

MEDIACIONES DE LA EXPERIENCIA MUSICAL EN LA EMERGENCIA DE  
SENSIBILIDADES JUVENILES

CRISTÓBAL GÓMEZ VALENCIA

UNIVERSIDAD DE MANIZALES  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES NIÑEZ Y JUVENTUD  
UNIVERSIDAD DE MANIZALES – CINDE  
MANIZALES

2013

MEDIACIONES DE LA EXPERIENCIA MUSICAL EN LA EMERGENCIA DE  
SENSIBILIDADES JUVENILES

CRISTÓBAL GÓMEZ VALENCIA

Tutora

Phd. ANA PATRICIA NOGUERA DE ECHEVERRI

UNIVERSIDAD DE MANIZALES  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS  
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES NIÑEZ Y JUVENTUD  
UNIVERSIDAD DE MANIZALES – CINDE  
MANIZALES

2013

## **Nota de Aceptación**

El trabajo de grado *Mediaciones de la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles*, presentado por la candidata Cristóbal Gómez Valencia, cumple los requisitos exigidos por la Universidad de Manizales y el CINDE para optar al título de Doctora en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud.

---

**Firma presidente del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

**Manizales, Noviembre de 2013**

A la fuerza suprema inspiradora:

Este trabajo es la metáfora de un sueño colectivo que emerge en el afecto recíproco de familia, estudiantes, profesores, artistas, músicos y compañeros del viaje musical; para todos y todas, eterno agradecimiento.

Reconocimiento especial a quienes creyeron posible esta aventura intelectual: a la Dra. Ana Patricia Noguera de Echeverri Tutora de Tesis, por mostrarnos la ruta del “Pensamiento Complejo” y acompañar afectivamente la búsqueda rizomática; a la Dra. Sara Victoria Alvarado, al Consejo de Doctores y profesores del programa de Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud del convenio CINDE-Universidad de Manizales, por acoger nuestra propuesta y mostrarnos senderos de apertura; a la Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Escuela de Música, a mis jefes, a mis colegas profesores y profesoras por su apoyo; a la Universidad Nacional de Córdoba-Argentina, por su acogida; a mis hermanos de la Orquesta Los Valex de Colombia, amigo Álvaro Valencia Marulanda, por las vivencias formadoras en escenarios, fiestas y públicos; a los amigos y amigas de los festivales de Rock de Pereira y Manizales, Estación Rock en Pereira, Colectivos Culturales de Manizales y Santa Rosa de Cabal, por su activa y aportante vinculación; a mis estudiantes que inspiran el “motorium” de nuestra tarea formadora y quienes son protagonistas de esta fiesta musical; al grupo de apoyo y logística: Natalia Guacaneme, William Orlando Arcila, Carolina López, Laura Isaza, Laura Gómez, Lina Paola Osorio, Tatiana Giraldo, Viviana Carolina Giraldo, Nancy Forero, Yenny Santa, Luisa Fernanda Trujillo, Ana María Ortiz, Jacqueline Ocampo, Marcela Laserna, Hernán Londoño y Janette Gutiérrez, quienes con su trabajo comprometido de diseño, procesamiento de textos y materiales, moldean y retroalimentan las emergencias y bifurcaciones; a mi madre por su apoyo incondicional, infundiendo y manteniendo en nosotros la energía y vitalidad, para no desfallecer en nuestro compromiso social transformador desde la música.

A mi madre Susana, quien supo sembrar en mí el amor por el arte, la música y los valores; a mi gran familia, quienes han acompañado solidariamente los trayectos de aventura intelectual, artística y musical; a los estudiantes, quienes me brindan la fuerza y motivación para continuar explorando en sensibilidades musicales vitales, la acción social transformadora.

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD  
CINDE-UNIVERSIDAD DE MANIZALES

GRUPO DE INVESTIGACIÓN: Jóvenes, Culturas y poderes.  
LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN: Jóvenes, Culturas y Poderes.

**1. Datos de Identificación de la ficha**

|  |   |                                      |
|--|---|--------------------------------------|
| Fecha de Elaboración:<br>Noviembre 1 de 2013 | Responsable de Elaboración:<br>Cristóbal Gómez Valencia | Tipo de documento:<br>Tesis Doctoral |
|--|---|--------------------------------------|

**2. Información general**

|  |  |
|--|--|
| <b>Título</b>                            | Mediaciones de la Experiencia Musical en la Emergencia de Sensibilidades Juveniles |
| <b>Autor/es</b>                          | Cristóbal Gómez Valencia   |
| <b>Tutor</b>                             | PhD. Ana Patricia Noguera de Echeverri   |
| <b>Año de finalización / publicación</b> | 2013   |

|   |  |
|---|--|
| <b>Temas abordados</b>                                    | La música en perspectiva de los gustos musicales y las subjetividades juveniles  |
| <b>Palabras clave</b>                                     | Mediaciones, experiencia musical, sensibilidades-complexus-musicales, juventud, subjetividad, preferencia musical, sensibilidades, subjetivación, identidad, recepción musical, complejidad, colectivo juvenil, música, género musical, rizoma, eslabón, multiplicidad, intimidad, coreografías, contorsión, interacciones, disipación.  |
| <b>Preguntas que guían el proceso de la investigación</b> | <p>¿Cómo media la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles?</p> <p>¿Cuáles son los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), las formas, que guardan relación con los Géneros Musicales (GM), la preferencia musical juvenil, los hábitos y la emergencia de sensibilidades juveniles?</p> <p>¿Cuáles son y cómo se caracterizan desde la experiencia musical las sensibilidades juveniles (SS)?</p> <p>¿Cómo proponer un método complejo (“á-método”) para estudiar la experiencia musical?</p> |

|   |
|---|
| <p><b>Identificación y <u>definición</u> de categorías</b><br/> <b>( máximo 500 palabras por cada categoría) Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página</b></p>  |
| <p><b>Experiencias musicales:</b> Se entiende como una acción comunicativa de orden estético (simbólico-semiótico); un conjunto de sistemas complejos que interactúan como unidad a partir de sus componentes que se configuran como eslabones músico-semiosféricos (EMS), y emergen como ordenes estructurantes de dicha experiencia.</p> <p><b>Eslabones músico-semiosféricos:</b> Configuran uno de los conjuntos de sistemas complejos, encadenantes sensibles u órdenes estructurantes de la experiencia musical: eslabones macro-sonoros, eslabones micro-sonoros, eslabones audio-visuales, y eslabones de improvisación. Los órdenes incluyen formas, estructuras e isotopías fundantes del fenómeno óptico-acústico, cualidades propias de la expresión artística musical, y la improvisación como creación musical y autocreación humana.</p> <p><b>Mediaciones:</b> Se entienden como: “(...) nuevas complejidades en las relaciones constitutivas (...)” (Martin-Barbero, 1998. pág. xvi), entre la experiencia musical (EM), las sensibilidades juveniles (Sensibilidades-Complexus-Musicales-SCM) y los procesos de subjetivación humana (P). Son dinámicas Inter-retro-activas de procesos de recepción, valores, sentir, formación y acción, entre los, las jóvenes y la música que prefieren, entre su subjetividad eco-bio-sico-sociológica y unas maneras singulares de organización musical.); constituyen un nivel de relaciones inferior a los procesos (P).</p> <p><b>Mediaciones de recepción:</b> Se entienden como relaciones de complejidad avanzada, entre la experiencia musical y los complejos fenómenos a partir de los cuales las músicas son percibidas, “gustadas”, recibidas, experimentadas y vividas por los oyentes, con énfasis en procesos y dinámicas asociadas a la escucha de esas músicas; un conjunto de situaciones que intervienen entre el creador-productor de la obra y quienes la reciben o consumen. Es decir, hay unas “tecnicidades”, unos “formatos industriales” y unas maneras de apropiar, que son el resultado de</p> |

dicho complexus de emergencia.

**Mediaciones del sentir:** Como emergencia de relaciones entre emociones y sentimientos, en el fenómeno de una percepción integral. La percepción emerge desde el Gran Bucle Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD] y el circuito de mediaciones (M) como una red de estímulos físicos, eléctricos, químicos, mecánicos, que a través de las terminales sensoriales de la organización hipercompleja cerebral, conexiones neuronales y circuitos de sinapsis, llevan señales al sistema perceptor que se proyectan al ‘motorium’ del mundo exterior; convirtiéndose así en acción y subjetivación, en recursión y retroacción.

**Mediaciones de valores:** Nuevas formas de estéticas musicales que forman valores éticos, cambios de actitudes, nuevas concepciones de mundo que emergen a través de la música. La música no es solamente para escuchar; la música forma actitudes, forma valores, forma conciencia, forma pensamientos, forma cuerpo, forma corporalidades, forma ser humano, forma ser en el mundo; un proceso mediante el cual habitamos no solamente nuestro mundo sino otros mundos, los mundos de la “otredad”, los mundos de la “temporalidad” y la diversidad.

**Mediaciones de formación:** La formación musical es un hacer que busca la transformación humana, mejorar los niveles de escucha activa, el criterio de esa escucha, la comprensión integral de la obra musical, independientemente del género de preferencia. Ayuda en el gran objetivo social de ser conscientes de la realidad cultural, mientras actuamos en pro de la acción transformadora: como tecnologías del yo y como tecnologías del nosotros.

**Mediaciones de la acción sensible:** Emergen en las interacciones entre la experiencia musical, las computaciones, el conocimiento y la estrategia. Una acción que permite dar cuenta del hacer humano, y que es además vivido por la música y a través de ella. En este hacer musical-vital-humano, la acción sensible nombra la propiedad que emerge en la relación entre el ser-corporeidad y el mundo vivido-musical. Mientras vibramos con las experiencias del sonar y el gustar musical, también vibramos con la experiencia común de un sentir en comunidad, de un espíritu colaborativo, de un sensus complexus entre la individualidad y la humanidad.

**Mediaciones de la acción política:** Nos referimos a la política del ciudadano, la política de la solidaridad social, de la conciencia de especie homínido que hace y se acciona en la experiencia musical como auto-creación para la creación-colectiva y social; aquella que en ejercicio de respeto a la vida y al habitar humano y ambiental, nos permite reconocer a los otros como oportunidad del nosotros. Aquí la música es además alternativa en el cambio personal, en la posibilidad de transformación, en la decisión de ejercer ‘Tecnologías del Yo’

**Procesos:** Un proceso complejo se refiere a un subconjunto cuyo funcionamiento es inherente a un subconjunto que a su vez hace parte de otro subconjunto, y de ese a otro, sucesivamente (S a la n), en la línea de Deleuze-Guattari (2000), como un rizoma en pliegue y repliegue permanente. De los procesos emerge multiplicidad en diversas dimensiones, entre lo uno y lo otro. Un todo que no se reduce a las partes, sino que intenta visualizar las relaciones y bifurcaciones como un ‘bucle tetralógico’, donde la música es un fenómeno sonoro, óptico-acústico y un complejo de múltiples perspectivas sociales y culturales.

**Procesos complejos de emergencia:** Se refieren a diferentes niveles de interacciones en la experiencia musical juvenil, que se traducen en relaciones entre todos los conceptos propuestos; hemos detectado tres niveles de esas interacciones: la creación-producción (PCECP), el gusto-configuración estética (PCGCE), y las relaciones de sensibilización-subjetivación (PCSS). De estas

interacciones hemos propuesto el bucle de los procesos (P) [PCECP-PCGCE-PCSS]. No pueden entenderse como “sucesión ordenada de estadios o fases”, sino como flujo permanente en dinámicas y relaciones.

**Sensibilidades-complexus-musicales:** Se refieren a valores, actitudes, emociones, formas de sentir y subjetivar, siempre asociados a la experiencia musical de la sonoridad audiovisual y el performance. Se ubican en espacios concretos de engramas, bifurcaciones y emergencias; configuran dinámicas colectivas sociales, y no son ajenas a las tensiones de la socialidad y los desencantos en tiempos de desigualdades y des-esperanzas.

**Corporalización musical:** Las Sensibilidades musicales se configuran como un “tercer cuerpo” (Pardo, 1996), como corporeidad de la estética expandida y cuerpo simbólico-biótico (Noguera, 2000; 2004), como cuerpo sin órganos, cuerpo máquina agenciamiento (Deleuze-Guattari, 2000; 2002) y como cuerpo homo-sensus (Gómez, 2009). Estas y otras confluencias se amplifican en la relación cerebro-espíritu, los bucles unitax multiplex, cuerpo-mente, cuerpo-alma, y el concepto de Trinidad’ cerebro-espíritu-cultura (Morin, 1977; 1986; 1994; 1999; 2001; 2003; 2005).

**Sensibilidades múltiples:** Esta es la manera como se va configurando el Ethos-cultural de una experiencia musical de la convivencia y el reconocimiento, no solamente como jóvenes que gustan las músicas, sino como personas con derechos y deberes; he aquí el mejor escenario de la ecología humana y la estética expandida: el compartir musical entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples: [SI-SM].

**Juventudes en disipación:** La caracterización (*Sn*) de las sensibilidades complexus musicales (SCM) atiende esta multiperspectiva unitax multiplex según la cual, la condición juvenil emerge de las relaciones entre el conjunto y las partes, entre lo singular y lo que es común, entre la unidad del ser homo-sensus-musicus y la diver-tempo-transitoriedad de la multiplicidad de entidades individuales: pulsiones familiares, vitales, culturales, comunicativas, laborales, gesto-afectivo-exterioridad, estéticas, económicas, estéticas-ambientales, sociales, convenciones-hologramáticas, sociales-económicas, contorsión, virtuales, etc.

#### Actores

(Población, muestra, unidad de análisis, unidad de trabajo, comunidad objetivo)  
(caracterizar cada una de ellas)

El trabajo de investigación se realizó con jóvenes del eje cafetero; participaron jóvenes hombres y mujeres –94 personas de diferentes grupos e instituciones de Pereira, Santa Rosa de Cabal- Risaralda y Manizales- Caldas- Colombia; y 87 perfiles de diferentes redes sociales en Internet.

|   |
|---|
| <b>Identificación y definición de los escenarios y contextos sociales en los que se desarrolla la investigación</b><br><b>(máximo 200 palabras)</b>   |
| <p>Instituciones educativas, colegios, universidades de Pereira, Santa Rosa de Cabal y Manizales Colombia; colectivos y grupos musicales, colectivos culturales urbanos, jóvenes no escolarizados</p> |

|  |
|--|
| <b>Identificación y <u>definición</u> de supuestos epistemológicos que respaldan la investigación</b><br><b>(máximo 500 palabras)</b><br><b>Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página</b>  |
| <p>El proyecto se aborda desde el Método Complejo (Morin), como forma de ser de la realidad y como pensamiento que emerge de ella. Una posible aproximación desde el punto de vista epistémico y metodológico viene del arte y de su práctica social, enmarcada en paradigmas que sobrepasan los formalismos y ataduras de teorías científicas, para un acercamiento a la experiencia musical desde el Pensamiento Complejo, con apertura de relaciones desde otros territorios conceptuales como la Estética, la Fenomenología, la Ecología Humana y los Estudios Culturales.</p> <p>El encuentro creativo entre el investigador de la experiencia musical juvenil con los actores, debe estar siempre inmerso en la exploración de las relaciones, procesos, articulaciones; las “conexiones ocultas” de Capra (2003), las “Estéticas expandidas” de Noguera (2000; 2004), y los “sistemas complejos” de Edgar Morin (1977; 1986; 1999; 2001; 2004; 2005) que van más allá de la “simplificación” de los fenómenos.</p>  |
| <b>Identificación y <u>definición</u> del enfoque teórico ( máximo 500 palabras)</b><br><b>Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página, señalar principales autores consultados</b>  |
| <p>En el enfoque de la Complejidad y la “Antropología del Sentido” que propone Ortiz-Osés (1986), partimos de la categoría empírica fenomenológica que nos permita avanzar en la descripción y comprensión de la experiencia musical juvenil que emerge sensibilidades-complexus musicales, para que fluya un segundo momento del trayecto: las ‘categorías’ de análisis o conceptos. El tercer momento es la interpretación antropológica del sentido, en la emergencia de tesis.</p> <p><b>El Principio Dialógico:</b> está presente en el conjunto de sistemas y en cada uno de los circuitos, desde el momento mismo de la percepción hasta la representación, desde la escucha musical que deviene preferencia o disgusto musical, hasta los diferentes momentos, bifurcaciones de cada representación en el ‘imprinting cultural’ que orienta y motiva los comportamientos y la acción juvenil. Se trata de una dialógica polifuncional que se inscribe en la condición musical sensible del ser eco-bio-antropo-psico-social.</p> <p><b>El Principio de Recursividad:</b> La Experiencia Musical (EM), los eslabones músico-semiosféricos (EMS), las mediaciones (M), los circuitos, los procesos complejos de emergencia</p> |

(P) [PCECP-PCGCE-PCSS], y el sistema de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM), configuran dinámicas asociadas al principio de recursividad; se trata de una 'recursividad rotativa'. En la emergencia de sensibilidades juveniles, ninguno de los eslabones, circuitos, mediaciones o procesos es más importante que otro, ni al interior de los circuitos-sistemas, ni por fuera de ellos.

**El Principio Holo (Gramático/ Escópico/ Nómico):** puede entenderse cuando en el Gran Bucle-Complexus se establece una macro-red sistémica dinámica e hipercompleja del tipo hologramático, según la cual el todo emerge desde las partes, y las partes emergen al conjunto. Se requiere la perspectiva del todo-conjunto (holograma) para comprender las partes; se requiere identificar unos géneros musicales.

*“El principio dialógico puede ser definido como la asociación compleja (complementaria/ concurrente/ antagonista) de instancias, necesarias conjuntamente necesarias para la existencia, el funcionamiento y el desarrollo de un fenómeno organizado (cfr. El Método I. págs. 426-427, El Método II, pág. 431)” (Morin, 1986, p. 109).*

*“(…) Una idea primera para concebir autoproducción y autoorganización (…) es un proceso en el que los efectos o productos al mismo tiempo son causantes y productores del proceso mismo, y en el que los estados finales son necesarios para la generación de los estados iniciales” (Morin, 1986, p. 111-112).*

*“(…) Podemos extraer ahora el principio holo (gramático-escópico-nómico). Tres modalidades dependen del mismo principio, concerniendo cada una a su manera a la máquina cerebral : 1. La modalidad holonómica en la que el todo en tanto que todo gobierna las actividades parciales / locales que lo gobiernan (así, el cerebro en tanto que todo gobierna las reuniones de neuronas que lo gobiernan)*

2. La modalidad hologramática en el que el todo en cierto modo está inscrito / engramado en la parte que está inscrita en el todo; 3. La modalidad holoscópica que realiza la representación global de un fenómeno o de una situación (rememoración y, como vamos a ver, percepción)”. (Morin, 1986, p. 115).

**Identificación y definición del diseño metodológico (máximo 500 palabras)  
Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página**

El proyecto transita desde el Método Complejo, que exige recorrer territorios conceptuales que permitan interpretar las densas coligaciones, correlaciones e interrelaciones de las cuales emergen sensibilidades musicales, o corporeidades musicales, entendiendo por corporeidad la configuración permanente de la relación subjetividad-sensibilidad, según Noguera (2000). Estos territorios conceptuales son en principio, la nueva semiología musical, los estudios culturales, la comprensión de la experiencia musical desde la hermenéutica, la estética, la fenomenología, la psicología de la percepción, entre otras. La Complejidad no permite la adscripción a una sola teoría o método reduccionista; se trata del método de las co-relaciones.

Pensamiento complejo, reto estético; búsqueda de relaciones e interdependencias, 'puntos de bifurcación' de entropía y neguentropía; búsqueda de propiedades emergentes y pulsiones creadoras de nuevas emergencias, 'actos' y eslabones:

*“(…) Hoy nuestra necesidad histórica es encontrar un método que detecte y no oculte las*

*uniones, articulaciones, solidaridades, implicaciones, imbricaciones, interdependencias y complejidades. Tenemos que partir de la extinción de las falsas claridades (...)* (Morin, 1977, p. 28-29)

Los conceptos centrales: Experiencia Musical, Mediaciones, Sensibilidades Musicales, Reconfiguración de procedimientos de aproximación a la información y enfoque teórico; reorganización del conjunto categorial; Gran Bucle de Interacciones

Propuesta fenomenológica (Ortiz-Osés): método hermenéutico, categoría empírica o “Categorización”; categoría lógica o “Descripción”, y categoría interpretativa: hologramática o “Tesis”. Conversatorio y narrativa; etnografía, autobiografía, entrevista en profundidad, historias de vida, grupo focal, laboratorios y fiestas de grupos.

**Identificación y definición de los principales hallazgos (empíricos y teóricos)  
(máximo 800 palabras)  
Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página**

Las sensibilidades juveniles están emergiendo de manera interconectada con diversos sistemas, simplificando la estructura clásica de la música y promoviendo nuevos procesos interactivos entre el estilo, el gusto, la creación, el lenguaje, la cognición, el contexto, la historia y el socius musical.

Dichos procesos emergen como discurrir performativo dinámico y complejo de la vivencia musical familiar, preferencias musicales, eslabones músico-semiosféricos, eslabones de improvisación, eslabones audiovisuales, hábitos-coreografías, nuevas maneras de creación-recepción musical y performance-experiencia. Estos eslabones interactúan en contextos culturales con la condición juvenil, haciendo emerger maneras de ser, pensar, hacer y sentir, mediante procesos y dinámicas que configuran sensibilidades-complexus musicales (*Sn*).

En perspectiva de los principios del Pensamiento Complejo y del rizoma, las Sensibilidades Juveniles (*Sn*) se representan como un modelo-hograma del gran bucle de interacciones: Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-*Sn*] }

**Observaciones hechas por los autores de la ficha  
(Esta casilla es fundamental para la configuración de las conclusiones del proceso de sistematización)**

La experiencia de la intimidad en el ejercicio del juntarse musical, agruparse, bailar, es la búsqueda de la vida; sucede en la experiencia musical juvenil como expresión de inclinación afectiva; ocurre por donde ellos lo quieren, no donde lo indica la política pública, el lenguaje normativo de la palabra reglada, el derecho formalizado o la política del poder. Los grupos musicales –como otros grupos juveniles- son inenarrables, son efímeros, se mueven en la intemporalidad diver-tempo-transitoria y necesitan trato humano desde un sentir afectivo.

Los eslabones macro-sonoros y micro-sonoros se anuncian como geometrías y geografías que proponen la experiencia musical juvenil, en acciones dialogantes con una perspectiva de relaciones entre experiencia vivida y proporciones de obra musical performativa; obra musical

que se ha producido a partir de determinadas relaciones matemáticas, proporciones, intensidades, temporalidades, y Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS). Se trata de un hiper-performance musical, creativo-productivo-organizador-autoprodutor y sistemático, caracterizado por su funcionalidad dinámica con las imágenes, escenografías, lugares, ciudades, públicos, y ambientes diver-tempo-transitorios que pulsionan la disipación humana. Se trata de un mundo que desde la experiencia vivida musicalmente (EM) es siempre capullo, en tanto se crea en gesto afectivo de la eterna contorsión (Sensibilidades en Contorsión-SCON), de la eterna coreografía no solamente musical sino coreografía del vivir (Hábitos-Coreografías-HC), del vivir siendo, del vivir haciendo, del hacer y hacerse musicalmente (Sn).

Las mediaciones (M) de la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles (SCM) nos muestran una ruta abierta, para aproximarnos a la comprensión de la realidad juvenil que se visibiliza en la disipación (JD) y la diver-tempo-transitoriedad rizomática hecha Sensibilidades (Sn).

