogía Suzuki
Egresado 10 : Desde la sección de estudios preparatorios de la unm

3. ¿Consideras que la formación en la institución te otorgó las herramientas necesarias para desempeñarte en tu labor profesional?

Egresado 2 :No
Egresado 1 : No todas, quizás la mitad de ellas.
Egresado 3 : No del todo

Egresado 4 : Considero que sí, sin embargo siempre va a faltar algo más que uno mismo tiene que preocuparse.
Egresado 5 : Sí como músico pero no como docente
Egresado 6: Sí, en las bases técnicas.
Egresado 7 : No
Egresado 8 : Yes
Egresado 9 : Sí y no. Sí a nivel violinístico (para tocar en orquestas y en eventos en el Perú y afuera). No a nivel pedagógico.
Egresado 10 : Parcialmente

4. ¿Consideras que hay materias que no son útiles para tu trabajo actual, cuáles?

Egresado 1 : Creo que todos en cierta medida aportaron indirectamente.
Egresado 2 : Considero que todo lo aprendido me ayuda de manera indirecta; sin embargo, en mi trabajo actual no necesito de algún curso impartido por la universidad, ya que es otro tipo de trabajo.
Egresado 3 : Cursos de matemática y psicofísica
Egresado 4 : No

Egresado 5 : Sí. Ciencias sociales, comunicación, técnicas y métodos de estudio.

Egresado 6 : No recuerdo. Habían menos cursos en mi época.

Egresado 7 : Todos son útiles para una buena formación académica.

Egresado 8 : No. Ninguno.

Egresado 9 : En mi caso, todos fueron relevantes. Excepto el de metodología de la investigación que no fue bueno (pero por la calidad no porque no fuera bueno tenerlo)

Egresado 10 : Algunos cursos que se supone que tenían que ser de humanidades. Más que innecesarios creo que no tuvieron la calidad suficiente para ser útiles.

5. ¿Qué cambios podrías sugerir para la propuesta pedagógica de la institución?

Egresado 1 : Pedagogía musical, tecnología musical, gestión como artista.

Egresado 2 : Sí. Herramientas como gestión económica, gestión empresarial orientado al mercado musical.

Egresado 3 : Manejo de softwares de audio y manejo básico de equipos de grabación

Egresado 4 : Herramientas de grabación

Egresado 5 : Recursos pedagógicos, cómo organizar una clase, cómo enseñar desde 0, etc.

Egresado 6 : Materias de pedagogía, herramientas para atención a la discapacidad.

Egresado 1 : Pedagogía musical, tecnología musical, gestión como artista.

Egresado 7 : Producción Musical

:Egresado 8 : Gestión Cultural

Egresado 9 : Sí. Mejores cursos de historia de la música en general (del mundo y peruana).  
Tocar más música peruana y de otras partes del mundo para expandir nuestros horizontes.  
Cursos de pedagogía para todo instrumentista ya que siempre se trabaja en eso finalmente.

Egresado 10 : Todo lo relacionado a la pedagogía, tecnología aplicada, marketing, producción musical y estudios para entender la realidad actual de la profesión.

6. ¿Cuáles consideras que son los mejores aportes de la institución en tu formación?

Egresado 1 : La destreza en el instrumento, la historia y cursos de armonía básicos, lo poco que pude aprovechar de la investigación. Más nada.

Egresado 2 : La enseñanza rigurosa en el aspecto teórico musical

Egresado 3 : La ejecución del instrumento y el entrenamiento auditivo

Egresado 4 : La disciplina, el hábito, que uno tiene que conseguir para lograr algo.

Egresado 5 : El respeto a la música, los contactos y la experiencia orquestal

Egresado 6 : La técnica pianística, la técnica vocal (coro), armonía y contrapunto, lenguaje musical básico, oportunidades de participar en clases maestras, recitales y festivales

Egresado 7 : Los cursos complementarios de Armonía funcional, Arreglos musicales Dirección, y curso de humanidades Psicología, Filosofía, Ética y estética.
Egresado 8 : En general estoy muy satisfecho con la formación que he recibido.
Egresado 9 : Violín, música de cámara, cursos de armonía y contrapunto y entrenamiento auditivo.
Egresado 10 : Los contactos y algunos cursos de historia de la música.