En el contexto de las Mediaciones de Formación (MF) y las Sensibilidades Estéticas-Ambientales (SEA), nos queda el reto de asumir los procesos formativos como espacios y alternativas para hacer frente al aumento de la sobreoferta mediática musical, y orientar decisiones del gusto musical (GM) bajo el ambiente de una ecología humana: una ambientalización de la sonoridad en el Ethos cultural; músicas para la vida, músicas para la convivencia, músicas para el respeto a la videosfera, músicas para establecer el “pacto de mínimos”, y dar cuenta de horizontes de sentido que nos permitan habitar el mundo en paz.

**Productos derivados de la tesis  
(artículos, libros, capítulos de libro, ponencias, cartillas)**

Gómez Valencia, C. (2008) Sensibilidades musicales: Articulaciones para el campo Educación-comunicación-cultura. Ponencia. I Encuentro Internacional de Investigación en Música. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Septiembre 11, 12 y 13 de 2008.

Gómez Valencia, C. (2009) Formación Musical y Sensibilidad: una perspectiva interdisciplinaria. Ponencia. Congreso Internacional de Educación Musical. Universidad de Antioquia, 2009.

## Contenido

|  |            |
|--|------------|
| PRELUDIO .....   | 17         |
| 1. TEMA .....  | 24         |
| CAPÍTULO I. ADAGIO-RITORNELLO .....  | 25         |
| EXPERIENCIAS MUSICALES, PREFERENCIAS Y HÁBITOS: .....  | 25         |
| SUITE DE LA IN-TEMPORALIDAD.....   | 25         |
| 1. Vivencia musical familiar: primer contacto y experiencias tempranas.....  | 35         |
| 2. Géneros Musicales (GM) y Preferencias.....  | 41         |
| Tabla 1. Géneros Preferidos (M-F).....   | 42         |
| Tabla 2. Género que se Interpreta e Instrumento (M-F).....   | 45         |
| 3. Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) y Géneros Preferidos (GM).....   | 53         |
| 3.1 Eslabones Macro-Sonoros.....   | 67         |
| 3.2 Eslabones Micro-Sonoros.....   | 84         |
| 3.3 Eslabones de Improvisación.....  | 94         |
| 3.4 Eslabones Audiovisuales.....   | 101        |
| 4. Hábitos-Coreografías (HC): Hacia una geografía de la experiencia musical, entre la espacialidad y la in-temporalidad..... | 110        |
| CAPÍTULO II. ANDANTE ESPRESSIVO .....  | 117        |
| MEDIACIONES Y PROCESOS COMPLEJOS DE LA EXPERIENCIA MUSICAL JUVENIL: CONTRAPUNTO MÚLTIPLE.....                                | 117        |
| 1. Mediaciones (M).....  | 129        |
| 1.1 Mediaciones de Recepción (MR).....   | 130        |
| <i>Figura 1. Mapa de Mediaciones. Basado en: Martín-Barbero, 2004) .....</i>   | <i>136</i> |
| 1.2 Mediaciones del Sentir (MS).....   | 142        |
| 1.2.1 Homo-sensus-musicus-Sensibilidad .....   | 152        |
| 1.3 Mediaciones de Valores (MV).....   | 169        |
| 1.4 Mediaciones de Formación (MF).....   | 178        |
| 1.5 Mediaciones de la Acción Sensible (MA).....  | 189        |

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 1.5.1 | Mediaciones de la Acción (MA) Laboral.....   | 196 |
| 1.5.2 | Mediaciones de la Acción (MA) Política.....  | 198 |
| 1.5.3 | Mediaciones de la Acción (MA) y Complejidad .....  | 211 |
| 2.    | Procesos Complejos de emergencia.....  | 215 |
| 2.1   | Complejidad y procesos de emergencia de sensibilidades juveniles desde la experiencia musical .....                              | 216 |
|       | <i>Figura 2.</i> Dinámica del ‘Bucle Tetralógico’ (Tomada de Morin, 1977, p. 92) .....   | 224 |
| 2.2   | Complexus de Emergencia desde los Principios de la Complejidad.....  | 230 |
| 2.3   | Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP) (Complexus intercategoriales) .....                                  | 239 |
|       | Tabla 3.....   | 244 |
|       | <i>Procesos Complejos Estético Creativos De Producción (M - F)</i> .....   | 244 |
|       | <i>Gráfica 1.</i> Procesos complejos estéticos creativos de producción M-F.....  | 245 |
| 2.3.1 | Producción Musical y Creación Humana.....  | 246 |
| 2.4   | Procesos complejos del gusto y de las configuraciones estéticas: (Complexus intercategoriales) .....                             | 250 |
|       | Tabla 4.....   | 253 |
|       | <i>Procesos Complejos del Gusto y de las Configuraciones Estéticas (M-F)</i> .....   | 253 |
|       | <i>Gráfica 2.</i> Procesos complejos del gusto y de las configuraciones estéticas (M-F) .....                                    | 254 |
| 2.4.1 | Entre el Gusto Musical y la configuración estética.....  | 256 |
| 2.5   | Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS): (Complexus intercategoriales) .....                                  | 262 |
|       | Tabla 5.....   | 272 |
|       | <i>Procesos complejos de sensibilización-subjetivación (M - F)</i> .....   | 272 |
|       | <i>Gráfica 3.</i> Procesos complejos de sensibilización-sujbetivación (M-F).....   | 273 |
|       | CAPÍTULO III. ALLEGRO CON DIVERTIMENTO.....  | 280 |
|       | SENSIBILIDADES-COMPLEXUS-MUSICALES: FUGA Y VARIACIONES .....   | 280 |
| 1.    | Sensibilidades-complexus-musicales.....  | 281 |
| 2.    | De corporeidades, corporalidades y músicas: [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM) ..... | 291 |
| 2.1   | Mundo vivido y corporalización musical.....  | 291 |

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 2.2   | Entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM): [SI-SM]               | 308 |
| 2.2.1 | Sensibilidades musicales: entre la individualidad, la privacidad y la intimidad               | 316 |
| 2.2.2 | Sensibilidades Múltiples (SM): Hacia una re-ubicación de la identidad en la multiplicidad     | 317 |
| 2.2.3 | Configuración de lo colectivo: ¿identidades o subjetividades?                                 | 319 |
| 2.2.4 | El Rizoma y la multiplicidad  | 320 |
| 3.    | Juventudes en Disipación: Hacia una caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales | 335 |
|       | Tabla 6   | 412 |
|       | Complexus de emergencia. Convenciones   | 412 |
|       | Tabla 7   | 413 |
|       | Caracterización de las sensibilidades complexus-musicales. Convenciones                       | 413 |
| 4.    | Obras   | 414 |
| 5.    | Dinámicas-cadencias: de las metodologías al “a-método”  | 422 |
| 6.    | Partituras  | 432 |
|       | CAPITULO IV. BIFURCACIONES-MOTIVOS-RITORNELLOS  | 433 |
|       | OPUS  | 449 |
|       | CLAVES-ATRILES Y PENTAGRAMAS (En archivo digital)   | 480 |

## PRELUDIO<sup>1</sup>

*“No me buscarías si no me hubieras encontrado ya. La verdadera búsqueda encuentra, las más de las veces, una cosa distinta de lo que buscaba” (Edgar Morin. 1986)*

El estudio de la experiencia musical que aquí se propone, intenta un re-descubrimiento de la juventud desde uno de los aspectos centrales en la configuración de la subjetividad juvenil: las relaciones entre la preferencia musical, las sensibilidades y los procesos de subjetivación humana. Algunos enfoques disciplinares han avanzado en la conceptualización de las identidades, las subjetividades y las nociones de sujeto.

Desde estas búsquedas, hay procesos y relaciones dinámicas entre los comportamientos, hábitos de escucha y preferencias musicales, formas de ser juveniles (sensibilidades), con las rítmicas, armonías, melodías y performances musicales (experiencia musical) que suscitan aproximaciones para su comprensión e interpretación, y que se pueden expresar en una pregunta: ¿Cómo media la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles? Se trata de un tipo de estudio *Cualitativo Complejo* e interpretativo del fenómeno de recepción musical, en jóvenes del eje cafetero –94 personas de diferentes grupos e instituciones de Pereira, Santa Rosa de Cabal y Manizales; y 87 perfiles de diferentes redes sociales en Internet– que parte de considerar la experiencia musical como una acción comunicativa de orden estético desde donde se busca explorar los eslabones músico-semiosféricos (EMS), elementos, factores, procesos y dinámicas que se hacen presentes en las distintas formas de interacción entre la música, las y los jóvenes oyentes. El problema de investigación tiene que ver con la juventud, la experiencia musical y las sensibilidades, trata de comprender cómo emergen esas sensibilidades, teniendo como principal referente la Complejidad, y construye territorios conceptuales según los procesos de pensamiento

---

<sup>1</sup> La expresión ‘Preludio’, se refiere a ‘Introducción’ en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos.

emergentes.

El sentido del proyecto se dirige hacia la comprensión de la Compleja realidad juvenil, a través de la experiencia musical y considerando que la música habla de los jóvenes como individuos, como colectivo, habla del contexto y sus relaciones con ellos. El proyecto se aborda desde el Método Complejo (Morin), como forma de ser de la realidad y como pensamiento que emerge de ella. Una posible aproximación desde el punto de vista epistémico y metodológico viene del arte y de su práctica social, enmarcada en paradigmas que sobrepasan los formalismos y ataduras de teorías científicas, para un acercamiento a la experiencia musical desde el Pensamiento Complejo, con apertura de relaciones desde otros territorios conceptuales como la Estética, la Fenomenología, la Ecología Humana o los Estudios Culturales.

El método de la Complejidad permite ver las relaciones ocultas en algunos estudios tradicionales de juventud, entre diversos componentes-nodos de la red eco-social en la cual está inmerso nuestro problema de estudio. Se pretende un acercamiento a la música desde la estética de la recepción, la subjetividad sensible, las intersensibilidades, la inteligencia musical, los Géneros Musicales (GM), la recepción sonora-oír-escuchar, el estudio crítico del consumo cultural musical, la sensibilidad mediatizada, las relaciones y los aspectos sociales, estructurantes en la experiencia musical, mirados desde la complejidad -con apoyo del *Software Atlas Ti*-. Dicha experiencia tiene relación directa con la emergencia de la subjetividad sensible de los jóvenes, donde el gusto musical emerge socialmente cumpliendo una función expresiva y comunicativa, por lo cual puede considerársele un lenguaje que media y es mediado por múltiples elementos.

En el contexto de una dimensión Compleja se habla de las mediaciones (M) como dinámicas inter-retro-activas de procesos de recepción-consumo, valores, sentires, aprendizajes y acciones, entre los jóvenes y la música que prefieren, entre su subjetividad eco-bio-psico-socio-lógica y unas maneras singulares de organización musical. Los procesos son complejos porque consideran las organizaciones musicales

constitutivas de un género musical determinado, como interacciones e interconexiones que rigen no solo un tipo musical específico, sino además los hábitos y el gusto musical juvenil, que precisamente es lo que de manera consciente o inconsciente hace que los jóvenes prefieran esa música y no otra.

Considerando lo anteriormente expuesto, la elaboración de esta investigación ha permitido visitar propuestas de distintos autores de cada disciplina, para poder construir un tejido conceptual. En la configuración de las subjetividades, sensibilidades o cuerpos jóvenes a partir de la música, no basta una sola disciplina, sino que es necesario el dialogo entre distintas disciplinas para intentar dar cuenta de los saberes de esos cuerpos. Se hicieron aproximaciones a distintos territorios conceptuales: de la Fenomenología tomamos el concepto de percepción; de la sociología abordamos los conceptos de hábitos, gustos musicales; de los estudios culturales los conceptos de rizoma, eslabón, multiplicidad; de la bio-antropología los conceptos de cuerpo, corporeidad musical; de la filosofía los conceptos de filosofía hermenéutica, antropología del sentido, intimidad, coreografías, contorsion, para proponer desde la complejidad, la ecología humana y la estética expandida un tejido de conceptos como: sensibilidades-complexus-musicales (SCM), homo-sensus, eslabones músico-semiosfericos (EMS), eslabones de improvisación, eslabones audiovisuales, hábitos-coreografías (HC), gran bucle de interacciones (GBC), mediaciones-redes, experiencia-musical (EM), procesos complejos de emergencia (P), Sensibilidades en Intimidad (SI), Sensibilidades Múltiples (SM), juventudes diver-tempo-transitorias, juventudes en disipación (JD), entre otros.

En el cuerpo esta escrito todo; allí puede hacerse una lectura semiótica, fenomenológica, sociológica, etc. La música no es solamente un fenomeno sonoro, sino que va configurando una diversidad de maneras de ser. Se acude a la complejidad porque es allí desde donde se nos permite tejer; por ello no nos paramos en una sola disciplina, sino en una mirada corpórea de aquella corporalidad como lugar de integración.

Para proceder con la información se hicieron pruebas piloto al comienzo de la investigación, con el fin de ir tejiendo una estrategia de trabajo que permitiera la interacción viva con los jóvenes y la construcción-deconstrucción de un “método”; método que se fue configurando en una compleja red de acciones, para aproximarse a la experiencia musical juvenil desde el reconocimiento de situaciones afectivas, institucionales, laborales, históricas, autobiográficas, etc. De esa forma, una primera propuesta de tipo etnográfico fue haciendo el tránsito a perspectivas de complementariedad metodológica, hasta el reconocimiento de la realidad virtual de Internet como espacio de creación de la subjetividad y la sensibilidad juvenil. Se fueron definiendo así dos grandes momentos de la investigación: uno en etapa exploratoria donde se hicieron entrevistas, paneles de entrevistas por temas, grupos de discusión, videograbaciones de conciertos y presentaciones, foros, estudio virtual en amplio paneo; y un segundo momento como estudio a profundidad en el cual se fue re-construyendo la noción de experiencia musical, y se fue aproximando la relación entre un “a-metodo” y la ruta inicialmente propuesta. Quiere decir que del estricto orden en los procedimientos del primer planteo del Método, se tornó hacia una ruta diferente a medida que aparecieron nuevas situaciones en el orden teórico y en el de la acción “metódica” que se volvía experiencia del re-construir-emerger. Cuando ya logramos dar una amplia mirada al fenómeno, se fueron re-configurando los procedimientos de aproximación a la información obtenida. Se configuraron así cinco archivos de procesamiento que incluyeron entrevistas, encuestas comentadas, autobiografías, estudio virtual, estudio a profundidad, conversatorios y conciertos. Una vez se hicieron las respectivas transcripciones, se procedió a disponer toda la información en el software Atlas Ti, con una teoría fundada en tres categorías centrales: Experiencia Musical, Mediaciones, Sensibilidades Musicales. A medida que se asignaban los relatos de forma manual y en esquemas relacionales manuscritos, se llevaban al computador mientras se producían redes y nuevas subcategorías. La “hipótesis” de partida que propuso un tejido relacional entre estas tres categorías y tres procesos, se fue afianzando mientras aparecían nuevos elementos que hicieron replantear el enfoque teórico, hasta requerir una re-organización del conjunto categorial, con el fin de poder proponer el Gran Bucle de Interacciones. (Ver Anexo 1. Gráfica: Complexus de Emergencia)

## **Objetivo General**

Identificar e interpretar procesos estructurantes y co-relaciones en la organización de la experiencia musical y su mediación en la emergencia de sensibilidades juveniles. Los procesos estructurantes se consideran aquí un discurrir performativo dinámico y complejo de los eslabones músico-semiosféricos: del ritmo, la melodía y la armonía como elementos de la música, de alturas, timbres, intensidades, duraciones, efectos; discurrir también de mediaciones y nuevas maneras de creación-recepción musical que interactúan con los jóvenes, haciendo emerger maneras de ser, pensar, hacer y sentir.

Los hemos llamado procesos para nombrar dinámicas emergentes que interactúan en la experiencia musical juvenil. Estas dinámicas tienen un antecedente conceptual como procesos ideológicos, participativos y de políticas culturales en los eventos musicales (Gómez et Al, 1998), siguiendo el trabajo de investigación sobre eventos culturales realizado en Manizales.

En el contexto de una dimensión Compleja, no podríamos hablar de las mediaciones como elementos aislados, sino como dinámicas Inter-retro-activas de procesos de recepción-consumo, significados, valores y sentidos entre los jóvenes y la música que prefieren; entre su subjetividad eco-bio-psico-socio-lógica y unas maneras singulares de organización musical. Son estructurantes porque consideramos los eslabones músico-semiosféricos, las formas, estructuras u organizaciones constitutivas, como las interacciones e interconexiones que rigen no solo un tipo u organización musical específica, sino los hábitos y el gusto musical juvenil, que precisamente es lo que de manera consciente o inconsciente hace que los jóvenes prefieran esa música y no otra.

## **Objetivos Específicos**

A. Interpretar co-relaciones entre Géneros Musicales (GM) y preferencias, identificando y comprendiendo algunos eslabones y elementos estructurales de las músicas que inciden en el gusto y hábitos juveniles.

B. Nombrar y caracterizar sensibilidades juveniles desde la experiencia musical, mediante las interacciones de diferentes mediaciones de recepción, valores, formación, acción y sentir.

Los grandes temas en los debates sobre la investigación y la dimensión estética de la juventud, se abordan en profundas articulaciones que pretenden aproximarse a nuevas concepciones de la subjetividad y la sensibilidad juvenil, desde la profunda experiencia con la música. Para intentar comprender esta propuesta se requiere un cambio de mentalidad, que pretende ser “revolucionario” y neo-paradigmático; los puntos clave para tales debates son, desde nuestro punto de vista, los siguientes:

\*Epistemología compleja

\*Un Método complejo que pone en diálogo los saberes, las experiencias y los relatos.

\*Trabajar y re-pensar el circuito: ontología - epistemología - método

\*No es posible el aislamiento del Objeto de Investigación

\*Hay una permanente relación Sujeto – Objeto de Investigación

\*Epistemología y método constituyen una sola dimensión investigativa

\*El encuentro creativo entre el investigador de la experiencia musical juvenil con los actores, debe estar siempre inmerso en la exploración de las relaciones, procesos, articulaciones; las “conexiones ocultas” de Capra (2003), las “Estéticas expandidas” de Noguera (2000; 2004), y los “sistemas complejos” de Edgar Morin (1977; 1986; 1999; 2001; 2004; 2005) que van más allá de la “simplificación” de los fenómenos.

\*Tener siempre presente que en el estudio de la experiencia musical juvenil, hay momentos donde se confunde la “percepción” con la “alucinación”.

\*Asumir al ser humano (condición juvenil) desde la compleja dimensión eco-bio-psico-antropo-sociocultural.

\*Hay una perspectiva nueva del tiempo, y de ello los jóvenes saben más que cualquier investigador; hay un nuevo paradigma: la diver-tempo-transitoriedad.

\*Siguiendo a Ortiz-Osés (1986), el método comprensivo se asume desde la “estructura antropológica del sentido (III), por sobre el significado fenomenológico (I) y la significación estructural (II)” Son las tres cualidades hermenéuticas que le permiten al ser humano interpretar el “mundo de la vida”. Este método tiene tres categorías:

“(I) Categorías empíricas (Fenomenología),

(II) Categorías lógicas (La estructura significativa) y

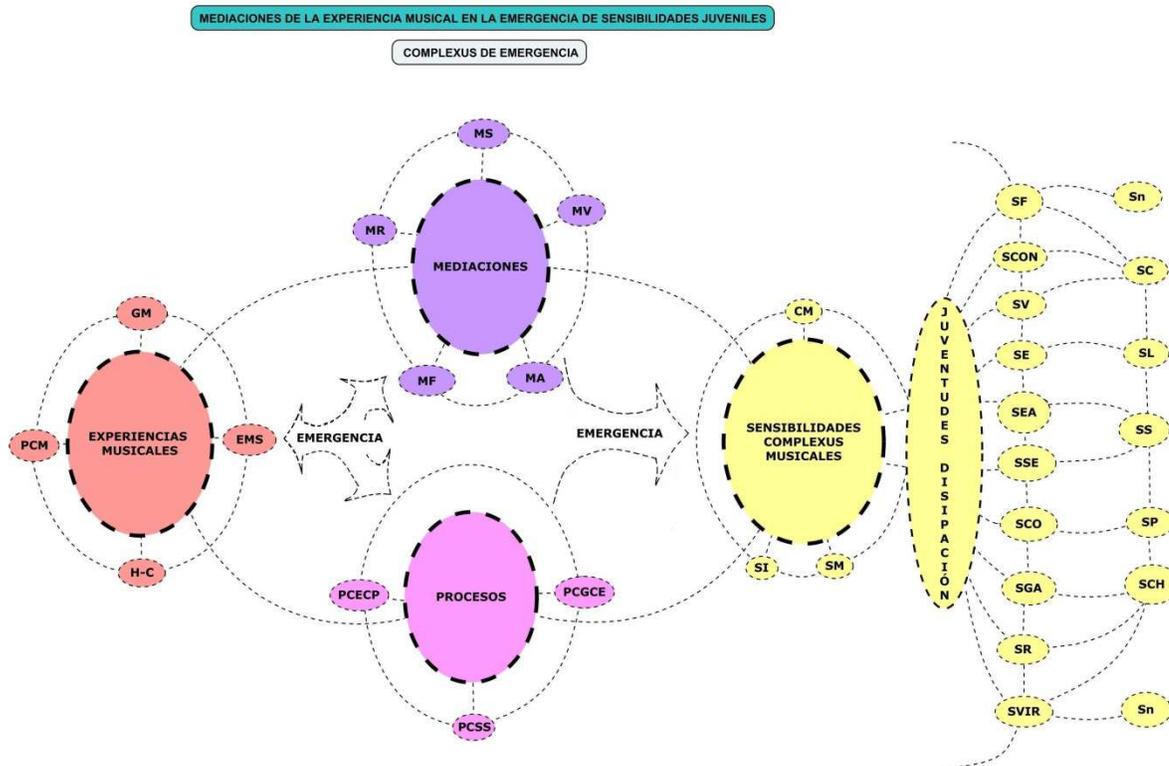
(III) Categorías dialécticas (Sentido”)

Con el fin de dar contexto a las motivaciones del presente estudio, proponemos a continuación algunas preguntas, que sugieren diferentes niveles de relaciones entre la experiencia musical y las sensibilidades emergentes:

Las preguntas centrales que se proponen son:

1. ¿Cómo media la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles?
2. ¿Cuáles son los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), las formas, que guardan relación con los Géneros Musicales (GM), la preferencia musical juvenil, los hábitos y la emergencia de sensibilidades juveniles?
3. ¿Cuáles son y cómo se caracterizan desde la experiencia musical las sensibilidades juveniles (SS)?
4. ¿Cómo proponer un método complejo (“á-método”) para estudiar la experiencia musical?

# 1.TEMA<sup>2</sup>



<sup>2</sup> La expresión ‘Tema’, se refiere a ‘Tesis’ en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos.

**CAPÍTULO I. ADAGIO-RITORNELLO**  
**EXPERIENCIAS MUSICALES, PREFERENCIAS Y HÁBITOS:**  
**SUITE DE LA IN-TEMPORALIDAD**

*“No vine a explicar al mundo, solo vine a tocar” (Facundo Cabral. 2009)*

En este primer capítulo se hace una descripción de los Géneros Musicales (GM) preferidos en tres niveles: 1. Identificación de los Géneros Musicales (GM) preferidos, 2. Relaciones entre los géneros preferidos (GM), los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS): eslabones macro-sonoros, eslabones micro-sonoros, eslabones de improvisación, eslabones audiovisuales que contienen, y 3. Relaciones entre eslabones (EMS) y Hábitos-Coreografías (HC) es decir, conexiones entre los hábitos y los Géneros Musicales en perspectiva de los “eslabones semióticos” de esas músicas, desde la “condición juvenil”.

El objetivo de este capítulo es atender el primer acercamiento al tema de estudio, desde el gusto por la música, desde las preferencias musicales juveniles, desde la música; desde el fenómeno mismo de la experiencia musical narrada por los jóvenes, acompañada de un ejercicio de triangulación de fuentes que incluye algunas páginas sociales en las redes de Internet, y el ejercicio complejo-hermenéutico-semiosférico en la perspectiva interdisciplinaria y abierta de Nagoré (2004)<sup>3</sup>.

Tratándose de un estudio orientado desde las Ciencias Sociales, no se busca profundizar en los elementos técnico-estructurales del sonido, porque ello implicaría un estudio musical semiótico por separado; lo que se busca en perspectiva compleja es, describir cuales son los Géneros Musicales (GM) preferidos, y cómo se relacionan los

---

<sup>3</sup> Los estudios interdisciplinarios de María Nagoré dirigen su atención a la dimensión relacional de la música y, aunque se orientan desde análisis clásicos, hacen apertura a otras redes de interpretación en horizontes de sentido más abiertos, en la ruta del pensamiento complejo.

elementos y eslabones de sus representaciones musicales, con el hecho de ser más preferidos unos u otros.

El término “adagio ritornello” en el título del presente capítulo anuncia las complejas, múltiples y a veces contradictorias formas de la escucha musical, y sus vaivenes en homologías o disidencias con los hábitos, entendiendo inicialmente éstos como formas de escucha asociadas a variadas formas de ser-hacer en el mundo vivido, en la perspectiva filosófica de M. Heidegger: “(...) Que el ente sea, mientras corresponda en su <<ser>> al <<tiempo>>, no dice otra cosa que: el ser mismo es acción de demorar, irrupción de la presencia.” (Heidegger, 1941, p. 169); es decir, un ser que es acción mientras se hace y habita la experiencia musical.

Con el fin de dar coherencia al enfoque del proyecto, intentamos ahora una fenomenología de la experiencia musical desde la “categoría empírica”: en el enfoque de la Complejidad y la “Antropología del Sentido”<sup>4</sup> que propone Ortiz-Osés (1986), partimos de la categoría empírica fenomenológica que nos permita avanzar en la descripción y comprensión de la experiencia musical juvenil que emerge sensibilidades-complexus musicales, para que fluya un segundo momento del trayecto: las ‘categorías’ de análisis o conceptos. Así, el primer acercamiento a la evidencia empírica, con la ayuda del software Atlas Ti, se describe y propone desde una categorización

---

<sup>4</sup> La “Antropología del Sentido” es: “...teoría generalizada de la interpretación, trata de abrir obra, texto o contexto en cuestión y discusión a un sentido antropológico (o sentido para nosotros) (III), a partir de la intelección de su significado inmediato (I) y en base a la significación intermedia por un código a decodificar y recodificar para nuestra cuenta” (...) “En cuanto teoría antropológica del sentido entra en contacto tanto con la teoría (lingüística) de la comunicación como con la teoría (semiológica) de la significación”(...)“El símbolo mediador o tipo ideal es el lenguaje (logos humano) y no meramente un lenguaje, lengua, signo o sistema de signos parcial o particular”(...)“Encuentra su realización primigenia o tipo real en el lenguaje verbal (lengua humana), pero no en una lengua, dialecto o subcodigo, sino en el lenguaje fundamental humano (lengua) en cuanto constituye el signo de los signos, el protosistema signológico definidor de la actividad simbólica teórico-práctica y transformativa del hombre en su mundo” (Ortiz-Osés, 1986. pp. 13-14).

(conceptualización) inicial, con el fin de mostrar la experiencia tal cual ha sido narrada por los participantes del estudio.

Basándonos en la descripción de los relatos, presentamos cada momento del recorrido de dichos trayectos. En un primer momento, la “Experiencia Musical” es la ‘categoría madre’ (nombre que reciben los conceptos claves de cada unidad hermenéutica en el software Atlas Ti) sustentada a continuación en los relatos a manera de ejemplo, –en archivo anexo puede leerse todo el bloque de testimonios- desde los cuales ya se insinúa el amplio nivel de complejidad en la interacción música y jóvenes.

En el lenguaje del procesamiento del Software Atlas Ti, hay una secuencia jerárquica en la categorización: la **Experiencia Musical** es la primera ‘categoría madre’: En esta categoría los relatos se refieren a experiencias musicales que comprenden formas y vivencias que han tenido las personas desde un primer contacto con la música, tanto de manera empírica como académica; así mismo, establecen la manera como se permite la formación de un conocimiento acumulado, y la habilidad para combinar la academia con la práctica, generando experiencias musicales reconocidas por cada persona; esto se puede dar no solo en un escenario, sino, a partir de lo que escucha o experimenta en cualquier escenario en donde estén inmersos los jóvenes.

Otras personas resaltan los procesos históricos con la música, los cuales generan recuerdos por su participación durante un tiempo determinado en cada momento de su vida, o por algunas representaciones de sus familias, ya sea directa o indirectamente; también hacen relación a lo espiritual en los gustos musicales que se tienen, y algunos suman a esto como una proyección de futuro en sus vidas.

La experiencia musical permite alejarse de problemas, es un lugar de refugio para la persona, una salida a dificultades que se le presentan en su vida sentimental; se comparte el gusto musical con personas vinculadas en las labores cotidianas o en espacios de formación, lo cual está influenciando emocionalmente en cada uno de ellos. (Ver P3:11).

La experiencia musical les permite ver un mundo de realidad y encontrar la felicidad que tanto buscan, en donde se puede tener relaciones sociales acordes a una convivencia sana, sin importar el tipo de género musical que se escuche o se apoye.

Lo anterior está mostrando lo importante que resulta dicha experiencia, no solamente como el lugar de movilización del ser humano en su condición psicobiológica, sino además como espacio de interacción colectiva y convivencia, independientemente del género musical que los convoque.

*La experiencia musical en la complejidad y los estudios culturales:* Una posible aproximación desde el punto de vista epistemológico y metodológico para abordar la experiencia musical en el contexto de la preferencia juvenil, viene del arte y de su práctica social, enmarcada en nuevos paradigmas que sobrepasan los formalismos y ataduras de teorías científicistas. Si el arte “*no pretende ser científico*” y “*ya tiene suficiente con ser arte*”, podría considerarse la musicología -tradicionalmente entendida como estudio científico de la teoría y la historia de la música- como lo más cercano a una epistemología de la música; no obstante, este enfoque resulta insuficiente. Por lo anterior se hace necesaria la exploración de algunos caminos posibles para un acercamiento serio de la “experiencia musical” desde el “*pensamiento complejo*” y los estudios culturales, que consideran dicha experiencia como un conjunto de prácticas inmersas en la cultura, la sociología de la cultura, la antropología cultural, la nueva musicología y la nueva semiología musical, desde una dimensión “*bio-lógica*” del ser humano.

¿Qué entender por “Música”? Moles (citado por Candé, 1981) definió la música como “*un conjunto de sonidos que no debe ser percibido como resultado del azar*”; esta forma de conceptualizar la música tiene sus riesgos, porque permite incluir series programadas de sonidos o repeticiones automáticas de algunos de ellos elegidos con cierta arbitrariedad. Para J. H. Rousseau (citado por Candé, 1981), la música es el “*arte de agrupar los sonidos de forma agradable al oído*”; pero, hay ciertos tipos de música como la ritual, la aleatoria y la dramática que no siempre están ligadas al “agrado”; la

música “funcional”, por ejemplo, cumple la tarea de contextualizar escenas “imaginarias” en la virtualidad mediática. Una música que envuelve a los jóvenes hasta llevarlos a estados de delirio, frenesí y agresividad puede ser considerada por ellos como “agradable”; surge aquí la pregunta por lo que se comprendería como “agrado” o “gusto”; probablemente sea una nueva dimensión de la estética.

Una aproximación epistemológico-metodológica a la “música”, requiere intentar precisar desde qué lugar ubicarse cuando se habla de ella. La “música” es una experiencia integral activa que involucra el fenómeno sonoro en sí mismo desde el punto de vista acústico; es decir, la generación de sonoridad, sea de manera natural o por la acción humana. Como experiencia sonora, la música tiene lugar en un proceso de percepción integral que va de la sensación muscular y táctil a la cognición, en un complejo recorrido. Interpretar una música es “recrearla” y puede decirse que en la audición e interpretación se asumen ciertas “variaciones”, que acercan al oyente e intérprete con el compositor. Lo que escuchamos o interpretamos es reelaborado a cada momento y, por la diversidad de variables que intervienen en la experiencia musical, no es posible repetir la misma obra; lo que escuchamos e interpretamos es además el producto de una percepción compleja que puede ser o no consciente, en la cual interviene el contexto, el medio ambiente, múltiples elementos de la física acústica y de la percepción integral.

Esta cualidad integral de la experiencia musical hace visible una perspectiva de abordaje en un estudio sobre preferencias musicales juveniles, Géneros Musicales (GM) y subjetividades: la experiencia musical desde la “recepción”, es decir la escucha de unos Géneros Musicales (GM) que, bajo unas preferencias juveniles, ayudan en la emergencia de la subjetividad sensible de los jóvenes. La ‘hipótesis’ es la existencia de una relación entre algunos Géneros Musicales (GM), sus eslabones (EMS), y las subjetividades juveniles (SCM). El Pensamiento Complejo y los Estudios Culturales constituyen un nuevo marco de comprensión para abordar estas relaciones; más allá de las fronteras epistemológicas existentes, hay un planteamiento conceptual que intenta explorar un nuevo campo de relaciones.

El nuevo campo es un conjunto de experiencias para “leer la cultura” desde perspectivas transdisciplinarias y pluridisciplinarias; parte de la comunicación como un conjunto de prácticas en construcción que incorpora diferentes lenguajes, técnicas, relaciones e interacciones; diversas subjetividades que a partir de los desarrollos de las nuevas tecnologías de la información, han permitido una nueva y “compleja” perspectiva de la cultura. En este panorama está inmerso ahora el arte en toda su expresión y, muy particularmente, múltiples subjetividades juveniles ahora más sensibles y fragmentadas, que requieren un diálogo de saberes como alternativa metodológica para la compleja investigación de la experiencia musical.

La Experiencia musical se entiende como una acción comunicativa de orden estético (simbólico-semiótico); en el panorama de la condición juvenil, se trata de asumir dicha experiencia musical como un conjunto de sistemas complejos en interacciones. Esta idea parte de un concepto integrador del sistema: “(...) una interrelación de elementos que constituyen una entidad o unidad global. Tal definición comporta dos caracteres principales, el primero es la interrelación de los elementos, el segundo es la unidad global constituida por estos elementos de interrelación.” (Morin, 1977, p. 123). Este conjunto de sistemas complejos está articulado e interactúa como unidad a partir de sus componentes, que en el caso de la música se configuran como eslabones músico-semiosféricos (EMS), que emergen como ordenes estructurantes de la Experiencia Musical (EM).

Es una experiencia que transitada desde la escucha musical, puede asumirse como proceso complejo dinámico, dialéctico y hologramático, consciente, inconsciente, mediado por diversos eslabones semiosféricos y músico-semiosféricos. Siguiendo a Deleuze-Guattari (2000), se entiende el eslabón semiótico haciendo parte del conjunto de pliegues en rizoma musical:

“Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos,

pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich, “una realidad esencialmente heterogénea”. No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política”. (Deleuze-Guattari, 2000, p. 18).

Así, no se trata de asumir el lenguaje música como dicha “lengua madre”, sino de intentar una re-u-bicación del lugar del enunciador creador oyente, quien en el espacio de las músicas re-crea su existencia en su condición de humano ser unitax multiplex. Es en la experiencia musical, donde emerge al mundo caosmosis la multiplicidad política del hacerse sujeto para sí y para otros.

Desde estos lugares de enunciación de oyentes-creadores, podemos nombrar la experiencia musical como un macro-conjunto de conexiones, que requieren una visión sistémica para no separar la condición humana de la condición natural en respeto a la vida: (...) "Denominé entonces “visión sistémica de la vida” a esa formulación científica, lo que la relacionaba con la tradición intelectual del pensamiento sistémico, y argumenté asimismo que la escuela filosófica de la ecología profunda, que no distingue entre humanos y naturaleza y reconoce el valor intrínseco de todo ser vivo, podría proporcionar el contexto filosófico, e incluso espiritual, ideal para el nuevo paradigma científico...” (Capra, 2003, p. 19). La experiencia musical en una perspectiva compleja puede entenderse como un todo, como una red de procesos y relaciones; en dicha experiencia también puede hablarse de sistemas, redes de procesos, interconexiones, bucles, circuitos, series, funciones especializadas. Hay una múltiple relación entre eslabones músico-semiosféricos, órdenes, formas, estructuras musicales, constante flujo y movimiento, subjetividad que emerge, fluye, se transforma y se reconforma; al tiempo también hay toda una dinámica de interdependencias entre los fenómenos presentes en dicha experiencia de la escucha: entre lo escuchado y quien escucha; entre lo que prefiero escuchar y lo que contiene eso que se escucha; entre lo que se escucha y lo que promueve la industria cultural musical; entre lo que escucha el (la) joven y lo que

escucha el grupo de jóvenes; entre lo que prefieren escuchar los jóvenes y lo que prefieren escuchar las demás personas; entre el ambiente local donde se escucha la música y lo que escucha la mayoría; entre lo escuchado y lo que produce esa música en el cuerpo joven; cuerpo que es materia y espíritu hecho corporeidad, por tanto se trata de cómo se transforma la sensibilidad corporal, los movimientos corporales, el baile, los gestos, el flujo bioquímico de glándulas que hacen del cuerpo un torrente de liquidez y transpiración; cómo actúa recíprocamente la experiencia musical con la mente y la conciencia juvenil. Cómo se presenta en dicha experiencia musical de la escucha una complejidad expresada en “simplicidad interna” y “entorno externo”.

Siguiendo a Capra (2003), así como: (...) “Las estructuras moleculares de la célula no bastan para definir la vida. Necesitamos definir también los procesos metabólicos de la célula, es decir, los patrones de relación entre las macromoléculas...centramos nuestra atención en la célula, considerada como un todo, más que en sus partes” (Capra, 2003, pp. 29-30); los eslabones, las estructuras formales de la música no bastan para definir la experiencia musical; se hace necesario ampliar el panorama y el contexto de dicha experiencia como conjunto de eslabones y sistemas complejos, más allá de ver cada uno de sus elementos por separado. Esto quiere decir que la música constituye más que signos, más que fonos, más que ritmos, más que melodías, más que armonías, más que alturas, más que timbres, más que intensidades, más que duraciones, más que sonoridades, en fin; la música es en sí misma un conjunto performance.

Esto nos permite plantear que así como hay una regulación entre la dinámica de la vida y la identidad celular: (...) “La célula no contiene diversas membranas, son más bien un solo sistema de membranas interconectadas. Este, denominado sistema endomembranoso”, permanece en constante movimiento, durante el cual va envolviendo a los orgánulos hasta llegar al borde de la célula y destruirse. Es una especie de “cinta transportadora” que se forma, se destruye y vuelve a formarse sin cesar” (Capra, 2003, p. 31); así también, podríamos decir que hay una cierta dinámica en la experiencia musical

juvenil que, mediante procesos complejos de emergencia, regula las redes que allí se implican y transforma las subjetividades juveniles.

En estos procesos de transformación, la audición selectiva de la condición juvenil se dirige al ejercicio complejo, que en teoría de la recepción podríamos llamar del tipo socio-semio-cultural, según el cual hay unos marcadores que le dicen cual música elige, y cual música no elige; la situación se torna más compleja cuando al pasar las horas y ante cambios del contexto, surgen también cambios por esos gustos. Megías y Rodríguez (2002) lo explican de esta manera: (la) "...relación de la música con los lazos identitarios que establece se entiende y acepta desde esa misma *flexibilidad*: "lo que hoy me gusta puede que mañana no me guste, o al revés, pero ello será algo consecuente con una evolución personal que corre paralela a la evolución 'natural' del mercado discográfico". (Megías & Rodríguez, 2002, p. 32).

Desde esta dinámica en la preferencia musical y la percepción transformadora surge el concepto de 'bifurcación' tomado de la física y la termodinámica; hablar de "punto de bifurcación" es hablar de emergencia de subjetividades en la experiencia musical. ¿Cuáles bifurcaciones surgen en la experiencia musical juvenil? Podemos preguntarnos: así como Capra (2003) refiriéndose a la evolución prebiótica propone diferencias entre "propiedades químicas" y "componentes estructurales" en un grupo de "vesículas": ¿habría una relación diferencial entre la Experiencia musical en su conjunto y los elementos musicales allí vinculados -por un lado-, y la Experiencia musical y sus "componentes estructurales" como mediadores de subjetivación -de otro lado-? Los mismos elementos que se conectan en tal decisión por una u otra música? Tanto en la célula como en el "Gran Bucle de Interacciones" de la experiencia musical, unos elementos entran en contacto con otros y emergen nuevos órdenes de eslabones, estructuras; así, otra propiedad fundamental de los procesos de emergencia es la naturalidad y espontaneidad con que suceden. Las subjetividades juveniles emergen tan naturalmente como lo hacen las "vesículas lipídicas", hasta convertirse en protocélulas y células vivas. La manera como sucede este proceso natural obedece a ciertas leyes o principios en los cuales se mueven las subjetividades juveniles: lo psicológico, lo

biológico, lo social, lo ambiental, la percepción sensorial, la historia, etc; es decir, el Gran Bucle de Interacciones de la experiencia musical, GBC [EM-M-P-SCM: JD] que configura la tetralogía ‘orden-desorden-organización’, en dinámicas relaciones de eslabones músico-semiosféricos, mediaciones, circuitos, y procesos complejos de emergencia.

Hay así nuevas formas de orden en la emergencia de relaciones al interior de los procesos de subjetividad juvenil; hay “catalizadores” de la experiencia musical juvenil. Podemos decir que la experiencia musical es un conjunto de relaciones donde emergen subjetividades juveniles, que se caracteriza por una “dinámica no lineal”, donde las redes que se tejen devienen en vida: sensibilidad juvenil que es sinónimo de vida. ¿Podríamos hablar de una transferencia de rasgos íntimos de subjetividad, en los procesos de emergencia presentes en la experiencia musical? Un camino para abordar este interrogante sería la capacidad individual o grupal de la escucha musical, y la forma tan dinámica como una preferencia musical puede cambiar entre los jóvenes. ¿Podemos afirmar que hay una “simbiogénesis” en la emergencia de subjetividades presente en la experiencia musical? ¿Cuáles serían los niveles de asociación, que se presentan en la relación juvenil mediante la escucha musical?

Hay una diversidad de las preferencias musicales que se relacionan con eslabones-musico-semiosféricos (EMS), las cuales a su vez son definitorias de un gusto o selección de la escucha; tal escucha emerge en relaciones de nueva sensibilidad: en la experiencia musical hay equilibrios rotos. Hay unas ‘interacciones recurrentes’, las cuales activan “cambios estructurales” en el “sistema”. En el caso de la experiencia musical juvenil, es notable el número y calidad de tales interacciones que producen transformaciones de la subjetividad. Dicha experiencia musical propicia el “acoplamiento estructural” de los jóvenes cuando asumen la preferencia por determinada música, renuevan o modifican esa preferencia por diversos aspectos del proceso -como la industria cultural- y al mismo tiempo se transforma su forma de vivir y percibir el mundo.

¿Qué relaciones podríamos establecer entre la “estructura” de los “sistemas vivos” y las estructuras musicales en la experiencia juvenil? ¿Qué papel cumple dicha experiencia musical en el “acoplamiento estructural” del comportamiento juvenil? ¿Cuáles son las “perturbaciones del entorno” en la experiencia musical juvenil? Habría sistemas vivos, en este caso los jóvenes; mediante la experiencia musical se presentan perturbaciones del entorno que devienen en “cambios estructurales”, es decir, en emergencia de subjetividades de estos sistemas vivos; en esta emergencia hay “actos de cognición” íntimamente relacionados con el aprendizaje y la transformación de las subjetividades juveniles. Así, la experiencia musical se constituye en un “proceso vital”, ya que en dicha experiencia interactúan diversos procesos que van más allá de la racionalidad. ¿Puede decirse que la experiencia musical es un proceso de tipo cognitivo, de complejidad y orden superior? ¿Cómo diferenciarlo de otros procesos? ¿En la experiencia musical hay actos de “consciencia primaria”, vale decir procesos cognitivos que incluyen la percepción, sensación, emoción? O, ¿Hay actos de “consciencia reflexiva” del tipo superior, es decir cuando los jóvenes pueden ser conscientes de sí mismos y establecen un autoconcepto que se relaciona con el lenguaje y la computación? Ambas situaciones coexisten; hay una experiencia musical del orden reflexivo donde hay imágenes mentales, y otro tipo de valores asociados con lo colectivo y lo cultural, así como también ‘actos’ de emoción e imaginación.

### **1. Vivencia musical familiar: primer contacto y experiencias tempranas**

Una de las cualidades de la experiencia musical es su descubrimiento, estimulación y afirmación en edades tempranas, generalmente con el apoyo de los parientes y familiares; a partir de esta condición y como parte de los hallazgos en emergencia desde los relatos, incluimos en el estudio de dicha experiencia el concepto “Primer Contacto Musical (PCM).

Las experiencias tempranas con la música, que generalmente suceden en los espacios de la familia y la educación inicial, son los elementos que nos permiten proponer desde la evidencia empírica en el presente estudio, el concepto Primer

Contacto Musical (PCM). Contacto aquí se refiere a un apego afectivo con el sonido, con un instrumento, con una escucha dimensionada en el espacio familiar o en el entorno próximo de los protagonistas. Sugieren estas experiencias tempranas una forma de educación musical, que no siempre es direccionada por los parientes cercanos, aunque sí permite una emergencia progresiva del gusto o disgusto por las músicas. Este contacto temprano con las músicas es narrado por los jóvenes participantes en múltiples relatos, de los cuales tomamos parcialmente una muestra, como aporte en la consolidación de la categoría empírica en el nivel fenomenológico:

En la Sub-categoría (Nombre que reciben los conceptos derivados de categorías madre de cada unidad hermenéutica en el software Atlas Ti), **Primer Contacto Musical (PCM)**, se puede evidenciar que esta experiencia se da con una gran recurrencia, a partir de la formación escolar que han tenido las personas que participaron en la investigación. Se puede mostrar desde las prácticas musicales que se generan en las escuelas, y como actividades que toman los estudiantes:

“Mi iniciación musical se dio desde la primaria con las clases de gramática musical y de flauta dulce, desde ese momento descubrí que la música me llenaba de alegría y observé que mi interés hacia esa clase era más grande que el de la mayoría de los compañeros, me sentía muy bien y trataba de aprenderme todas las canciones que me enseñaban” (P2:174).

El contacto con familiares músicos es mencionado en varias ocasiones:

“Manténía con mi tío; pues quería cultivarme un gusto en particular por la música y el metal que por lo visto lo logró y aún perdura. Él era guitarrista de un grupo de metal, entonces cuando me veía en la calle me llevaba a su casa, compraba pizza, papitas, me acuerdo las preferidas de los dos eran tocinetas, escuchábamos música, veíamos videos, lo veía tocar guitarra y me llevaba a los ensayos de su grupo, me acuerdo en uno de sus ensayos toqué la primer vez batería y fue amor a primera vista” (P2:179).

También se evidencia la posibilidad de contacto con conocidos y vecinos que tenían algún instrumento musical como piano o guitarra; en la iglesia cristiana, con la posibilidad de participar en el coro; los regalos de instrumentos musicales de juguete y audios también son mencionados; además del apoyo que recibieron en el momento de mostrar un interés por la música. El contacto musical aparece cuando afirman que desde pequeños escuchan la música, con el interés de llegar a ser violinistas y cantantes.