1. ¿Consideras que las mujeres tocan distinto que los hombres?

Informante 1: No necesariamente. Todas las personas tocan distinto, la diferencia no se debe al género sino a la individualidad de cada sujeto.

Informante 2: No

Informante 3: No, cada persona tiene su manera de tocar, depende de la personalidad y de sus habilidades más no de su género.

Informante 4: Sí, porque pienso que físicamente las mujeres no desarrollan tanta fuerza muscular

2. ¿En tu experiencia los docentes tienen un trato diferenciado en relación al género?

Informante 1: Sí, esto suele ser más evidente en los cursos de especialidad donde, con frecuencia, los docentes asumen que si una estudiante está cansada o adolorida al tocar se debe a que, por ser mujer, tiene poca resistencia, anulando la posibilidad de que la razón sea la duración e intensidad del ensayo o problemas de salud física. Por otra parte, si a pesar de su malestar una mujer demuestra la misma resistencia física que los demás, quienes en su mayoría son hombres, es celebrada de forma condescendiente como si se tratara de un logro.

Considero que, ya que este discurso motiva a dejar de lado el bienestar personal para no ser percibidos o percibidas como débiles, es potencialmente perjudicial tanto para hombres como para mujeres.

Informante 2: Exigen menos a las chicas en relación a los chicos

Informante 3: En algunos casos si. Por ejemplo le entrego el saxo tenor a un varón para que toque y a una dama le entrego el saxo soprano quizá porque pesa menos o el sonido es más "delicado", asociando delicadeza como una característica femenina.

Informante 4: Si, esto con respecto a las calificaciones y más atención a las mujeres que al sexo opuesto.

3. ¿Consideras que existen discursos misóginos circulando en la institución?

Informante 1: Sí, el que más recuerdo es uno que se dió durante un ensayo general antes de una presentación de la banda sinfónica. El director dijo: "Los chicos van todo de negro y las chicas tienen que ir con vestido largo, cosa que si nos equivocamos hacemos que las chicas se paren al final y nos aplauden igual". Todos los chicos del ensayo se rieron de ese comentario y a solo algunas chicas nos pareció innecesario y ofensivo.

Informante 2: Las chicas de clarinete no tocan bien, la maestra de clarinete no enseña tan bien

Informante 3: Es posible que los haya, recordemos que aún la sociedad tiene rezagos de una mentalidad machista y en especial las personas mayores de edad son las que pueden incurrir en algún comentario misógino, cómo en este puesto es mejor que este a cargo un varón que una mujer o cosas por el estilo.

Informante 4: Si, por el hecho de pertenecer a una especialidad que se encuentran más varones que mujeres, o por el hecho de la apariencia se piensa que eres de una especialidad más "sencilla".

4. ¿Consideras que las oportunidades laborales son iguales para cualquier género?

Informante 1: Considero que, irónicamente, las mujeres tienen mayor oportunidad en el sector del mercado laboral con mayor demanda: la educación. En mi experiencia, si se trata de un puesto como docente de música en un colegio, las mujeres suelen tener mayor oportunidad porque la sociedad asume que, por estereotipo, están más preparadas para tratar con niños, son más responsables y/o generan mayor confianza.

Informante 2: No (usualmente quieren de capo a chicos)

Informante 3: No siempre, depende del caso. Por ejemplo para trabajos más rudos como en una mecánica, se prefieren a hombres y no mujeres porque hay la idea de que las mujeres son más delicadas y no se pueden dedicar a un trabajo rudo o porque simplemente se ve feo, cosas por el estilo.

Informante 4: No, en mi experiencia si he notado la diferencia, en mi caso solo piden profesoras mujeres para siempre designar a los niños y adolescentes a dar clases, intuyendo que las mujeres son más aptas para ese rol.