En la perspectiva del lenguaje, según diferentes investigaciones, el Primer Contacto Musical (PCM) del que estos relatos dan cuenta, resulta tan importante en la evolución de la condición homo, que se van definiendo en etapas muy tempranas los primeros indicios de reconocimiento de sonidos, en la infancia y la posibilidad de producirlos e identificarlos. Periodos iniciales con dificultad para producir sonidos, balbuceos, vocalizaciones reflejas, gagueo y sonrisas, expansión fonética, gritos, gruñidos, balbuceo canónico, balbuceo melódico, variado, conversacional, modulado, replicativo, expresivo: “El balbuceo es modulado ya que los bebés pasan largos ratos sin producir melodías y todo tipo de sonidos encadenados. Esto se conoce como juego vocal o sonoro, toda la actividad de los niños tiene un acompañamiento sonoro, que produce práctica masiva de la producción y percepción de sonidos, asociando planos auditivo y motor, hecho que facilita claramente su progresivo control y ajuste del medio”: Bosch (1990) (Citando A Barnils En 1930): Hay Antecedentes En Kent y Murray (1982) Lieberman, Crelin y Klatt (1972), Nestell (1981) y Deacon (1997), Oller (1980), Bosch (1990), Vihman (1996), Vihman y Miller (1988), Edwards y Shriberg (1983), Edwards y Shriberg (1983), y mas ampliamente la “Gramática Generativa” de Chomsky entre otros estudios, que muestran el valor de la experiencia del sonido, asociada al origen del lenguaje hablado y la vivencia musical. Para Chomsky, “los niños van adquiriendo progresivamente la habilidad de expresar significados a partir de sonidos, a pesar de que continúan dependiendo del contexto social y sonoro (todavía balbucean melódicamente y realizan muchas emisiones expresivas”. (Milazzo & Santamaria, 1997). Lo anterior es indicio de una profunda relación entre estas experiencias tempranas con los sonidos, el lenguaje, la percepción, identificación de melodías y el gusto por una u otra música.

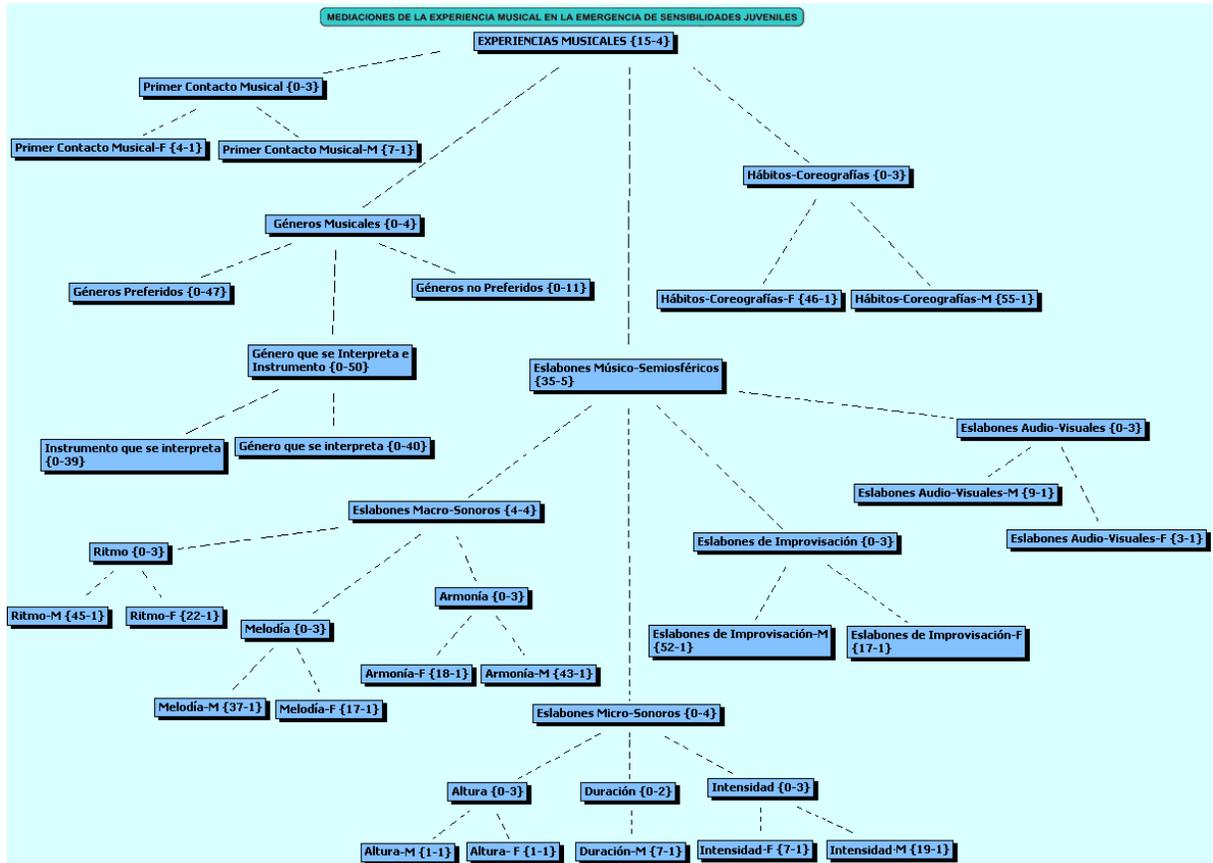
Gustos que se van fijando y transformando de manera dinámica y progresiva a través de diferentes mediaciones (M), procesos (P) y sistemas de la experiencia musical.

*Hacia una comprensión de los Géneros Musicales (GM):* aunque este trabajo no pretende constituirse en una disertación sobre las preferencias anunciadas como géneros, y las diferentes maneras en que se han clasificado, resulta importante referenciar desde donde ubicarse cuando hablamos de preferencias musicales, de gustos musicales, de unos tipos de música, o de unos Géneros Musicales (GM). El proyecto ha transitado desde la indagación sobre el género musical preferido por los jóvenes participantes, a quienes llamaremos “condición juvenil”. Esta precisión resulta fundamental, para dar contexto a la forma como se operacionaliza el concepto de género musical en este trabajo. Los jóvenes cuando han dado respuesta a la pregunta por sus géneros preferidos, lo hacen desde lo que ellos asumen que es un género musical, un determinado tipo de música, que hemos intentado agrupar por las maneras de nombrar, y que no se trata de hacer un análisis semiótico, topo, tipológico o sintagmático de los Géneros Musicales (GM) –hay abundantes trabajos al respecto-; así, los géneros (se toman textualmente los nombres que han proporcionado las personas del estudio), sirven como referencia para profundizar en las relaciones que se presentan, entre la experiencia musical de la escucha y las sensibilidades juveniles.

No obstante partir de una consulta por los gustos musicales de los jóvenes, citar aquellos gustos que ellos y ellas han expresado y nombrado como géneros, para los objetivos del estudio, resulta útil darle contexto a dichos usos de la expresión “género musical”. Con la intención de des-marcar la forma como se operacionaliza el término “género musical”, resulta útil considerar las investigaciones realizadas por autores como Frith (1998), Fabbri (2006), Megías & Rodríguez (2002), Fubini (1999), López-Cano (2002). Para Frith, el género musical se constituye como tal si reúne las siguientes condiciones: “convenciones sonoras (“lo que oyes”); convenciones respecto a la puesta en escena y representación (“lo que ves”); convenciones respecto al envoltorio (“lo que te venden y cómo te lo venden”); y los valores e ideas que expresa (“la ideología que lo rodea”). (Megias & Rodriguez, 2002, p. 31). La diversidad de géneros abre el abanico

de lo que puede escucharse, la forma como se produce y muestra, la oferta en el seno de la industria cultural musical, y la ideología que en dichas músicas se está proponiendo. Coincide Frith (1998) en señalar que hay una permanente dinámica y evolución propias de las transformaciones del movimiento musical y especialmente en la condición juvenil: "...la importancia relativa de cada una de estas reglas variará de género a género..." (Megías & Rodríguez, 2002, p. 31). Y más ampliamente, se reconoce que los géneros obedecen a dinámicas de constante flujo y movimiento, de lo cual los estudios de Fabbri (2006) hacen alusión contextualizando el carácter semiótico de los géneros y la importancia de referenciarlos en perspectiva social y cultural: "Los procesos que determinan las categorizaciones en géneros son de naturaleza semiótica, los géneros musicales son unidades culturales definidas por códigos semióticos o normas socialmente aceptadas" (Fabbri, 2006).

¿Cómo entender las preferencias musicales y las alternativas de estudio? Hay muchas formas de aproximarse al estudio de la experiencia musical, pero dichas formas de acercamiento están siempre asociadas a lo que podemos comprender por "música". La música puede estudiarse como un fenómeno de creación-producción, como un fenómeno de recepción, como un fenómeno semiolingüístico, comunicativo en tanto sistema de signos, o como un fenómeno cultural a partir del cual es viable la comprensión de las organizaciones sociales. En este estudio, tratamos una perspectiva múltiple de aproximación, en la dirección de la interdisciplinariedad y la complejidad, no obstante desde el punto de vista operativo lo hemos hecho a partir del estudio del gusto o preferencia por unas músicas específicas, según la voz -y/o perfil virtual- de las personas -condición juvenil- que han participado. Los gustos musicales (hábitos) han sido estudiados de manera profunda por la sociología de Bourdieu (1980) y muy especialmente por investigadores de la Juventud iberoamericana como los del Injuve, donde cabe mencionar los estudios rigurosos de Megías & Rodríguez, y Roger Martínez en España, que se mencionan en el Estado del Arte. (Ver Anexo 2. Gráficas Pre-Tesis 001, 017, 020, 023)



## **2. Géneros Musicales (GM) y Preferencias**

Con el fin de identificar los Géneros Musicales (GM) preferidos, la primera decisión del investigador de la experiencia musical ha sido, partir de reconocer la importancia de una perspectiva de la música, que permitiera avanzar en su estudio de manera rigurosa, sin llegar a las ataduras de la ciencia positivista, y por ello decidimos hacerlo desde los gustos musicales, las preferencias musicales de escucha, antes que asumir un enfoque estrictamente semiótico, analítico, de producción de obra, o un estudio radicalmente antropológico-culturalista.

El primer paso del estudio ha sido intentar la identificación de los gustos o preferencias musicales –nombrados en el estudio como Géneros Musicales (GM)-, en la comunidad de participantes cuyas ‘fuentes’ principales fueron 94 personas jóvenes de las ciudades de Pereira, Santa Rosa de Cabal (Risaralda) y Manizales (Caldas), y un grupo de 87 “personas”-perfiles virtuales de diverso origen en las redes sociales- según los criterios anunciados en el proyecto.

En esta primera parte del capítulo nos proponemos presentar dichos gustos musicales incluyendo el estudio de perfiles virtuales, con el fin de mostrar, inicialmente de manera descriptiva, las preferencias; y desde allí ubicar fenómenos de tendencia subyacentes a los mismos géneros elegidos o nombrados por los y las jóvenes del estudio, los cuales están relacionados con los Hábitos-Coreografías (HC) y con la emergencia de sensibilidades en la condición juvenil. En los gráficos de preferencias, se leerá M como masculino, y F como femenino.

**Tabla 1. Géneros Preferidos (M-F)**

| <b>GENEROS<br/>MUSICALES<br/>PREFERIDOS</b> | <b>RECURRENCIAS</b> |
|---|---------------------|
| Rock  | 41                  |
| Clásica                                     | 28                  |
| Salsa                                       | 23                  |
| Jazz  | 17                  |
| Baladas                                     | 14                  |
| Pop   | 14                  |
| Blues                                       | 11                  |
| Metal                                       | 11                  |
| Colombiana                                  | 10                  |
| Reggae                                      | 9                   |
| Andina                                      | 8                   |
| Social                                      | 7                   |
| Reggaeton                                   | 6                   |
| Góspel                                      | 6                   |
| Comercial                                   | 5                   |
| Cristiana                                   | 5                   |
| Todos los géneros                           | 5                   |
| Folclore                                    | 5                   |
| Punk  | 5                   |
| Tropical Bailare                            | 5                   |
| Hip hop                                     | 4                   |
| Instrumental                                | 4                   |
| Ska   | 4                   |
| Tango                                       | 4                   |
| Electrónica                                 | 3                   |

|                           |   |
|---------------------------|---|
| Erudita                   | 3 |
| Épica                     | 3 |
| Vallenato                 | 3 |
| Glam                      | 3 |
| Ochentas                  | 2 |
| Bolero                    | 2 |
| Bossa nova                | 2 |
| Chilout                   | 2 |
| Bachata                   | 2 |
| Espiritual                | 2 |
| Merengue                  | 2 |
| Religiosa                 | 2 |
| Romántica                 | 2 |
| Funk                      | 2 |
| Latinoamericana           | 2 |
| Popular                   | 2 |
| Anglo                     | 1 |
| Árabe                     | 1 |
| De Cámara                 | 1 |
| Cuarteto                  | 1 |
| Ópera                     | 1 |
| Gótico                    | 1 |
| Grind core                | 1 |
| Grunge                    | 1 |
| Música de varias culturas | 1 |
| Música infantil           | 1 |
| Son                       | 1 |
| Soul                      | 1 |
| Timba Cubana              | 1 |

|              |     |
|--------------|-----|
| Trova Cubana | 1   |
| Universal    | 1   |
| Villancicos  | 1   |
| TOTAL        | 304 |

Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

En los gustos identificados desde la tendencia *Géneros Musicales (GM) Preferidos*, se observan en mayor medida los géneros que corresponden a: Rock 41, Clásica 28, Salsa 23, Jazz 17, Baladas y Pop 14, Blus 11 y Colombiana y Metal con 10 recurrencias; en menor medida y con una recurrencia los géneros: Anglo, Árabe, Bossanova, de Cámara, Cuarteto, Heavy Metal, Opera, Gótico, Grind Core, Grunge, Música de Varias Culturas, Música Infantil, Son, Soul, Timba Cubana, Tropical, Trova Cubana, Universal, Villancicos; en un nivel intermedio están los géneros preferidos: Reggae 9, Andina 8, Social 7, Reguetón y Góspel 6, Comercial, Cristiana, Todos los Géneros, Folklore, Punk con 5 recurrencias, Hip Hop, Instrumental, Ska, Tango, Tropical Bailable con 4 recurrencias, Electrónica, Erudita, Épica, Vallenato y Glam con 3 recurrencias; Bolero, Chillout, Bachata, Espiritual, Merengue, Religiosa, Romántica, Funk, Latinoamericana, popular y 80's con 2 recurrencias cada una.

**Tabla 2. Género que se Interpreta e Instrumento (M-F)**

| <b>INSTRUMENTO Y GENERO</b>  | <b>RECURRENCIAS</b> |
|--|---------------------|
| Piano. Rock y Pop.   | 2                   |
| Saxofón Tenor-banda Sinfónica  | 1                   |
| Voz, Percusión, Piano, Guitarra. Música Cristiana, Música clásica y Colombiana                   | 1                   |
| Clarinete. Música para banda   | 1                   |
| Bajo, Guitarra, Percusión, Violín y Guitarra Eléctrica. Música Colombiana, Latinoamericana, Rock | 1                   |
| Tiple. Colombiana, Son, Cumbia y Boleros   | 1                   |
| Guitarra Bajo, Baby Bass. Música Tropical Bailable   | 1                   |
| Viola. Clásica   | 1                   |
| Piano. Clásica   | 1                   |
| Bajo Eléctrico. Rock, Pop, Electrónica   | 1                   |
| Guitarra Acústica, Eléctrica y 12 cuerdas. Tropical y Rock.                                      | 1                   |
| Teclado. Salsa, Merengue, Tropical y Rock  | 1                   |
| Piano. Salsa   | 1                   |
| Instrumentos Folclóricos. Música Folclórica de la Costa Atlántica y Pacífica                     | 1                   |
| Saxofón Alto, Instrumentos Andinos. Baladas, Boleros y Música Andina                             | 1                   |
| Guitarra. Nueva Canción Latinoamericana  | 1                   |
| Saxofón. Jazz y Folklórica   | 1                   |
| Tambora, Platillos Chocoanos, Saxofón y Clarinete. Música Folklórica del Pacífico Colombiano     | 1                   |
| Saxofón, Instrumento de Cuerda. Música Latinoamericana, Jazz, Clásica, Folklórica Colombiana     | 1                   |

| <b>INSTRUMENTO Y GENERO</b>  | <b>RECURRENCIAS</b> |
|--|---------------------|
| Marimba, Congas, Redoblante, Batería y Piano. Música Clásica, Bailable, Folclórica y Parrandera  | 1                   |
| Voz, Batería, Congas, Piano, Bongoe y el bajo. Música Baile, Merengue, Porros, Cumbias, Baladas, Boleros y Música Clásica  | 1                   |
| Voz y Flauta. Obras corales, Folklor Latinoamericano, Música Sacra, Góspel, Música Bailable y de escuchar, Salsa Merengue, tropical, Vallenato, Baladas, Boleros, Rancheras. | 1                   |
| Guitarra. Popular, Rock y Colombiana   | 1                   |
| Trompeta y Guitarra. Folklore Colombiano   | 1                   |
| Guitarra. Rock y Metal   | 1                   |
| Violín. Popular  | 1                   |
| Canto Lírico. Rock y Expresiones Populares Latinoamericanas  | 1                   |
| Canto y Guitarra. Rock y Pop   | 1                   |
| Canto Lírico. Música Coral   | 1                   |
| Voz, Piano, Guitarra. Rock, Jazz, Blues  | 1                   |
| Trompera. Popular  | 1                   |
| Chelo y Voz. Música clásica, Rock, Música Cristiana, Música Colombiana, Boleros, Social.   | 1                   |
| Violín. Clásica y Suramericana   | 1                   |
| Piano y Canto. Arias para Soprano, Música Colombiana   | 1                   |
| Violín. Música Clásica, folclórica   | 1                   |
| Clarinete. Música Clásica y folclórica   | 1                   |
| Violín, Piano y Guitarra. Reagge, Funk, Metal y Rock   | 1                   |
| voz y Saxofón. Música Coral, Colombiana y Comercial  | 1                   |
| Trombón y Guitarra. Música Clásica, Colombiana, Internacional, Salsa   | 1                   |
| Canto. Música Andina Colombiana  | 1                   |
| Flauta. Música Andina Colombiana   | 1                   |
| Oboe. Clásica  | 1                   |
| Canto. Canto lirico, Baladas   | 1                   |

| <b>INSTRUMENTO Y GENERO</b>               | <b>RECURRENCIAS</b> |
|---|---------------------|
| Piano, Tuba. Clásica y Música para Bandas | 1                   |
| Trombón Clásica, Colombiana y Popular     | 1                   |
| Canto. Repertorio Universal-Coro Infantil | 1                   |
| <b>TOTAL</b>                              | <b>47</b>           |

**Fuente:** Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

En la “tendencia” (nombre que recibe la subcategoría en el programa de procesamiento Atlas Ti) **Género que se Interpreta e Instrumento (M-F)**, se evidencia que el Instrumento y el género que se interpreta con mayor relevancia es Piano, Rock y Pop, con 2 recurrencias, que es la que más se destaca dentro de esa tendencia; Saxofón Tenor-banda Sinfónica, Voz, Percusión, Piano, Guitarra. Música Cristiana, Música clásica y colombiana, Clarinete. Música para banda, Bajo, Guitarra, Percusión, Violín y Guitarra Eléctrica. Música Colombiana, Latinoamericana, Rock; Tiple. Colombiana, Son, Cumbia y Boleros; Guitarra Bajo, Baby Bass. Música Tropical Bailable; Viola. Clásica; Piano. Clásica; Bajo Eléctrico. Rock, Pop, Electrónica; Guitarra Acústica, Eléctrica y 12 cuerdas. Tropical y Rock; Teclado. Salsa, Merengue, Tropical y Rock; Piano. Salsa; Instrumentos Folclóricos. Música folclórica de la Costa Atlántica y Pacífica; Saxofón Alto, Instrumentos Andinos. Baladas, Boleros y Música Andina; Guitarra. Nueva Canción Latino Americana; Saxofón. Jazz y Folklórica; Tambora, Platillos Chocoanos, Saxofón y Clarinete. Música Folclórica del Pacífico Colombiano; Saxofón, Instrumento de Cuerda. Música; Latinoamericana, Jazz, Clásica, folclórica Colombiana; Marimba, Congas, Redoblante, Batería y Piano. Música Clásica, Bailable, Folklórica y Parrandera; Voz, Batería, Congas, Piano, Bongoe y el bajo. Música Baile, Merengue, Porros, Cumbias, Baladas, Boleros y Música Clásica; Voz y Flauta. Obras corales, Folklor Latinoamericano, Música Sacra, Góspel, Música Bailable y de escuchar, Salsa Merengue, tropical, Vallenato, Baladas, Boleros, Racharas; Guitarra. Popular, Rock y Colombiana; Piano. Rock y Pop; Trompeta y Guitarra. Folklore Colombiano; Guitarra. Rock y Metal; Violín. Popular; Canto Lirico. Rock y Expresiones Populares Latinoamericanas; Canto y Guitarra. Rock y Pop; Canto Lirico. Música Coral; Voz,

Piano, Guitarra. Rock, Jazz, Blues; Trompera. Popular; Chelo y Voz. Música clásica, Rock, Música Cristiana, Música Colombiana, Boleros, Social; Violín. Clásica y suramericana; Piano y Canto. Arias para Soprano, Música Colombiana; Violín. Música Clásica, folclórica; Clarinete. Música Clásica y folclórica; Violín, Piano y Guitarra. Reagge, Funk, Metal y Rock; voz y Saxofón. Música Coral, Colombiana y Comercial; Trombón y Guitarra. Música Clásica, colombiana, Internacional, Salsa; Canto. Música Andina Colombiana; Flauta. Música Andina Colombiana; Oboe. Clásica; Canto. Canto lirico, Baladas; Trombón clásica, Colombiana y Popular; Piano, Tuba. Clásica y Música para Bandas; Canto. Repertorio Universal-Coro Infantil; cada uno de estos con una sola recurrencia.

Sin pretender un análisis estadístico, lo anterior muestra una tendencia de dispersión en muy alto grado, dando argumentos en favor del enfoque de complejidad relacional y disipación del gusto musical juvenil. Algo similar ha ocurrido con los Géneros Musicales (GM) agrupando las preferencias, sobre todo en el Rock 41, Clásica 28, Salsa 23, Jazz 17, Baladas y Pop 14, Blus 11 y Colombiana y Metal con 10 recurrencias; al otro extremo está la preferencia Anglo, Árabe, Bossanova, de Cámara, Cuarteto, Heavy Metal, Opera, Gótico, Grind Core, Grunge, Música de Varias Culturas, Música Infantil, Son, Soul, Timba Cubana, Tropical, Trova Cubana, Universal, Villancicos.

¿Qué sugieren estos datos? En la estadística hay sistemas de cálculo que pueden dar pistas de ciertas “tendencias”, “agrupamientos”, “promedios”, “percentiles”, “desviaciones”, “dispersiones”, y efectivamente al revisar los cuadros y diagramas aquí no sucede de otra manera; pero estas “tendencias” por sí mismas de manera aislada, no permiten establecer el diálogo metodológico del que hablamos en el enfoque complejo. En el presente estudio, el uso de estos datos, gráficas y sistemas estadísticos, obedecen a un intento por establecer una aproximación en el “a-metodo” complejo. No obstante resulta muy difícil poder descartar un género musical en el análisis de relaciones, solamente porque no tuvo la mayor tendencia; la complejidad no opera de esa forma; las relaciones están ahí, siguen ahí; aunque tengamos una “media aritmética” establecida, o

un “percentil” claramente identificado, uno de esos datos por sí mismo no genera “un” modelo de comprensión, y tampoco explica el bucle de interacciones, aunque un estudio del tipo estadístico, clasificatorio, estratificado, puede ayudar mucho en establecer cartografías de la experiencia musical, que permitan progresivamente acercarse a las redes del bucle, que es un gran objetivo de la complejidad. Asumamos entonces que estos mecanismos descriptivos, analíticos de tipo numérico –siendo consecuentes con el espíritu dialógico y hologramático de la complejidad-, ayudan a comprender las relaciones, pero no son suficientes.

Lo que se puede anotar hasta aquí en el procesamiento de la información, es que hay un género con mayor preferencia que es el Rock, y hay muchos géneros con menor preferencia. Hay un género-instrumento que se interpreta con mayor tendencia que es Piano-Rock-Pop, y hay muchos otros con menor tendencia. Aunque puede apreciarse la tendencia de un “género musical” como el Rock, y una mayor inclinación hacia la relación rock-piano, que darían pistas sobre el papel de las músicas populares más promocionadas por la industria cultural, y una perspectiva del tipo de sonoridad en performance-experiencia juvenil de la escucha y la creación; aparece aquí la perspectiva del caos, disipación y transitoriedad, desde las múltiples y diferentes respuestas a la preferencia. Hay muchas preferencias individuales que no se convierten en tendencia de mayorías, o de valores cualitativamente notables en la multiplicidad de los gustos. Esta aparente ambigüedad, está planteada en otros términos en la doble condición de la experiencia compleja, en tanto la realidad juvenil se mueve en el gran bucle de interacciones entre orden-desorden, simplicidad-complejidad, estabilidad-inestabilidad: un grupo de gustos preferencias musicales que cambian, según contextos variables también en el ámbito de las relaciones y los procesos de subjetivación-sensibilidad, que se crean y re-crean en el contacto con dicha experiencia del sonar-habitar. (Ver Anexo 1. Gráfica: Complexus de Emergencia).

A través de la historia, la música se hace constitutiva del “*ser joven*”; más allá de elementos concretos como melodía, ritmo, armonía, letra, es decir eslabones macro-sonoros y micro-sonoros, la preferencia por un tipo de música es una condición del ser

joven. Esta circunstancia hace que se fragmente el tipo de música que escuchan los jóvenes y se conformen ciertos grupos alrededor de ellos; habrá músicas no hechas para jóvenes. Se va conformando un proceso de diferenciación al interior de los jóvenes y desde ellos hacia otras generaciones. La música va situando al sujeto joven en un espacio respecto a los adultos y a los jóvenes; así, se desarrolla un proceso de reconocimiento mutuo. Es lo que Rossana Reguillo (2001) denomina los “*lugares de alta densidad*” que dan espacio a un “*insularismo musical*”; es decir, los procesos (P) permiten estar dentro o fuera de la música. Con lo anterior nos acercamos a la música desde las relaciones, los aspectos sociales y estructurales de la experiencia musical. Dicha experiencia tiene relación directa en la emergencia de la subjetividad sensible de los jóvenes. En ella el gusto musical es estructurado colectivamente, ha cumplido a través de la historia una función expresiva y comunicativa, por lo cual puede considerarse un lenguaje –como texto más que signo- que media y es mediado por múltiples elementos.

En la conformación del gusto musical desde las preferencias, elegir o no un tipo de música es ya un indicio de las diferentes maneras de apropiarse de dicha experiencia. Hay múltiples variables que inciden en estas decisiones, entre las cuales debe resaltarse una cierta interdependencia entre las prácticas culturales -hábitos según Bordieu (1980), convenciones según Carvalho (1995)- y la vivencia de la música. Los estudios de Megías y Rodríguez (2002), muestran que en dicho proceso se configura un gusto colectivo y un gusto individual, mientras se enfatiza el carácter mutante del gusto musical y también de la identidad juvenil. Este tema será tratado más ampliamente, en el capítulo II sobre la emergencia de las sensibilidades a partir de los Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE).

Sobre la relación entre preferencias, interpretación e instrumento musical, se trata aquí de dar contexto a la relación entre la música que se interpreta y los diferentes instrumentos musicales mencionados en la investigación; a la influencia que tiene el gusto por un instrumento respecto al gusto musical más ampliamente, y de allí, sobre la

manera como se plantean relaciones entre estas maneras de gustar música-instrumentos, y los hábitos como formas de ser y habitar-humanos.

Ante la pregunta por el gusto musical, la condición juvenil invita a pensar la diversidad de la preferencia, asociada a objetos e instrumentos musicales, que anuncian nuevas redes de relaciones entre el género, los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) y las sensibilidades (SCM). La idea de asociar el instrumento con el género preferido, hace emerger el “timbre” como eslabón micro-sonoro; aunque resulta revelador que los entrevistados no se refirieran explícitamente a este tema, teniendo en cuenta que un buen número de ellos ejerce su condición de joven músico o intérprete. Esta situación podría insinuarnos un desinterés por ciertos procesos de categorización cognitiva, a cambio de mayores preocupaciones por el uso y función de la misma música que han dado muestras de gustar y practicar; una menor preocupación por los eslabones, componentes, elementos de tipo semiótico y formal que involucran un “género musical” determinado –precisamente han llamado género a diversas expresiones musicales que no siempre reúnen los criterios de género que formularan Frith (1998), Fabbri (2006), López-Cano (2002), entre otros-. Por esa razón, no nos inclinamos al análisis del tipo semiótico-cognitivo, a pesar de advertir una apertura de la nueva semiología musical a los fenómenos socioculturales que se implican en los elementos, y proponer otras nociones como “prototipos”, “competances”, “affordances”, etc: como lo plantea Lopez-Cano:

(...) “Los procesos de categorización no se hacen exclusivamente a partir de la discriminación de objetos. Podemos generar categorías musicales también a partir de eventos o experiencias; de fenómenos culturales, sociales o psicológicos; de situaciones particulares de consumo musical; de conductas corporales o sociales producidas en torno a la música (como el baile o actitudes kinéticas generales), de procesos subjetivos, de relaciones interpersonales o participaciones colectivas; de los modos de vestir o el look que presentan los sujetos que participan en determinado género musical, etc”. (López Cano, 2002, p. 2).

Aunque pudiéramos advertir, que la experiencia musical que se orienta en la perspectiva de la recepción de música como una acción del tipo “competance”, como capacidad de hacer algo con lo que se escucha y con los usos de la música en un contexto más amplio de tipo socio-cultural, una orientación socio-semiótica en la ruta de la complejidad, intentaría abrir la brecha aparentemente cerrada entre los conceptos de percepción y categorización cognitiva para postular el género musical como: “(...) una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en conjunto forman una clase”. (López Cano, 2002, p. 2).

No obstante lo anterior, revisando la fundamentación epistémica de los conceptos de tipo semiótico, cognitivo, categorial, generalización, categorización, competencia, vemos poco adecuado al propósito del estudio complejo de la experiencia musical, involucrar directamente la teoría de los tipos semióticos cognitivos y los affordance. Es viable pensar que hay puntos de convergencia entre una perspectiva abierta del análisis “semiológico”, de los usos de las músicas, pero no es pertinente intentar sincronizar estos conceptos con la complejidad, ya que en los estudios semióticos hay un eje de análisis del objeto como objeto, y unos elementos adscritos a ese objeto; esa es la esencia de la semiótica cognitiva; y ya hemos dicho que la complejidad opera con relaciones abiertas en una episteme diferente.

Y en esta búsqueda de relaciones entre el gusto por la música, los instrumentos y las maneras de habitar la humana condición, los gustos musicales han sido objeto de estudio por varios investigadores entre los que destacamos a Megías & Rodríguez (2002), quienes llegan a la conclusión que la música hace parte de la vida de todas las personas: (...) “A todo el mundo le gusta la música; (...) La música es algo consustancial al ser humano (...) se establece una relación directa entre los muy diversos tipos de música y las distintas personas (...) la música forma parte de la persona y, de uno u otro modo, la retrata.” (Megías & Rodríguez, 2002, p. 9). También concluyen que la música como corpus de sonoridad no llega a todas las personas de la misma manera: (...) “independientemente de los aspectos emotivos y comunicacionales

que pone en juego [la música], el objeto que transmite los mismos está compuesto por ritmos y melodías, sonidos, en definitiva, que no a todas las personas llegan de la misma manera”. (Megías & Rodríguez, 2002, p. 18). Afirman que es necesario un acercamiento de tipo multidisciplinar a dichos estudios de los gustos musicales: “(...) parece imprescindible estar abierto a un acercamiento multidisciplinar a ésta [la música], acercamiento que provocará que nos situemos ante una serie de “mundos musicales”, como los denomina Stith Bennett (...) difícilmente abarcables por la cantidad de aristas analíticas que plantea”. (Megías & Rodríguez, 2002, p. 19). Concluyen además que los jóvenes se niegan a establecer relaciones teóricas entre identidades musicales e identidades sociales: (...) “desde las afinidades musicales se analiza detenidamente cómo son los propios jóvenes los que se apresuran a negar, desde la teoría y lo absoluto, la posibilidad de que podamos establecer una relación directa entre identidades sociales e identidades musicales”. (Megías & Rodríguez, 2002, p. 21). Otro aspecto de las conclusiones de sus estudios es el papel del consumo musical como mecanismo del reconocimiento social: “(...) Consumo de música, no sólo en sentido estricto (compra de discos, asistencia a conciertos), sino a nivel simbólico (aceptación de iconos y de patrones estéticos y de conducta), como medio para que te reconozcan (los iguales, los diferentes) y te sitúen en el lugar que te corresponde”. (Megías & Rodríguez, 2002, p. 27). También concluyen dichos estudios la dificultad en hallar sistemas de clasificación para el gran volumen de sonidos y tendencias en transformación: (...) “No existe manera de acotar o parcelar de manera exacta y consensuada una inmensa gama de sonidos y tendencias en constante movimiento, evolución, retroalimentación e interacción”. (Megías & Rodríguez, 2002, p. 29). (Ver Anexo 3. Gráficas Pre-Tesis 007)

### **3. Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) y Géneros Preferidos (GM)**

Se trata ahora de plantear relaciones entre los géneros preferidos, los eslabones macro-sonoros y eslabones micro-sonoros que contienen. ¿Cómo entender los ‘Eslabones Músico-Semiosféricos’ (EMS)? En este estudio proponemos la noción de ‘Eslabones Músico-Semiosféricos’ (EMS), para nombrar uno de los conjuntos de

sistemas complejos de la vital experiencia con las músicas, que también llamamos ordenes estructurantes de la experiencia musical o encadenantes sensibles.

La experiencia musical como conjunto de sistemas complejos, incorpora el bucle computacional de los encadenantes sensibles con cuatro órdenes de eslabones músico-semiosféricos (EMS): eslabones macro-sonoros, eslabones micro-sonoros, eslabones audio-visuales, y eslabones de improvisación. (...) “Nos proponemos concebir la computación como un complejo organizador/productor de carácter cognitivo que comporta una instancia informacional, una instancia simbólica, una memorial, una instancia logicial” (Morin, 1986, p. 47-49). Cuando mencionamos los cuatro eslabones músico-semiosféricos (EMS): eslabones macro-sonoros, eslabones micro-sonoros, eslabones audio-visuales y eslabones de improvisación, hablamos de cuatro ordenes estructurantes: (...) “El orden ha cesado de ser uno. En el universo hay orden, no hay un orden. (...) Hay órdenes, es decir, desorden en el orden” (Morin, 1977, p. 98).

Los Eslabones Musico-Semiosféricos (EMS) emergen en la experiencia musical como ‘actos’ (Deleuze-Guattari) para abordar problemas asociados a la experiencia musical de la escucha, la creación y la computación cognitiva: (...) “Por diversas que sean las actividades computantes, 1) comportan de todos modos y en todos los casos de una dimensión cognitiva, incluidas las actividades prácticas y las actividades organizadoras; 2) están dedicadas a *problemas*.” (Morin, 1986, pp. 49-50). Dichos eslabones se refieren a cuatro órdenes “estructurantes” de la experiencia musical: orden de los eslabones macro-sonoros, orden de los eslabones micro-sonoros, orden de los eslabones audiovisuales, y orden de los eslabones de improvisación. Los cuatro órdenes se conectan, en relaciones de interdependencia, con el concepto de “habitos-coreografías”.

¿Hay una interdependencia entre los “eslabones semióticos” en Deleuze, y los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) propuestos? El concepto de “eslabón” ha sido tomado en la ruta de los “eslabones semióticos” de Deleuze; según este enfoque, los eslabones semióticos no se refieren solamente a conjuntos de signos y símbolos, sino

también a distintos “actos” de percepción, mímica, gestualidad y cogitación. Los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) se orientan hacia un contexto más amplio de la cultura, por lo cual incluyen, además de las formas, estructuras e isotopías fundantes del fenómeno óptico-acústico, las cualidades propias de la expresión artística musical, la improvisación como creación musical y autocreación humana, así como los Hábitos-Coreografías (HC), entendidos como distintas maneras de “habitar”, “escribir”, vivir musical en el territorio de la existencia.

Se pueden identificar en los relatos que hacen referencia a los conceptos **Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) y Géneros Preferidos (M-F)**, diferentes visiones, en donde los jóvenes expresan que la música tiene una gran complejidad y a su vez una simplicidad; relacionan la música con elementos como, la armonía, la melodía y el ritmo; también la relacionan con experiencias vividas desde la escucha y la interpretación de las personas.

Las narrativas muestran cómo la música permite transmitir información a quienes la escuchan; hacen inferencias respecto a las exigencias de tipo técnico, diseño y sutileza en su composición, como lo es el caso de la música cubana; de igual forma expresan como la música está relacionada con los sentimientos y las emociones desde lo expresivo, desde el color, las dinámicas, matices, desde lo espiritual y lo corporal. Hacen relación a los elementos que componen la música, como la fuerza y a su vez surge una relación de cuerpo y espíritu. Toman el ritmo como algo rápido y fuerte; la armonía como el cuerpo que se transmite, el profesionalismo de la música, los efectos sonoros que la constituyen, tal como lo plantea el siguiente relato sobre la experiencia musical:

[La experiencia musical] es la capacidad de apreciar vibraciones, frecuencias, exaltar las emociones, “capacidad emotiva”, llegar a interpretarlas es una experiencia aún más profunda, que implica no solo la parte corporal, sino el espíritu, expresar ideas, y la parte de las trascendentalidades realmente es misteriosa, porque pasa de ser algo físico para convertirse en algo etéreo (P1:815).

Desde la interpretación, dicen que las dinámicas y los matices dan una forma, una figura y definición a la intención de las frases y a los mensajes implícitos, y con ello una transmisión exitosa de la música. El gusto musical se resalta en varias citas, y como éste puede hacer que se llegue más allá de un aspecto estrictamente musical, se generen unos sentidos, un contexto para la persona. Observan la música a partir del lenguaje y la letra que la componen, para darle significado a las preferencias musicales.

Así mismo, expresan que las dinámicas permiten que se dé un enriquecimiento de la propia música que les gusta. La música hace que se muestren connotaciones interpretativas, generando con ello una percepción, unos sentimientos que pueden llegar a transformaciones de la persona, como por ejemplo, desde su tiempo y fuerza, permitiendo relajar o tensionar a quien la escucha.

Hablan de elementos espirituales como el acercamiento a Dios; un acercamiento que les permite desarrollar habilidades o capacidades para escuchar la música, de forma diferente a las demás personas. Desde los aprendizajes adquiridos, los jóvenes pueden ir más allá de lo que se escucha normalmente, desde el entorno se puede generar una escucha de las cosas que pasan alrededor de la persona, como los sonidos de la vida cotidiana.

Relacionan la música con sus actividades diarias, como las artes visuales desde la estimulación de creaciones propias a partir de la escucha, de instrumentos que les llama la atención, generándose una conexión entre las creaciones visuales como el dibujo y la composición musical; se crean estados de ánimo a partir del tipo de música que se escucha, como la música clásica la cual relaja.

Desde las interpretaciones que hacen, mencionan que los cambios de sonido, transmiten y generan en las personas buenas sensaciones; por medio de la interpretación son muy agradables para quien está tocando, ya que puede identificarse en el público el impacto que va teniendo la música en cada uno de los intérpretes también.

Mencionan que los ritmos se trabajan con tonalidades ya establecidas, ya que si se va trabajar el ritmo, este no solo define la tonalidad, debido a que la persona no va a interpretar tonalidades; esto se muestra en un trabajo de tonalidad y cambio armónico. El ritmo como tal trae la tonalidad, por medio del análisis de la relación de los grados; en uno de los casos toman el concepto de ritmo y armonía como el mismo. Relacionan varios instrumentos en una sola composición desde una propuesta armónica, para con ello sacar compases con el piano y el saxofón, en donde se aplica la armonía al ritmo; entre armonía y ritmo surgen ideas de transcripción para una partitura y una melodía, para este caso el saxofón y el piano.

Expresan un poco los problemas que hay frente a la conceptualización que tiene la gente frente a la experiencia musical, y cómo a partir de allí se califica algún tipo de esa música; ésto los remite hacia una mala formación musical de las personas, en donde los argumentos están basados en el fanatismo religioso, produciendo argumentos muy pobres frente a las sonoridades. Mencionan que si el público reconoce el trabajo de una banda, puede llegar el apoyo al trabajo realizado logrando un respeto frente a las demás personas. Consideran que un concierto puede ser tan formativo como un programa de radio, sirve como herramienta para generar y reforzar conductas y hábitos, y como espacio de interacción; pero no siempre como espacios de socialización, al igual que la estructura que componen los Géneros Musicales (GM) como el rock. Resaltan el rigor desde lo académico al igual que a partir de la creatividad.

El rock es una forma musical que ha estado, y estará, en constante evolución, cada vez busca perfeccionarse, busca elementos en cuanto a estructura y armonía típicas de cada subgénero del metal, al mismo tiempo que busca explorar con otros estilos como el jazz, el funk, la música tradicional entre otras tendencias vanguardistas, recordemos también que es un género rico rítmicamente ya que sus patrones no obedecen a una estructura única, los beats salen dependiendo de lo que nos pueda decir una guitarra, un bajo, ya que no estamos atados a ritmos (P5:110).

Hablamos del rock desde la academia, de sus buenas bases teóricas, de su estructura, etc., además del tiempo que le dedicamos para que nuestra música salga de muy buena calidad, también comentamos personas que sabemos de música que hemos pasado por una academia e hicimos parte del evento (P5:124).

A partir de estas narraciones asociadas a diferentes tipos de “actos”, sensaciones, roles, conexiones entre la acción-escucha musical y distintas maneras de asumir la experiencia sonora, así como percibir, sentir e interactuar con ella, se destaca la presencia en la música narrada, de varios componentes musicales entre los que sobresalen el ritmo, la armonía, en menor grado la melodía, con diversas asociaciones a los estados de ánimo; el cambio constante en la creación y recepción de músicas, a partir de “manipular” esa diversidad de recursos, con el apoyo de aprendizajes asociados a la formación musical desde el performance de escenario o de acción multimedial.

Esta diversidad de actividades juveniles con las músicas, nos aproxima al fenómeno del cambio en las maneras de producir y percibir; un tema central de la apertura investigativa en el a-método, el estudio de la experiencia musical y lenguajes complejos, hacia una de-construcción de la estructura musical como orden cerrado, es un recorrido desde la semiótica musical a la complejidad musical y los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS): la música es un sistema de comunicación y como lenguaje es considerada parte básica de la cultura desde los orígenes; es además un “texto” que implica unos lenguajes particulares. La función de la experiencia musical ha sido dinámicamente transformada por las sociedades, y como medio expresivo comunicativo ha mantenido una constante a través de la historia: conectar al ser humano con su realidad. Algunas preguntas que surgen en este proceso de conexión nos invitan a reflexionar sobre el papel de la música en la vida de los, las jóvenes: ¿Cuáles son los elementos y factores musicales (Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS)) que guardan relación con la preferencia musical juvenil? ¿En qué medida estos elementos y factores inciden en la emergencia de la subjetividad juvenil? ¿Cómo se expresa el sujeto joven configurado por lenguajes no racionales como la música? ¿Cómo se configura una forma de tocar, una forma de moverse, siempre desde el cuerpo? Los elementos y

factores musicales (Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) guardan relación con los Géneros Musicales (GM), la preferencia musical juvenil y la emergencia de sensibilidades juveniles (SCM).

Para explorar la experiencia musical nos resulta útil la perspectiva epistemológica y metodológica del “Pensamiento Complejo”, recurriendo a los estudios culturales, la nueva semiología musical, la estética y la hermenéutica; abordando algunas relaciones de la teoría semiológica con la experiencia de la música, desde algunas preguntas: ¿La música tiene o no una estructura lingüística? ¿Cómo se relaciona con la teoría del lenguaje? ¿Cómo se ve la experiencia musical desde la teoría de los paradigmas y sintagmas? ¿Desde la notación? ¿Desde la interpretación? ¿Cómo se ve la experiencia musical y su notación como estructura signifiante desde la semiótica? ¿Cómo relacionar las “críticas a la semiótica”, desde la experiencia musical?

Saussure [(1913)1995], propone una teoría de análisis del lenguaje, habla de paradigma y sintagma: cuando hablamos de sintagma, a propósito de tener una cantidad de elementos, palabras, por ejemplo, estamos seleccionando algunas de esas palabras o elementos, y según sus defensores, en esa opción hay un sentido; ¿Qué estoy negando al escoger unas palabras y rechazar otras? En un estudio de la experiencia musical, la teoría del sintagma de tipo lineal: palabras, sonidos, esquemas rítmicos, timbres, intensidades, duraciones, efectos, cuál elemento va primero y cuál va después, resulta útil para el análisis de secuencias monomelódicas, monorítmicas, y posterior interpretación en relaciones con otros elementos de la música. No obstante, el Sintagma aplicado al estudio profundo de la música, y especialmente cuando se trata de gustos musicales juveniles y músicas populares, no augura mucho éxito, considerando las tendencias de simplificación musical, tema que desarrollamos más adelante.

Desde la perspectiva semiótica anterior, en el presente estudio resultó difícil establecer un paralelo entre la teoría semiótica del paradigma-sintagma, en tanto secuencias de sonidos o de ritmos que tienen un orden lineal, ya que precisamente la experiencia musical es polifónica, polivócica, poliforme, no lineal, es decir, puede ir de

adelante atrás, arriba, abajo, puede negar, puede hacer pausa, etc.; al mismo tiempo ha sido un reto explorar los “sentidos” internos de los cuatro órdenes de eslabones ya mencionados; en toda esta red del gran bucle de interacciones, hay siempre movimiento y dinámica. Lo que enfatizamos: no es viable la mirada lineal en el orden del conjunto estructural cerrado musical, sino desde una perspectiva abierta de la red de eslabones y sus cuatro órdenes aglutinantes.

El paradigma es un conjunto de signos asociados en una misma categoría; mientras un análisis paradigmático del texto se fija más en las oposiciones binarias, el análisis sintagmático se ocupa más de la estructura narrativa de los signos. La idea del paradigma en términos de semiótica es: si tengo un conjunto de elementos puedo escoger entre ellos; hay una crítica a la semiótica en ese sentido: ¿Qué conforma un paradigma? ¿Qué está por fuera del paradigma? En música, una escala melódica puede tener otros subconjuntos, aunque la decisión de ir a uno u otro sonido establecerían la posibilidad de análisis sintagmático interno, y al mismo tiempo de interpretación con el afuera de la performatividad musical. La pregunta es ¿cómo se “encadenan” los elementos de la música? ¿Hay órdenes lineales o no los hay? Hay ciertos órdenes que le dan “forma” a la música, y que mantienen ciertos esquemas de lo que se ha llamado “linealidad” del sintagma; es algo que no solamente se puede identificar en la notación musical; también es posible “oírlo”, sentirlo, “percibirlo” en el performance de la experiencia musical.

La noción de signo de Saussure [(1913)1995], hace cierto énfasis en que una misma imagen (sonido de la palabra, motivo rítmico, nota musical, timbre...) representa para nosotros conceptos que pueden ser diferentes; el “mundo real”, el afuera es diferente para cada “lector”. El problema de fondo es si podemos lograr que las palabras, sonidos o ritmos en música signifiquen muchas cosas diferentes: una misma nota musical o motivo rítmico puede tener diversidad de funciones, y al mismo tiempo, una misma agrupación de ritmos, melodías o “ruidos” puede significar de forma diferente para cada persona.

Podríamos decir que el esfuerzo por construir un estudio complejo-hermenéutico-semiosférico basado en la teoría del Pensamiento Complejo, se abre camino por la diversidad teórica y metodológica, recogiendo lo que puede ser útil de la teoría semiótica (semiológica). En este proyecto encontramos ciertas afinidades con la perspectiva postestructuralista del Barthes tardío (1977), en tanto podemos hablar de una correspondencia “compleja” entre significante-significado y unos jóvenes “receptores”, que interactúan con todo un dispositivo musical generando siempre una significación abierta. Desde allí podemos insistir en el debate epistemológico del sujeto y el objeto: en la experiencia musical hay siempre una interacción entre el “texto” y el “lector”, pero con énfasis en la actividad del lector; un buen ejemplo de ello es la preferencia por cierta música; le hemos llamado, la actividad dialéctica del “receptor modelo”. No obstante, reconociendo que el lenguaje en alguna medida estructura al sujeto, se hace necesario abordar la dimensión hermenéutica, para comprender la manera en que los jóvenes interactúan con los lenguajes y las prácticas significantes de la experiencia musical; es lo que la teoría del pensamiento complejo llama el “ciclo virtuoso”:

“Concebir la circularidad es, desde ahora, abrir la posibilidad de un método que, al hacer interactuar los términos que se remiten unos a otros, se haría productivo, a través de estos procesos y cambios, de un conocimiento complejo que comporte su propia reflexividad (...) Entrevemos la posibilidad de transformar los círculos viciosos en ciclos virtuosos, que lleguen a ser reflexivos y generadores de un pensamiento complejo”. (Morin, 1977, p. 32).

Partiendo de algunas consideraciones iniciales para explorar las articulaciones, entre una epistemología del lenguaje y una epistemología de la experiencia musical: ¿Puede decirse que hay alguna relación entre la estructura del lenguaje verbal y la estructura del lenguaje musical? No se puede generalizar la significación del “lenguaje” musical como “experiencia musical”, porque la “música” es más que notación musical. Gran parte de la experiencia musical juvenil hoy no pasa por la notación, sino por la improvisación (Eslabones de Improvisación) y la mediación tecnológica de las NTIC (Mediaciones de Recepción-MR, Sensibilidades Virtuales-SVIR): la improvisación

musical tradicional en algunos géneros, se basa en ciertos esquemas y patrones rítmicos, melódicos, armónicos y de otro tipo; gran parte de la improvisación musical juvenil de hoy se realiza de manera libre: cambios bruscos de tonalidad, ausencias de bloques armónicos, uso de intervalos no asociados por reglas tradicionales, etc. Hay algunos Géneros Musicales (GM) como la música andina, donde generalmente no hay notación, y mucho menos lectura directa en la interpretación de una obra; puede decirse que son re-invenciones, re-interpretaciones y re-creaciones permanentes.

Desde esta libertad del performance musical se puede decidir usar o no la notación escrita; se puede disponer de la misma partitura, pero no se repite nunca la misma ejecución, ya que cambian los contextos operacionales, espaciales y temporales; cambia el estado de ánimo del intérprete; cambian las reacciones del público; cambian las motivaciones externas, cambia el estado de los instrumentos musicales, etc. En este aspecto, la experiencia musical difiere de la experiencia plástica, en las narrativas juveniles, en cuanto a la forma y el “producto” mismo.

¿Se trata de estructuras, o eslabones musico-semiosféricos?

El estudio de la experiencia musical presenta varias opciones en su organización como escenario de crítica especializada: desde la forma, la estructura y el estilo: un ejemplo de ello es el ‘análisis’ estilístico (“El estilo y la idea”, Schönberg, 1963) y el análisis formal. Hablar de forma es referirse a cierto nivel de organización de una obra; por ejemplo, la ‘forma sonata’ (que tiene una estructura A-B-A-C-A-D-A, donde las letras representan secciones); cada sección se presenta, re-aparece y concluye en una secuencia determinada. Desde la teoría clásica de la forma hablamos de temas, motivos, frases, semifrases, períodos, cadencias, puentes, silencios, matices, ornamentos, adornos, etc., y cada recurso se utiliza con unos fines particulares. En términos técnicos: “La forma en la artes y especialmente en la música se propone, en primer lugar, la comprensibilidad” (Schönberg, 1963); se trataría así de una especie de ruta de comunicación entre creador, productor, músico, intérprete, y receptor, consumidor, joven oyente, público. La forma en sí misma garantiza un ámbito de libertad que no está

asociado a lo material; así lo plantea Pla: “(...) la morfología musical se mueve en un ámbito de mayor libertad en el que lo subjetivo, lo simbólico, lo real, lo descriptivo puede expresarse por medio de Formas adecuadas, las que estando menos supeditadas a la materia tienen mayores posibilidades de elevación y penetración. La Forma es, pues, el medio de que se vale el artista para transmitir de manera sensible su idea y su emoción”. (Llácer Plá, 1982, p. 13).

Estableciendo la relación entre estructuras y eslabones músico-semiosféricos con el lenguaje verbal: así como hay signos de puntuación en el Lenguaje verbal, también hay signos de pausa de diferente tipo en el lenguaje musical; no obstante: no puede generalizarse el uso de un recurso estructural como un silencio de corchea (  $\text{'}\text{'}$  ) que tiene efectos parecidos en la música, con una coma (,). El caso de esta figura de silencio puede usarse de múltiples formas en la experiencia musical: en compases diferentes, en dinámicas diferentes, en tonalidades diferentes, en ritmos diferentes, en armonías diferentes, en contrastes de timbre con un instrumento y con más de uno, en fin, el uso (la pragmática) de dicho signo –el silencio de corchea en este caso- está contextualizado a múltiples variables. En el lenguaje verbal el uso de la coma (,) se realiza de acuerdo a ciertas reglas más o menos generales en tanto, es una pausa para respirar. Pero, tampoco sabemos si toda persona quien lee, escribe, habla o respira de la misma manera; así, puede decirse que el uso del signo de puntuación llamado coma (,), es una convención con un espectro de uso más preciso que el signo musical; las posibilidades de combinación desde la semántica y la sintaxis musical, son mucho más amplias en el abanico de posibilidades del conjunto de sistemas complejos de la experiencia sonora.

Por situaciones como las que acabamos de plantear, entre otros temas propios del formalismo en los estudios paradigmáticos y sintagmáticos, el análisis semiótico en música ha tenido algunas dificultades en la tradición teórica: algunos autores han cuestionado los modelos formalistas de la semiótica tradicional, al reconocer las dificultades y riesgos del análisis semiótico musical, por considerar que el aislamiento, disección de las partes, separación de elementos, etc., no garantiza la investigación del todo-conjunto; hay además un funcionamiento arbitrario del concepto de signo. Por ello,

se requiere avanzar en métodos de tipo dialógico interdisciplinario: “(...) Uno de los mayores problemas para definir eficazmente a “la semiótica” consiste en que, ese término designa tanto una facultad inherente al ser humano, como una disciplina que organiza y propone el conocimiento acerca de cómo opera esa facultad. Por eso mismo, los nombres de los conceptos que se ponen en funcionamiento cuando se habla de “semiótica” designan tanto a los contenidos adquiridos o adquiribles (en cuanto interpretaciones), como a los instrumentos mediante los que se los adquiere, sin saberse con seguridad en qué sentido se los está utilizando. Y lo que es peor, en un mismo párrafo o incluso en una misma frase puede utilizárselos dos veces, una con cada uno de esos sentidos. Esta ambigüedad aparece ya en Peirce quien, por ejemplo, además de en otros muchos lugares, en uno de sus textos más conocidos, dice: "Éste [un signo o representamen] se dirige a alguien, o sea, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizá, un signo más desarrollado. Al signo que [el signo] crea, lo llamo el Interpretante del primer signo..." (CP 2.228): (Magariños, 2005, p. 21). Desde esta perspectiva, proponemos avanzar desde el Pensamiento Complejo como alternativa en los estudios de convergencia, como es el caso del “Análisis Musical y el formalismo hermenéutico” de María Nagoré (2004), en apertura al enfoque dialógico y hologramático de la complejidad.

Los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) en perspectiva del Pensamiento Complejo y sus lenguajes, se refieren a múltiples maneras de relación en la vital experiencia musical; en la ruta de Deleuze-Guattari (2000), un Eslabón semiótico es como un conjunto de encadenantes, que reúnen múltiples actos en la diversidad de los sistemas complejos de la experiencia musical. Dichos encadenantes pueden ser asumidos desde criterios formalistas, como estructuras de lenguajes musicales (Eslabones Macro-Sonoros, Eslabones Micro-Sonoros) que tienen elementos, factores, procesos y dinámicas, presentes en las distintas formas de interacción entre la música, los y las jóvenes oyentes, pero también pueden ser asumidos desde criterios de obra en un contexto cultural-global y más amplio, el de los sistemas complejos (Procesos Complejos-P).

La primera decisión del investigador de la experiencia musical juvenil al encontrarse el tema de la estructura musical ortodoxa y formal, es si se mantiene en dicho enfoque o si se abre a otras perspectivas. En este caso, nos aventuramos desde la evidencia empírica en el acompañamiento de propuestas dialógicas, para intentar establecer puentes entre esquemas tradicionales de análisis, como los de Álvarez (1970), Balderrábano (2001) y otros enfoques más afines a la visión desde la complejidad como es el caso de Nagoré (2004). Bajo esta mirada en los recorridos teórico-metodológicos, lo que van mostrando los relatos en el orden de la ‘categoría empírica’ fenomenológica, es un debilitamiento del orden estructural en las clásicas “formas” de las músicas preferidas. En lo que se refiere al presente estudio, vamos confirmando los supuestos iniciales de investigación en el sentido de una simplificación de las estructuras. No aparecen muchas recurrencias en los tejidos procesuales que indiquen flujos de alta intensidad entre eslabones micro-sonoros y otras categorías emergentes. Tampoco hay referencias explícitas al nivel isomórfico de las relaciones entre los sonidos, ritmos o armonías; solamente algunas alusiones muy generales, a la representación de la experiencia sonora como proceso semiótico de signos musicales (Sensibilidades de las Convenciones Hologramáticas-SCH). Estas tendencias invitan a pensar la música preferida por la condición juvenil, como un plexus variable que amalgama diversidad de géneros, músicas y estilos, donde los Hábitos-Coreografías (HC) se configuran como un modo de existencia asociado a la vivencia profunda con la experiencia musical (EM), en su concepción integral como conjunto de sistemas complejos. Cualquier intento de “análisis” musical que fraccione ese macro-conjunto hiperesfera-noosfera-videosfera-semiosfera<sup>5</sup>, corre el riesgo de perder la perspectiva del conjunto- multiplicidad, si no se abren nuevas rutas inter-relacionadas, como se muestra de forma simbólica en los diferentes gráficos y flujos de los procesos complejos de emergencia. (Ver Anexo 4. Gráfica: Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción, Anexo 5. Gráfica: Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), Anexo 6. Gráfica: Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS)).

---

<sup>5</sup> Los términos hiperesfera-noosfera-videosfera-semiosfera, hacen alusión al contexto caosmosico-multiplicidad creativa de la experiencia sensible de las músicas juveniles, en los diferentes ámbitos de emergencia de subjetividades y la cultura, ver Morin, 1922; 1986; 1999; 2004)

Los estudios de Nagoré (2004) hacen una gran apertura a la perspectiva compleja de una tesis sobre la experiencia musical, ya que abren al diálogo técnicas de análisis tradicional formalista, con enfoques hermenéuticos que se abren a la interdisciplinaria y de allí hacia la complejidad. No obstante el componente de análisis de paradigmas, sintagmas y forma musical, los estudios de Nagoré hacen un aporte desde las generalidades del análisis, en apertura hacia la complejidad de la experiencia musical y sus relaciones; un aporte muy apropiada a la condición de emergencia de las sensibilidades musicales contemporáneas. A partir de allí, decidimos mantener un estudio fenomenológico de la experiencia musical en perspectiva compleja, teniendo en cuenta algunas consideraciones planteadas por Nagoré, 2004: “La obra no es (...) "artefacto" o "texto", sino "proceso" y "ente histórico (...) El objeto de estudio musical, desde esta perspectiva, no será la partitura, sino la experiencia de la música en la conciencia del oyente, que se podría traducir en sonido-en-el-tiempo (Ferrara, 1991) o en "tiempo, espacio, movimiento y feeling" (Clifton, 1983). La perspectiva fenomenológica abre el análisis a parámetros dejados de lado en los métodos tradicionales, como el factor temporal o el espacial considerados desde el punto de vista de la percepción (...) Hoy en día están superados tanto el análisis musical como la historia de la música de sesgo positivista. Con la caída del estructuralismo ambas disciplinas se han acercado progresivamente (...) La actitud fenomenológica puede describir la música de modo más fiel que los métodos que confían en la existencia de una partitura convencionalmente notada (...) La música no es únicamente un conjunto de vibraciones físicas relacionadas con su interpretación, sino un "significado constituido por la existencia humana". (Clifton 1983). (En: Nagoré, 2004, pp. 3, 7, 8, 12).

Otra perspectiva de la forma musical en el contexto de la obra de Balderrabano (2001), plantea un enfoque de análisis que intenta ir mas allá de la estructura semiótica, proponiendo el concepto de “isotopía” para promover un nivel de relaciones de obra mas amplio; aunque en la misma línea de los estudios sintagmáticos del lenguaje

musical, hace aperturas a la perspectiva histórica y cultural, en una ruta que dialoga con el enfoque de la complejidad:

“(…) proponemos encarar el concepto de forma musical a partir del concepto mas vasto de forma. Esta situación nos coloca frente a otro concepto importante: el concepto de espacio. Desde este lugar, podemos concebir las forma como una abstraccion de una configuración en el espacio, es decir de la proyección de un objeto que se extiende en el espacio...la forma es la abstracción de una abstracción. Esta concepción puede llevarnos a vincular el dominio del espacio con las formas que se desarrollan en el tiempo y, de esta manera, posicionarnos frente a la diferencia entre la música en sí, como discurso, como movimiento y la forma musical: la música será, entonces, el proceso puramente temporal, mientras que la forma musical será, por el contrario, la abstracción de ese mismo proceso temporal. Así, podemos concebir el enfoque analítico de la forma musical a partir de una escucha retrospectiva que nos permita ver el espacio en el desarrollo temporal de la música. Y esta escucha retrospectiva significa historia. El aspecto histórico no concierne solamente a la forma de cada obra musical sino, también, a las relaciones que se establecen dentro de la estructura formal de las obras musicales...” (Balderrábano, 2001, p. 12).

### **3.1 Eslabones Macro-Sonoros**

¿Qué son los eslabones macro-sonoros?

Los eslabones macro-sonoros son los aglutinantes musicales; se refieren a lo que tradicionalmente se ha entendido como los factores centrales de la música, es decir: ritmo, melodía y armonía. Intentamos en este estudio mostrar dichos aglutinantes desde la narrativa empírica juvenil, la manera como se van presentando las relaciones entre ellos a nivel de la “Videosfera” y de la Semiosfera, entre unas formas de ser-hacer-hacerse, con el gusto o preferencia por unas músicas determinadas y el conjunto de la experiencia musical. Hay asuntos, en esta experiencia con la música, que tienen que ver directamente con el fenómeno físico-acústico del sonido, y con las técnicas en la

generación de dichas sonoridades, ya que serían la esencia misma de la experiencia del sonar, del gustar, del habitar musical y del ser-hacerse. Así puede leerse además en diversos autores como Schönberg (1963; 1974), Alvarez (1970), Balderrabano (2001), Franchisena (1981), Rue (2010), entre otros.

No obstante, no podemos olvidar la des-marcación conceptual que hemos propuesto desde el comienzo en nuestro estudio: los eslabones músico-semiosféricos (EMS) son encadenantes relacionales, con funcionamiento mediado, sistematizado y complejizado; dichos eslabones, cada uno o cada grupo de ellos, no constituyen autónomamente una obra musical-obra de emergencia; entendida esta última como conjunto de relaciones entre el mundo vivido del ambiente juvenil, y lo que algunos han llamado “objeto artístico” –que para nosotros es flujo de obra como relación performativa entre creador e interprete joven escucha-. He aquí la diferencia entre considerar la experiencia musical como un “hecho musical”<sup>6</sup>, y considerar dicha experiencia como un *complexus red de redes del homo-sensus*: por ello, el concepto de *performance* es más ilustrativo de la pretensión abierta y hologramática de la experiencia del arte y de la experiencia musical de la condición juvenil. Un *performance* se abre como concepto y como experiencia real de la vivencia sonora y la transformación del *homo-sensus* en su carácter *unitax multiplex*, y la dimensión de la trinidad que plantea Morin: espíritu- cerebro-cultura. Un *performance* se entiende como conjunto de acciones de conductas reiteradas que promueven acciones y comportamientos restaurados; un conocimiento que quiere ser reinventado y una

---

<sup>6</sup> “El reto que enfrentó Molino con su modelo tripartito fue no sólo hacer evidente el nexo que existe entre los tres niveles de la comunicación –el creativo o de producción del emisor (*poiesis*), el objeto mismo de emisión que concentra las propiedades inmanentes del mensaje simbólico (nivel neutro) y el receptivo (*esthesis*)–, sino presentar un estudio integral que considerara la música no como un hecho aislado sino como un “hecho musical total”. Además, considera a la música como medio de expresión que es producto de hechos simbólicos, dado que no hay textos u obras musicales que no sean producto de estrategias de composición (el dominio estudiado por la *poiética*) y que no den pie a estrategias de recepción (dominio de la *estésica*). Entre estas dos instancias se encuentra el nivel neutro, que constata el grado de autonomía del texto musical sin el cual resultaría imposible explicar la permanencia de la música a través de los siglos” : Reflexiones Sobre Semiología Musical, *Serie Breviarios De Semiología Musical*, p. 3)

conducta dos veces actuada. La diferencia de acción cotidiana con performance, es aquello que le permite a este último establecerse como re-invencción. La pregunta aquí es por la acción: acción como interacciones, acción como espacio de transformación, que podría o no ser artístico. La performatividad como un decir-hacer, enunciados que producen cuerpos, que llama a revisar los “actos de habla”.

Así, la obra artística, la obra musical que es escuchada y vivida por la condición juvenil, se entiende como espacio de cooperación y trabajo del mundo artístico, como el lugar de la experimentación y la improvisación. Un arte de performance es a las acciones lo que el CD main es al producto artístico; se puede devenir a un acontecimiento estético, pero no es más que un acto cotidiano. La experiencia musical como Performance se entiende así como arte de acción, y también como acción legal que incluye el plano político e institucional; como un “habeas corpus” que trata de recuperar el cuerpo.

Desde la acústica musical y una psicología de la forma, los estudios de Rue (2010) nos ilustran más ampliamente el mapa de los eslabones músico-semisféricos (EMS) y macro-sonoros de la experiencia musical. Algunas reflexiones de Rue son:

“A diferencia de lo que ocurre en la ciencia, en el mundo del arte las propiedades estéticas todavía siguen siendo consideradas un producto puro de la imaginación, una construcción de la percepción. El objeto externo es considerado un estímulo neutro y la cualidad de las sensaciones experimentadas son atribuidas al sujeto que percibe (...) Las propiedades de la materia y las leyes de la percepción son hechos objetivos e involuntarios, razón por la que han logrado condicionar, hasta cierto punto, el desarrollo de las formas musicales. Creemos que a partir de este hecho, es posible elaborar interpretaciones sobre las estructuras de todos los estilos, sin excepciones, porque todos ellos están condicionados por fuerzas naturales potencialmente estructurantes (...) el arte y la ciencia han estado históricamente condicionados por una forma metafísica de pensar. La ciencia ha superado bastante esta situación gracias a la observación y la experimentación, pero en el mundo del arte aún persiste la idea, casi excluyente, que la

conciencia o la imaginación son el único fundamento del arte, independientemente del mundo físico”. (Rue, 2010, pp. 8-9).

Estas reflexiones del profesor Rue nos invitan a revisar los modelos de investigación musical, para tender puentes entre los enfoques tradicionales que aíslan el arte como un fenómeno metafísico de la imaginación, y los enfoques más orientados a la experimentación del fenómeno acústico propios de una psicología de la percepción. La escucha musical, los gustos musicales, son fenómenos naturales de una experiencia musical real en ambientes naturales y culturales concretos. Y desde esta dicotomía entre conciencia, pensamiento estético, pensamiento artístico, idea musical vs experiencia del arte, experiencia musical, realidad objetiva del mundo físico, es posible establecer puentes teórico-metodológicos entre la complejidad y la tesis de Rúa. No se trata de aislar un supuesto “objeto” de estudio, ni siquiera concebirlo como tal, puesto que esa dimensión relacional que ya plantea Rue en su preocupación por las relaciones entre la condición físico acústica del sonido y la obra, la idea del arte y su consecuencia en el mundo real, es la misma preocupación de la complejidad cuando se orienta a la pregunta por las relaciones entre el homo-sensus y la triada cerebro-espíritu-cultura. La diferencia, quizás, radica en que la pregunta del profesor Rue se dirige casi exclusivamente al problema de la interpretación y la música, en tanto la complejidad trata de ocuparse de las redes inmersas en varias dimensiones de la condición bio-psico-antropo-social, desde el lugar de las ciencias sociales y del arte-música como gran tensor de emergencias de sensibilidades y subjetivación.

Bajo el concepto **Eslabones Macro-Sonoros (M-F)**, los relatos permiten ver diferentes elementos; uno de ellos hace referencia a que los entrevistados escuchan tres elementos en la música como el ritmo, la armonía y la melodía; elementos que les permiten disfrutar desde una cumbia hasta un tango:

“Yo escucho básicamente tres elementos: el ritmo, la armonía y la melodía, pues para mi es lo más importante; el ritmo es como el sabor que tiene una canción, o por ejemplo no es lo mismo el ritmo de un tango al ritmo de una

cumbia, e igual las dos producen muy buenas sensaciones y me agradan mucho; pero también depende del contexto en donde esté, por ejemplo un tango de Astor tiene muchas armonías agregadas, en cambio una cumbia colombiana tiene acordes muy sencillos, pero yo me disfruto una cumbia igual que un tango; no se, pues, he encontrado esa particularidad en mí” (P3:24).

En cuanto a la duración de la música preferida, la respuesta expresada es que esta duración está entre tres y siete minutos; prefieren que sean dinámicas, cadenciosas, rápidas, en contraste.

“La duración de la música preferida es entre tres y siete minutos más o menos porque ya por decir, una sinfonía que dure diez y seis minutos, voy en el minuto cinco y ya me desconcentro y entonces no la disfruto; en cambio si es una cosa como rápida y tiene un ritmo continuo, entonces me es más fácil escucharla...hay unas muy lentas pero muy cadenciosas, entonces producen el estado como de calma, pero hay otras rápidas que producen como ese estado de euforia, entonces ese es el contraste que me gusta; pero por ejemplo, en euforia me gustan las agudas y como lentas y cadenciosas, las de tonalidad menor más tranquilas -no puede haber calma en algo rápido- por ejemplo un bambuco fiestero, eso no hay calma ahí o en un pasillo” (P3:26).

Desde la respuesta a la pregunta ¿cuál es la música que más le disgusta y por qué? los cantores de..., porque es copia y copia sin ritmo, y no pagan derechos de autor.

La música que más me disgusta...Yo odio los cantores de... porque es lo más ridículo que he escuchado en mi vida, es más me caen muy mal ¿Que, qué? Los cantores de ... los odio, no gas. Qué sería de ellos sin el resto de la música, Jejejejeje, no componen ni una sola canción, solo son copias y copias baratas y mal hechas de otro artista... Aaaa eso es muy chistoso, se están burlando de esa música, si ellos no pagan derechos de autor, eso es al gusto de los cantores, porque usted no los consigue ni en Prodisco, ellos no pagan derechos de autor

eso es pirateado, es que ellos toman el ritmo y todo eso... Ellos lo modifican... Pero la melodía está patentada; es que no funciona así el asunto, tienen que pedir permiso, pero ellos no, porque si ellos no están comercializando, ellos están vendiendo eso pirata (P3:111).

Estas narrativas nos permiten visibilizar desde los jóvenes su percepción de las diferencias entre un ritmo, una melodía, o una armonía musical, así como las relaciones que ello podría tener con la decisión de gusto musical o género preferido.

Hacia una complejidad de los eslabones macro-sonoros en la dimensión interpretativa del sentido y las Hologramías, presentamos un ejercicio de Interpretación Categoría III. Sentido antropológico (Ortiz-Osés, 1986); como evidencia de los relatos considerados en el trabajo de campo y procesamiento, a continuación una muestra de análisis del video de “Concierto de Hip-Hop y géneros urbanos”, grupo “Yarará” en Feria de Manizales 2011. (Ver Anexo 7. Videos: Hip-Hop Yarará No. 1, 2 y 3).

La base rítmica sintetizada de las interpretaciones tiene una estructura binaria simple:



En un ejercicio de ‘análisis’ en la ruta de Nagoré (2004), hay alguna co-correspondencia líneo-melódica que, en este caso de la interpretación del Grupo Musical “Yarará” en Feria Manizales 2011, pretende imitar el “canto llano” como evocando la primera fase de la historia de la música: el “Organum Paralelo” en una especie de retrospectiva por el recorrido del trabajo vocal y coral; lo que muestra el audio en esta ejecución no contiene elementos claramente definidos en la voz, contiene sí una especie de ritmo asonante que más parece un recitativo vocal con apoyo de un “coro” sin polifonía, y una base rítmica sintetizada la mayoría de las veces, que ha tomado motivos melódicos y rítmicos en fondos de acompañamiento generalmente con motivos de músicas muy reconocidas. En algunos apartes de la ejecución “Yarará”, se aumenta la sonoridad de la base musical y se diluye el contenido de las letras de las canciones. En

una perspectiva hermenéutica y siguiendo a Nagoré (2004), el análisis musical no puede desvertebrar la ejecución integral y la puesta en escena; los mensajes en las letras de dichas canciones son muy directos, en tanto proponen una profunda crítica social (Ver Anexo 8. Categorización Atlas Ti), al tiempo que proponen sutilmente acciones que se lanzan desde el escenario y que promueven un Hip- Hop regional. Este conjunto Hip-Hop, es una manera de mostrar la simplificación de las estructuras tradicionales de la organización musical; puede asumirse como una re-elaboración de los eslabones macro-sonoros en el ambiente moderno de la industria cultural y la promoción de motivos musicales simplificados, re-encauchados en las motivaciones de una sociedad que urge del consumo masivo (Mediaciones de Recepción-MR) y recicla no solamente épocas, artificios técnicos, mediatizaciones, sino que además simplifica y recicla las clásicas formas del arte musical, haciendo honor a la re-productibilidad de la que hablara Walter Benjamin (1989). No obstante, los eslabones macro-sonoros como organización, emergen, coexisten, se dinamizan y re-elaboran cada vez en contextos más amplios y diversos. Surgen preguntas que abren la reflexión de la pertinencia o no de una verdadera organización musical, orientada en una formalización y estructura sistemática: ¿Cómo se entienden los eslabones macro-sonoros en la perspectiva de una organización musical coherente con las estructuras formales de la creación artística? ¿Cuáles son los niveles de organización-des-organización musical en el conjunto de las preferencias del estudio? Una organización musical coherente, se refiere a los sistemas internos de funcionamiento, de lo que algunos autores han llamado ‘affordance’ (López-Cano, 2002), y otros han llamado hecho ‘musical total’ (Imberty, 1979).

La posibilidad de trabajar con estructuras formales en la creación artística musical, siempre depende del grado de preparación que se tiene; no obstante, el proceso de creación-invencción no se supedita a ello, siempre hay una dependencia entre un formalismo y un subjetivismo; no por desconocer las estructuras clásicas de la música puede juzgarse la calidad de un “producto” musical; pero es innegable que el resultado adquiere diversas connotaciones en las preferencias musicales, cuando se le mira en el contexto de las mediaciones anunciadas en este trabajo. Puede hablarse de coherencia entre la estructura formal y la organización musical, cuando la experiencia misma del

hecho musical ha sido conscientemente producida, y tiene algún efecto visible en la escucha de los oyentes. Es así como tiene sentido, hablar de una experiencia musical que armoniza en simultaneidad en el espacio y en el tiempo, el ritmo, la melodía y la armonía.

Sobre los aspectos en los cuales es posible centrar el interés investigativo del estudio de los Eslabones Macro-Sonoros, han dado cuenta las propuestas de Frith (1998) y Fabbri (2006), abriendo las opciones al estudio del fenómeno perceptivo propiamente dicho, desde la exploración de Géneros Musicales (GM) específicos. En nuestro caso, sobre la manera como es o no percibido este conjunto, es cuando hablamos de mediaciones, procesos, sistemas, circuitos, bucles, emergencias y procesos complejos.

Los eslabones macro-sonoros del ritmo, la melodía y la armonía, que hemos nombrado como encadenantes sensibles, ordenes, aglutinantes musicales, siguen teniendo vigencia como pauta de organización musical estructural; aunque en las músicas populares de arraigo juvenil, al parecer se han ido transformando, dando cuenta de las verginosas variaciones de épocas, formatos y tecnicidades. Así, podemos preguntarnos: ¿Qué es el ritmo? ¿Cómo interactúa el ritmo humano corporal con el ritmo del ambiente natural ecologizado? ¿Cómo interactúa el ritmo como a-temporalidad en la subjetivación humana?

En el concepto **Ritmo M-F**, se puede encontrar un gran número de relatos asociados a movimientos variados, desde los ritmos nuevos occidentales, o de acuerdo al género que se esté escuchando -no escuchan un solo género musical-; o desde lo cultural cuando establecen la relación desde Latinoamérica, y cómo los elementos folclóricos de cada país aportan a la diferencia entre ritmos musicales; esto se evidencia en el siguiente relato:

“La música que escucho es clásica o erudita (ritmo) Organizado, pensado, estimulante, constante, dependiente, orgásmico, genios Colombiana: (ritmo) puro, negro, oscuro, melancólico, aletargado, ausente, hereditario, combinado,

frugal, jugoso, pegajoso, montañero, coffee Jazz: (ritmo) viciado, desordenado, práctico, loco, cuerdo, fuerte, invisible, libre, egocentrista, revolucionario, independiente, voluble, solitario, río” (P1:330).

O la variedad y la libertad de ritmos expresada así:

“Allí, empezaron a surgir una serie de preguntas sobre lo que sería mi destino, ¿que seguiría en mi vida?, ¿Qué tenía que hacer? ¿Qué iba a estudiar?, eran preguntas frecuentes. Vi a unos compañeros que estaban iniciando curso de guitarra dictado por la casa de la cultura y me inscribí en este, yo también. Fue algo maravilloso, en un mes ya estaba tocando mi primera canción, no lo podía creer. Mi madre me compró una guitarrita y seguí estudiando más. Todos los miércoles sintonizaba un canal regional “tele...” creo que era. Allí proyectaban un programa de la historia del jazz, sus personajes y orígenes. Recuerdo que era mi programa favorito, lo seguía cada semana para descubrir más de este tipo de música. Descubriendo allí un famoso instrumentista de aquel género, Charlie Parker, un virtuoso del saxo-alto. Escuchando esta música que era extraño para mis oídos, nunca antes la había escuchado. Tenía mucho ritmo y libertad, esto fue lo que me llamó la atención” (P2:175).

También se encuentran varios relatos asociados a ritmos sincopados, rápidos, desde el heavy metal y música similar; los ritmos sincopados desde los cambios de tiempo y tonalidad; o sincopados desde las distorsiones; lo lento, ágil, ligero, lo suave y lo fluido como afirman: “Es suave y muy fluido, aunque con ciertos cambios un poco bruscos que le dan nuevos sentidos, y otra orientación. En el caso de la música colombiana, me gusta mucho el ritmo sincopado que tiene” (P1:387).

También están los sincopados muy marcados, alegres con cambios tonales; sincopado por lo complejo de los acentos en los tiempos; sincopado con cambio de acentos; están expresados los ritmos Caribeños por lo llamativos, los complicados, los

melódicos, los téticos, los marcados, aquellos ritmos que son transmitidos, los constantes, rápidos; ritmos identificados desde los colores y movimientos armónicos, son los que generan cierto gusto por determinado género musical.

Están los elementos ricos en armonía, el ritmo complejo y variable, amalgamado, partidos, aquellos que generan colores atractivos basados en el ensamble y la creatividad de cada uno de los artistas, desde el ritmo de contraste; esto se se puede citar así:

“Por virtuosas ejecuciones en los instrumentistas conseguí un sonido “pesado” en las guitarras. Ritmos que contrastan entre lo rápido y “pesado” con lo lento y suave. La búsqueda de sonidos electrónicos que cambien el color y la tímbrica de los instrumentos, voces suturadas, graves, agudas, suaves y chillonas. El manejo de la música modal y armónica” (P1:374).

Otro de los aspectos que se puede evidenciar en la categoría Ritmo, y que tiene varios relatos asociados, es que los ritmos están ligados a la cultura... a la herencia, a la música latinoamericana y aquella que tiene relación con el hombre y la naturaleza, o simplemente cuando hacen referencia a una música particular de una cultura, o por la carga histórica que pueda tener:

“Se caracteriza el folclor por tener las raíces de nuestra cultura, el sabor de sus tambores y la interpretación de la música clásica es muy llena de adornos de matices”. (P1:384); “Creo que la música Colombiana (andina) como todo el folclor, se caracteriza por tener las raíces de nuestros ancestros y por lo tanto es nuestra, propia de esta tierra y nadie nos la puede arrancar” (P1:382).

Con relación a lo que transmite la música desde los ritmos, están la pasión, calma, tristeza, energía; otros relatos están asociados a que es el ritmo que determina los gustos musicales, como se puede apreciar en el siguiente relato:

P1. ¿Que tiene la música por dentro para que les guste?

- R. (Claudia18) Me gusta la música y la bachata el ritmo todo...la letra
- P2. ¿Podrías describir la música de la bachata?
- R. (Claudia18) sentimiento...sensualidad...romanticismo.
- P3. ¿La música les acerca más que otras cosas?
- R. (Claudia18) aja si
- P4. ¿Quieren decir algo cuando escuchan una música que les gusta?
- R. (Claudia18) No precisamente, pero sí... es bueno
- P5. ¿Y que tiene que ver el baile con ese sentimiento?
- R. (Claudia18) Si la canción ke está sonando es la ke te gusta la bailas con un sentimiento y unas ganas...y más si la bailas con la persona ke te guste.
- P6. ¿Entonces la pareja tiene mucho que ver?
- R. Claudia18) Demasiado (P5:103).

¿Que papel cumple el ritmo en la preferencia musical?

Desde estas narrativas, podemos afirmar que hay una relación directa entre el **ritmo** del ambiente ecologizado, como ecología humana, pensamiento ambiental, y el ritmo musical: desde las diversas formas de interacción entre los seres vivientes humanos y no humanos, el ritmo se hace presente en todos los tiempos del planeta; y desde allí la hominización ha llegado a determinar una dinámica vital, que es muestra del constante flujo y re-flujo entre las formas de la materia y la no materia; de las maneras promovidas siempre en el dualismo entre organismo humano y no humano, entre cuerpo y materia, entre lo simple y lo complejo, entre la línea y la fuga, entre agua y fuego, entre aire y tierra, entre presente y pasado, entre el cosmos y la tierra, entre un ser interior y un ser exterior etc., lo que nos ha llevado a pretender que hay una oposición entre estas y otras maneras de la temporalidad hecha ritmo. Estas formas del dualismo –un cartesianismo radicalizado y enquistado en la cultura- hacen que la preferencia musical esté determinada por distintos niveles de mediaciones, de lo cual daremos cuenta en el capítulo dos de este estudio. No obstante, el ritmo como eslabón músico-Semiosférico macro-sonoro, hace parte fundamental de la organización musical, entendida en la ortodoxia del análisis musical como, movimiento de estructuras formales

que obedecen a unas reglas básicas, cuyo origen en occidente parte de la filosofía griega, pasando por Pitágoras y la física acústica clásica, hasta llegar a un concepto mas moderno de la temporalidad y el ritmo, como forma de vida que permite dar cuenta –en estudios de la salud- de las maneras de la ‘simbio-génesis’: “(...) que contempla la creación de nuevas formas de vida, mediante acomodos simbióticos permanentes, como la via principal de evolución de todos los organismos superiores”: (Capra, 2003, p. 57); y de una temporalidad que da cuenta del bio-ritmo como aspecto central de la experiencia humana, y de la experiencia musical compleja.

El concepto de temporalidad ha sido ademas revisado por algunas investigaciones que ya proponen la noción de a-temporalidad, intemporalidad; nosotros proponemos la noción de diver-tempo-transitoriedad, para expresar el carácter rizomático, mutante y disipativo de la relacion entre las músicas y los procesos de subjetivacion humana en la condicion juvenil. Este concepto parte de considerar una noción del tiempo desde la complejidad relacional, y va más allá de la noción técnica formalista de “tempo” como discurrir metronómico o estrategia compositiva, siguiendo los estudios de Franchisena (1981). Los estudios de Franchisena se dirigen a explorar profundamente la operacionalidad del termino tiempo, tempo y una serie de variantes, en la consideración de la obra musical como un objeto artístico en el marco de una experiencia estética; a la vez, el autor propone una doble condición de la temporalidad enmarcada en lo cualitativo, y lo cuantitativo, con diferentes niveles que dan cuenta de la objetivación o subjetivación de la experiencia con el sonido. Desde aquí puede además ser considerada, otra noción de la temporalidad como expresión creadora más abierta y libre; se nos ocurre más próxima a nuestra propuesta de una condición juvenil disipativa y unas sensibilidades juveniles cruzadas por la diver-tempo-transitoriedad, no solamente del gusto musical, sino de la subjetivación humana como flujo de tal experiencia con las músicas.

En la misma ruta reflexiva sobre el papel de los eslabones macro-sonoros, nos preguntamos ¿Qué es la melodía? ¿Cómo interactúa la melodía en la emergencia de la subjetividad humana?

Desde la narrativa juvenil se configura el concepto **Melodía**; emergen con gran frecuencia las melodías sencillas desde varias manifestaciones, como profundas, compactas: “Su tratamiento es compacto al ritmo y armonía. Siendo muy variada e inherente a la letra. Son melodías subjetivas” (P310). Emotivas, desde lo que producen; variadas, por el alto grado de improvisación; dulces o fluida para otros; se muestra esta última en el relato: “Es muy fluida, con registro desde lo más grave hasta lo más agudo. Personalmente me gustan más los sonidos agudos” (P1:303).

También se encuentran relatos con otros elementos:

“Creo que mejor diré las características de las melodías que no me gustan: No me gustan las melodías tímbricas demasiado estridentes; cuando la melodía se encuentra en el elemento vocal, como que la letra influye un poco en si me gusta o no. Ya hablar de discriminar, si me gusta más lo tonal o atonal, o aspectos por el estilo sería absurdo, porque me gustan melodías de diversos tipos” (P1:310).

Se sustenta el gusto de la melodía desde lo tonal y lo atonal, aunque también están las de tonalidad menor; las rítmicas contienen mucho espacio, las de carácter sentimental a partir de la ternura, la pasión, la subjetividad, el amor la motivación y la parte corporal; la melodía desde la creatividad por la improvisación, tonal y modal. Se mencionan relatos en los que la temática hace relación a los grandes compositores; a la forma continua de la melodía con saltos no muy grandes, aquellas dulces, tiernas alegres y tristes; también son mencionadas las relajantes y complejas, la comercial que al tener melodías tan pegajosas, establece dinamismo en el mercado; aquellas melodías que permiten ir a recuerdos, son importantes en las dinámicas de los sujetos dentro de la vida cotidiana.

En el concepto Melodía esta la recurrencia de la variedad, con un gran número de referencias en donde se puede resaltar este relato: “Porque varían desde lo tradicional y lo no tradicional hasta lo más complejo, eso no solo en cuanto a interpretación, sino en su asimilación auditiva y característica por su sentido subjetivo” (P1:307).

La pluripersonalidad y lo polifacético en la melodía también es mencionado; existen relatos asociados a los elementos pentatónicos, melismáticos y ancestrales; a la creatividad, a lo apacible y tranquilo, como se puede ver a continuación:

“En la música latina (bailable) me gusta mucho su melodía porque va muy ligada a la clave; claro que me gusta también si es algo, por decirlo así, romántico. En la música clásica y sacra me gusta por su melodía apacible, tranquila; no me agrada mucho cuando son muy estridentes” (P1:400).

Sobresalen melodías cambiantes, complejas e incluso aquellas asociadas al juego de voces, las cadenciosas. De esta variedad de motivaciones en el gusto asociado a la **melodía**, se puede inferir la estrecha relación que plantean los relatos juveniles entre la preferencia musical y distintos estados anímicos y emocionales; siempre desde una diversidad de adjetivos y calificativos que les asocian con dichos gustos; lo que algunos estudios de la sociología han llamado “homologías”; en este estudio, el carácter dinámico de las asociaciones se mueve en el bucle de interacciones propio de la visión del Pensamiento Complejo.

La melodía, así como el ritmo, como eslabón músico-Semiosférico macro-sonoro, hace parte fundamental de la organización musical entendida en la ortodoxia del análisis musical, como estructuras formales que obedecen a unas reglas básicas cuyo origen en occidente parte de la filosofía griega, pasando por Pitágoras y la física acústica clásica, hasta llegar a un concepto más moderno, la organización de los sonidos, la estructuración de la escala musical que permite dar cuenta de relaciones entre sonidos agudos, medios o graves, comparables en estudios de la biología a la “simbiosis” como:

“(…) tendencia de diferentes organismos a vivir en íntima asociación, e incluso unos dentro de otros (…)” (Capra, 2003, p. 56), y el bio-ritmo como aspecto central de la experiencia humana. El espacio relacional que abre la melodía, es aún más complejo en la experiencia musical.

El otro gran eslabón macro-sonoro es la **armonía**; de forma similar como el ritmo y la melodía, nos preguntamos: ¿Qué se entiende por armonía? ¿Qué relación puede existir entre el concepto de armonía musical y el concepto de armonía desde la filosofía? ¿Cómo interactúa la armonía de la obra musical, la armonía como concepto de la ecología humana, y los procesos complejos de subjetivación?

El concepto de armonía es en sí mismo problemático y antiguo; ya en la filosofía Griega la noción de armonía indicaba un estado natural de equilibrio cósmico, lo que se fue traduciendo a ciertas reglas en la organización de la secuencia, orden y movimiento del conjunto sonoro. El concepto de armonía se ha ido transformando con el paso de la historia, y a nivel musical con las apropiaciones de los contextos culturales de época y sociedades. Un concepto de armonía propio del siglo XX es el del compositor Arnold Schönberg (1990), quien hace las siguientes reflexiones sobre una armonía en constante cambio:

“(…) La armonía no existe como conocimiento intemporal: existe la armonía de una época determinada. Antes de dicha codificación escolástica hubo otra armonía, y después vendrá una nueva. Si meditamos sobre la significación profunda de esta idea comprenderemos que la armonía clásica ha sido así relativizada. Frente a una concepción estática y estancada, Schoenberg preconiza una actitud “en movimiento”. De ahí sus ataques continuos y violentos contra la estética, a la que acusa de querer trascendentalizar y eternizar nociones que no son sino “gustos de época”, modelos que demostraron su eficacia a través de determinadas obras maestras, pero que, como todas las cosas, han evolucionado y se han gastado, dejando paso a otras concepciones. “Lo único que es eterno: el cambio”, escribe Schoenberg como un eco lejano de Heráclito. La estética, al intentar cristalizar en leyes y principios intangibles lo que no son sino

resultados provisorios en un devenir constante, intenta asesinar al arte vivo.” (Shönberg, 1990, p. VIII); (...) La estética no prescribe leyes de belleza, sino sólo procura deducir su existencia de las obras de arte (...) La belleza no es cosa de la experiencia de todos, sino, a lo sumo, de la experiencia de algunos (...) Los intentos para conducir lo artístico al terreno de lo natural naufragarán todavía muchas veces” (Shönberg, 1990, pp. 3, 4, 5).

En el concepto de **Armonía**, encontramos relatos asociados a colores que se dan desde las tonalidades presentes en las diferentes interpretaciones; a las armonías tradicionales, convencionales, clásicas; la armonía tonal que llena de belleza la pieza musical; la armonía no funcional; desde la variedad de acordes y armonías que se presentan con relación a los diferentes Géneros Musicales (GM):

“La armonía de la música que escucho es: alguna tonal: Barroca-clásica-colombiana, alguna poligonal: como las sonatas de Poulanc; la que menos escucho como: reggaetón, vallenato y de despecho, es aburrida y predecible” (P1:353).

Las armonías polifónicas se refieren a la superposición de acordes; los acordes completos desde la armonía en los relatos se refieren a lo contemporáneo y a los cambios de tonalidad; en las armonías sencillas y con círculos armónicos tradicionales encontramos:

“Es una armonía sencilla, cadenciosa, con círculos armónicos tradicionales, aunque en los casos donde se presentan fusiones con otros ritmos, la armonía precisa cambios, trabajando con escalas y armonía típicas de estas formas y estilos musicales” (P1:336).

En cuanto a los círculos armónicos que guardan coherencia con el texto, los jóvenes expresan:

Maneja [la armonía] círculos armónicos de libre albedrío, pero, guarda coherencia dentro del contexto musical. No disonancias y manejo de séptimas y novenas que brindan mayor combinación de coloraturas. En algunos casos son círculos armónicos predeterminados, con modulaciones y tonalizaciones. Mucha versatilidad y sutileza para la melodía, con oportunidad de diferentes timbres (P1:335).

La armonía, así como el ritmo y la melodía, como eslabón músico-Semiosférico macro-sonoro, hace parte fundamental de la organización musical entendida en la ortodoxia del análisis musical como estructuras formales, que obedecen a unas reglas básicas hasta llegar a un concepto más moderno de la acústica, la organización de los sonidos, la estructuración de la escala musical y el contexto de la tecnología; permiten dar cuenta de relaciones de los sonidos en el tiempo y en el espacio, generando una red más compleja de la armonía como estado ideal de la combinación de sonidos. El espacio relacional que abre la armonía es el más complejo de la experiencia musical, hasta llegar a ser el lugar de la reflexión filosófica, que la ubica como concepto de equilibrio del des-equilibrio; un intento por interpretar la complejidad de los sistemas vivos, escenario donde la música resulta ser un referente de primer plano, para explorar el papel del ser humano hecho condición juvenil y diver-tempo-transitoriedad.

Ese carácter “ideal” de la combinación de sonidos es materia de gran debate entre la comunidad académica, porque las transformaciones culturales y tecnológicas han traído consigo todo un arsenal de nuevos artefactos y herramientas de producción de sonidos, ante lo cual se diluyen los viejos cánones de la estética, y los pretendidos estándares de la obra musical clásica basada en el equilibrio y el “juicio estético” del cual nos habló E. Kant [1790 (1999)] Esta es una de las situaciones más complejas en el estudio de la experiencia musical juvenil, en tanto la vital experiencia musical ha sido históricamente el reflejo de múltiples procesos de transformación, no solamente de sus “estructuras” y “formas” clásicas, sino también del gusto por músicas que han cumplido diversas funciones según los momentos de la cultura y la civilización. La complejidad de los cambios, deja abierta la experiencia de la música para que los eslabones macro-

sonoros de la armonía, sean transformados no solamente con criterios estilísticos de la forma clásica, sino con nuevas emergencias en la complejidad de la red de relaciones entre las mediaciones y procesos mencionados en este trabajo. No obstante, la condición diver-tempo-transitoria del eslabon armonico, el cual se refleja en constantes combinaciones y uso indiferenciado de recursos técnicos, abundan los contrastes y la polifuncionalidad de dichos recursos usados y apropiados por la condición juvenil.

Tanto los eslabones macro-sonoros como los micro-sonoros, se configuran como actos de análisis, separación, computación, información y engrama de un programa musical; el programa de la escucha, de la preferencia musical juvenil: (...) “En virtud de los principios/reglas que la gobiernan en función de los modos de asociación/separación que ella combina, la computación efectúa aquello que indica el origen latino *computare*: suputar conjuntamente, com-parar, con-frontar, com-prender.” (Morin, 1986, p. 49).

### 3.2 Eslabones Micro-Sonoros

¿Qué son los eslabones micro-sonoros? ¿Cómo interactúan los eslabones micro-sonoros en la vital experiencia musical que emerge en sensibilidades?

Los diferentes elementos que hacen parte del fenómeno sonoro como ‘hecho musical’ objetivo, es lo que hemos llamado aquí **Eslabones micro-sonoros**; entre los principales están la altura, el timbre, la intensidad y la duración, como los determinantes del sonido mismo; es decir: el fenómeno acústico es un fenómeno físico por excelencia, y de allí es de donde surge el estudio del sonido y su vibración como un aspecto natural siempre presente en la dimensión ambiental y humana. Algunos estudios de la física clásica presentan otros aspectos importantes para el estudio del sonido como el transiente, las variaciones de la onda, el eco, la reverberación, el release, entre otros, que involucran los procesos de percepción hasta llegar a la psico-acústica.

Los Eslabones Micro-Sonoros se configuran como encadenantes sensibles computacionales, que se mueven en el gran bucle de interacciones como signos de la

hiperestructura-mapa organizacional de la experiencia sonora: (...) “La actividad computante, que es manipulación/tratamiento, en formas y modos diversos, de signos/símbolos, se efectúa en estas condiciones y dentro de estos cuadros. En el corazón de la actividad computante hay operaciones de asociación (conjunción, inclusión, identificación) y de separación (disyunción, oposición, exclusión).” (Morin, 1986, p. 49).

Los estudios de Franchisena (1981<sup>7</sup>), hacen un aporte sustancial al estudio de los Eslabones Micro-sonoros, y a la pregunta por el sentido del formalismo estructural en un contexto más amplio de tipo semiótico, que bien podría ser un puente entre la perspectiva semiótica clásica de la estructura musical, y una semiología musical con tendencia abierta y hermenéutica, que considera no solamente los aspectos cuantitativos de una obra musical, sino además los aspectos cualitativos y la subjetividad del compositor. En el presente estudio, el joven escucha ha sido llevado a la categoría de creador-compositor, en el sentido de re-crear la música preferida al momento de vivirla en la instancia performativa de la experiencia musical.

Sobre el tiempo, afirma Franchisena que: “El tiempo ha tenido y tiene un papel muy importante, justamente con la idea de espacio, en la música. Podríamos afirmar que el espacio se “temporaliza” y a su vez el tiempo se “espacializa”; por ello el compositor piensa al tiempo como dentro de un sistema temporo-espacial y al espacio como dentro de un sistema espacio-temporal” (Franchisena, 1981, p. 1). Aunque ya hemos dicho que en la experiencia musical juvenil, el concepto de obra no es precisamente el mismo de las formas clásicas, las reflexiones de Franchisena indican la estrecha relación entre los sistemas complejos espacio-tiempo, tiempo-espacio, lo que permite avanzar en la hipótesis del flujo red de circuitos de eslabones en la experiencia musical.

---

<sup>7</sup> Cesar Mario Franchisena investiga sobre el concepto del tiempo musical; es un trabajo de semi-dedicación en el contexto de sus cátedras de Armonía y Composición en la Universidad Nacional de Córdoba-Argentina)

A estas cualidades del circuito de los eslabones micro-sonoros, se le añade además la doble condición entre lo cuantitativo y lo cualitativo de la experiencia musical espacio-temporal:

“La concepción sonora actual presenta otras formas o diríamos funciones del tiempo. A las dos formas básicas: tiempo homogéneo y tiempo musical o con cortaduras, se le ha añadido otras funciones las que constituyen fundamentos importantes de toda gestación creadora. Por necesidad expositiva dividimos a estas funciones en formas temporales cuantitativas y en funciones cualitativas”. (Franchisena, 1981, p. 1).

Esta concepción del tiempo, en lo cualitativo y cuantitativo, en el presente estudio, no es precisamente un eje que define el gusto-preferencia a partir de los eslabones micro-sonoros; éstos anuncian desde siempre el carácter dinámico, complejo, hologramático, caótico y disipatorio de la experiencia musical; de esta condición habla su carácter aleatorio y contradictorio:

“La forma del tiempo metronómico o musical lo pensamos precisamente con una doble interioridad. Por un lado como tiempo medido o sea “absoluto” y por otro como relativo o sea dinámico. Esta aparente contradicción surge de pensar al tiempo metronómico como absoluto y sin concesiones en su fluir y por otro lado al relativo con alargamientos o contracciones no ordenadas dentro de todo proceso sonoro (...) La aparente contradicción entre formas o cualidades temporales, se resuelve si...pensamos al tiempo relativo musical como al tiempo formador o conformador de todo el espacio acústico en el orden temporal”. (Franchisena, 1981, p. 2).

La idea que articula la búsqueda de pistas conceptuales en la experiencia sonora, desde una mirada a lo musical, como en este caso del profesor Franchisena, nos lleva a pensar la relación más abierta que hay entre los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), y muy especialmente los eslabones macro-sonoros y micro-sonoros. Habría que

revisar con otro nivel de detalle las maneras mediante las cuales, estas nociones de eslabones semióticos, como prácticas diversas en apertura de redes semióticas, pueden aportar en la comprensión de la emergencia de sensibilidades juveniles; ello podría ser objeto de otro estudio. La noción de tiempo en Franchisena parece estar asociada más directamente, a un problema inherente fundamentalmente a la técnica de la composición en su tradición más ortodoxa, pero sin embargo, su discurrir cuando habla de formas cualitativas hace apertura a otros niveles de relaciones entre quien compone, quien interpreta y quien escucha la obra. Un ejercicio simple de preguntar por una preferencia musical y conseguir una respuesta verbal que alguien expresa en un concepto determinado, que se han dado en llamar género musical, nos lleva a establecer la manera como la condición juvenil da cuenta de sus representaciones sobre una u otra música; no obstante, ello no da cuenta de la existencia en dichas músicas de ciertas condiciones más formales, respecto a una preparación de la obra según ciertos cánones de estilo o técnica estructural, con un ámbito riguroso de la forma musical, tal como se la entiende Franchisena u otros autores. El estilo en la música, -me refiero a las músicas juveniles, que en su mayor parte son elaboraciones del tipo performance con arraigo popular o con usos populares-, es más el producto de una apropiación colectiva de la experiencia musical, que de una secuencia ordenada de eventos técnicos. Lo anterior para indicar que nuestro primer supuesto sobre la simplificación de la estructura clásica de la música, se va haciendo coherente a medida que pasamos por las respuestas de los entrevistados, respecto a la indagación por lo que tiene esa música por dentro, por esos niveles de organización musical, que si bien, debemos reconocer que hay allí algún nivel de organización, es otra organización diferente a la que promueve la escuela más ortodoxa de la composición. Y es allí precisamente que debemos hacer un alto, para acotar la diversidad de oferta musical en medio de la diversidad de la preferencia. Lo que nos ha llevado a plantear el concepto de Juventudes en Disipación, es precisamente aquella condición del tipo bucle retroactivo; un Bucle Recursivo y hologramático según el cual las músicas reciclan ideas de época, reciclan gustos, reciclan prácticas culturales y transforman la cultura. Sobre cómo lo hacen es que tratamos de dar cuenta en la propuesta de un conjunto de sistemas complejos en interacciones, que se articulan por

unas mediaciones diversas y fluctuantes. (Ver Anexo 1. Gráfica: Complexus de Emergencia).

En el presente estudio, los eslabones micro-sonoros hacen parte de la red mas amplia de Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), que a su vez hace parte de la red mas amplia de los eslabones semióticos, en la ruta de Deleuze-Guattari (2000). Se trata de unos niveles de relaciones entre la preferencia musical, y las sensibilidades juveniles desde la propia experiencia narrada por los jóvenes.

Tratamos ahora el primer eslabon micro-sonoro, la **altura**. ¿Qué es la altura musical? ¿Cómo se relaciona con los eslabones macro-sonoros? ¿Cómo interactúan las variaciones de altura en la obra musical gustada que emerge en sensibilidades?

El concepto de **Altura**, en la voz de lo masculino hace referencia al tipo de sonidos que tiene la música, lo cual permite estructurar su elección respecto al gusto o preferencia:

“Ahí [en la altura] suceden dos cosas: si la canción es de sonidos agudos, toda la canción para mi debe ser en sonidos agudos; pero si la canción es como de una tendencia triste y de sonidos graves, para mi tiene que ser grave toda, pues es extraño lograr una mezcla entre lo muy agudo y lo muy grave que me agrade...” (P3:25)

La **Altura**, en el relato femenino hace alusión a las relaciones que se dan dentro del Eslabón Micro-sonoro: “Me gusta la fluidez melódica, por las armonías que forman las voces, y la forma en que influye en los estados de ánimo” (P1:762).

Cuando hablamos de **altura** en música, nos referimos a los diferentes sonidos de una escala -la escala de occidente por ejemplo-, las diferentes variaciones de ellos que se denominan intervalos, y las distintas formas en que pueden combinarse. Una escala musical es un conjunto sonoro con sentido, cuyo concepto está asociado a un contexto cultural, es decir, la escala musical occidental tiene unos antecedentes en la historia de la

música y los distintos períodos y repertorios que le han seguido, desde que se conoce el sonido hasta el presente. Lo que indicamos es el carácter dinámico del concepto, relativo a factores físico-naturales, culturales y ambientales. En occidente, la escala está compuesta de siete sonidos separados por distancias de tonos y semitonos en determinados grados de la misma. Esta manera de organizar, implica variabilidad en la creación de la obra musical, y por lo tanto diversas opciones para la escucha.

Un segundo eslabon micro-sonoro es lo que los tratadistas han llamado **Timbre**, que bien pudiera ser llamado “color”o identidad sonora:

Al revisar la ‘categoría empírica’ en etapa fenomenológica, podemos asumir que el concepto ‘Género e Instrumento que Interpreta’, está directamente relacionado con el concepto de **Timbre**. No hubo referencias directas de los participantes aludiendo dicho termino; sin embargo, desde el a-metodo Moriniano y apoyado en los estudios de Pelinski (2005), es posible ‘leerlo’ en el conjunto variado de instrumentos musicales que dijeron interpretar: “(...) el concepto de instrumento (musical) se infiere a partir del cuerpo humano y sus funciones (...) además de informar la manera en que conceptualiza su relación entre instrumento y cuerpo, expresa su modo de vivir la música, percibiendo espontáneamente las donaciones culturalmente informadas que le ofrecen las posibilidades organológicas del instrumento: (Pelinski, 2005, pp. 33-34).

Aunque no se ha reconocido directamente el valor del timbre en la escucha de los generos musicales, es posible “leer” (del tipo de lectura socio-semiotica) en el grupo de instrumentos elegidos, una gama muy amplia de objetos sonoros y por tanto de colores y timbres distintos. Esta situación permite inferir a través del tipo de instrumento elegido, una tendencia asociada al gusto por una música; un gusto que se complejiza, a medida que los generos de preferencia son variados desde distintos instrumentos la mayoría de las veces.

El Timbre se refiere a uno de los eslabones micro-sonoros, cuya cualidad se caracteriza por permitir diferenciar las fuentes del sonido. En el presente estudio no se hizo explicito el timbre en las entrevistas; sin embargo, en la preferencia musical

asociada al instrumento que se interpreta –para quienes dijeron hacerlo-, se evidencia una tendencia relacionada con esta categoría. Cada instrumento musical tiene una naturaleza sonora basada en los materiales que le constituyen y en la forma que se produce el sonido en él; lo anterior para plantear que existe una relación directa entre el instrumento preferido y el gusto por la música asociado al eslabón micro-sonoro del timbre. Cada instrumento de los elegidos puede ubicarse en rangos audibles cuya tendencia puede asociarse al conjunto red de sonidos graves, medios o agudos. En medio de la diversidad de oferta de Géneros Musicales (GM) para una también muy diversa escucha, resulta revelador reconocer cómo el gusto por el canto está asociado a música coral, el gusto por el trombón esta asociado a músicas folclóricas, el gusto por la guitarra o bajo eléctrico está asociado a músicas populares, y el gusto por el violín está asociado a repertorios universales de la tradición más clásica.

Nos referimos ahora a un tercer eslabon micro-sonoro: la **Intensidad**. ¿Qué se entiende por intensidad en la vital experiencia musical? ¿Cómo interactúa la intensidad con la experiencia musical que emerge sensibilidades musicales y subjetivación humana?

Desde lo masculino y lo femenino, bajo el concepto **Intensidad** se puede observar cómo los jóvenes expresan elementos desde la interpretación musical, como una obra musical; cómo se da una interacción entre el público y el intérprete; se identifican las expresiones que hacen alusión a las dinámicas y los matices como elementos musicales, dándole vida a las interpretaciones artísticas.

Otros afirman que puede existir interpretación sin matices de una forma intencional, siendo ésta un elemento fundamental para expresar la idea musical; mencionan que una música plana es totalmente aburrida, sin movimiento; las dinámicas y los matices dan el carácter a la música; crean ambientes y estados mentales que permiten disfrutar de la obra. La música puede llegar a ser muy descriptiva y esto lo generan los matices, el motivo y las dinámicas:

“Me gustan todas las dinámicas y matices que están implícitas en toda la música clásica, y caracterizada en cada una de las épocas de la música. ¿Por qué me gusta? No se, debe ser porque me acostumbré desde chica a escuchar este tipo de música y me siento identificada con ella”. (P1:825).

Las personas del género masculino, expresaron que también la Intensidad hace relación a emociones que produce la música en cada uno de ellos. Otros mencionan que lo muy ruidoso y escandaloso no es de su preferencia; en algunos casos [la música] genera sensaciones como de calma y serenidad (música clásica). Relacionan los gustos con la fuerza de la música, en algunos casos con la música que interpretan, así mismo con la transmisión que produce la música en ellos.

El eslabón de **intensidad** en música se refiere a las variaciones del sonido en cuanto su fuerza o sutileza; quiere decir que hay sonidos más fuertes que otros, y hay sonidos más suaves o sutiles que otros. Este eslabón se relaciona directamente con la altura como sonido real, y por tanto emerge como rizoma lleno de pliegues en la obra que se crea, recrea, se escucha o se prefiere. Quiere decir que las variaciones de la intensidad tienen relación directa con la decisión de preferencia musical, y de manera consecuente con los procesos de emergencia de sensibilidades musicales y procesos de subjetivación humana. En el lenguaje musical, la intensidad se objetiviza con diferentes términos en una gama amplia que va desde el “pianísimo” (*pppp*) hasta el “fortísimo” (*ffff*), cada uno de cuyos momentos se concreta en diferentes convenciones semióticas del signo, como *f* para “forte”, *p* para “piano”, y un amplio rango de matices entre ellos.

Un cuarto eslabon micro-sonoro es lo que los especialistas han llamado **Duración**; es decir, el tiempo según Franchisena (1981). ¿Qué se entiende por duración como eslabón musical? ¿Cómo interactúa la duración con el gusto por la música y la emergencia de sensibilidad musical? ¿Cómo interviene la duración en la subjetivación humana?

En la observación de los relatos asociados al concepto de **Duración**, en el género masculino se identifica una relación entre la duración, las dinámicas y los matices, dando lugar al carácter de la música; expresan que la interpretación puede generar ambientes y sensaciones que el compositor pretende, y con ello el disfrute de una obra.

Otros relatos hacen referencia al tiempo que dura una canción o una sinfonía. Ante la pregunta por el gusto entre rápido o lento dicen:

“Hay unas [melodías] muy lentas pero...muy cadenciosas, entonces ahí producen el estado como de calma, pero hay otras rápidas que producen como ese estado de euforia; entonces ese es el contraste que me gusta, pero por ejemplo en euforia me gustan las agudas, y como lenta y cadenciosa la tonalidad menor más tranquila” (P3:26).

Las narrativas muestran las diferencias que tienen los géneros en su parte musical, específicamente en los ritmos; y cómo está influenciada la música desde las culturas y costumbres que tiene cada lugar o sociedad. Hacen relación a la capacidad de las personas para escuchar la música, y con ello la estructura que la forma, por ejemplo el acento:

**P:** ¿O sea que es muy importante la preferencia por la música?

**E:** Si;

**P:** Por ejemplo lo de los acentos, eso de que sea un acento binario o ternario o algo distinto ¿puede incidir mucho en que una persona decida escuchar más una música que otra?

**E:** Pues no, no, no, no lo vería así, desde esa parte sería como muy estricto, llegar uno a estar como dispuesto a escuchar ese tipo de música, pero pues fijándose en este tipo de acentos; no estaría de acuerdo, entonces voy a escuchar esa música pero voy a mirar los acentos a ver si sí es así, sí me gusta y sí no es así no me gusta, es como esa predisposición a escuchar, no estaría como de acuerdo;

**P:** Por supuesto, es distinto de quien escucha la música analizándola, pero quien no sabe nada de esto por ejemplo ¿cómo crees que funciona eso ahí?

**E:** No, no sabría cuál es la relación como para con el oído, cierto, esa diferencia (P4:6).

El eslabón musical de **duración** se refiere al tiempo cronómetro, es decir, temporalidad en la espacialidad; hay una serie de convenciones musicales que indican que unos sonidos son más largos o más cortos que otros; esa gama de sonidos está asociada también a una amplia convención de los especialistas, y a unas prácticas culturales. Hay además una relación directa entre la duración musical y el concepto del tiempo, pulso vital, bioritmo, y más ampliamente el concepto del ritmo ya mencionado antes.

Hablar de duración, es hablar de momentos distintos en la obra, es hablar de pausas, es considerar la relación entre ellos y las pausas, y más ampliamente es tener en cuenta la relación entre la altura como eslabón y los demás eslabones de manera sincronizada. El resultado de estas combinaciones de sonidos en el tiempo, es el aporte del eslabon micro-sonoro al producto musical y al uso del mismo en la puesta en escena, o en en el espacio de los públicos.

Siguiendo la propuesta de Franchisena ya planteada, la duración hace referencia al tiempo (temporalidad), que puede ser musical o puede ser extramusical. En ambos casos hay una intervención de tipo receptivo que involucra una actividad de la percepción, la cual no es ajena a las dinámicas rizomaticas entre lo que se escucha y la fuente de dicha sonoridad. Para Franchisena: el tiempo que fluye es un tiempo sin historia, en cambio el tiempo musical es histórico: vale decir que tiene un pasado, un presente y un futuro: “(...)La otra función del tiempo, la del tiempo aleatorio, es una cualidad que surge solamente en la obra más actual de nuestro siglo (nos referimos al ordenamiento sonoro realizado por cálculos del azar). La liberación de la consonancia y sobre todo de la disonancia influye en este proceso que lleva al cálculo probabilístico del tiempo (...) El tiempo ha sido desde siempre un elemento conformador de la idea

creadora ya que el ritmo genera y plasma el compás, el diseño melódico y luego todo orden compositivo”. (Franchisena, 1981, p. 5).

En perspectiva de una recepción activa, se involucra al interprete y al escucha, dimensionando el sonido como un lugar de confluencias entre lo que se oye y lo que se ve, entre el lugar que ocupa en el espacio y el movimiento-tiempo que se da en ese trayecto; aunque su punto de partida es la psicología de la percepción, como ya se dijo, se trata de una apertura relacional a otras dimensiones, que conectan dicha percepción entre propiedades físico-acusticas del objeto percibido –musica preferida en este caso- y lo que esas músicas traducen en la mente de los (las) jóvenes oyentes.

### **3.3 Eslabones de Improvisación**

Que es la improvisación? Será acaso lo mismo que innovar? ¿Será una técnica para producir música? O será una condición de humanos en la perspectiva compleja del ser, que se va haciendo siempre en constante devenir flujo materia, cerebro-espíritu?

Los relatos de la ‘tendencia’ **Eslabones de improvisacion** muestran desde lo masculino y femenino, una relación a los matices y dinámicas dentro de la música, y juegan un papel fundamental en la interpretación y creación de obras musicales:

“(…) Creo que en la música docta y erudita son indispensables los matices y es que estos le proporcionan en cierta forma el carácter de interpretación; pero en la de la otra música, va mas allá de los matices, son cuestiones más espirituales y subjetivas” (P1:841).

Los testimonios hacen alusión a las experiencias de vida por las cuales han pasado a través de la historia; recorridos que están asociados a la música; lo cual les ha permitido iniciar procesos de formación en cada una de las áreas que corresponden a la música.

Desde lo femenino se expresa que lo que quieren hacer es música, dando lugar al tiempo como elemento que permite consolidar las cosas; consolidar como acción. Los relatos expresan que en algún momento les hubiese gustado participar más ampliamente de los escenarios musicales, para poder adquirir un mayor referente y poder ver más allá de su punto de vista.

Muestran cómo a través de sus instrumentos pueden transmitir sentimientos con la música, sin necesidad de pronunciar palabras. Así mismo disfrutaban de lo que hacen, pero expresan que en algunos momentos se sienten mal por no satisfacer como deberían a las personas que aman.

Desde lo masculino, se muestran con énfasis diferentes situaciones conflictivas en las cuales se encuentra inmersa, según ellos, mucha población del país; construyen una crítica frente a este problema que se expresa mediante las composiciones musicales; la letra de la interpretación del Grupo Yarará así lo anuncia cantando:

“Aja esta es la crónica, la Yarara eee les go Son los últimos días de la creación, del mundo sistemático, lo básico, lo clásico que a punto de exterminio estamos en un mundo de fisuras mientras ellos pelean por sus fronteras, peñando sus dominios hay niños comiendo mierda, este es el mundo sistemático salido de lo básico buscando la mutación volviendo a lo clásico. Este es el mundo sistemático saliendo de lo básico saliendo de las modas y volviendo a los clásicos, peleas por montones en las calles y en los barrios, reacciona mi amigo se acaba la vida, pasión esparcida más grande la herida, unamos... las fuerzas para luchar por tu propio medio... Se está acabando el mundo esto es Yarara crónica, cuando quiero opinar ... es ponernos contra la candela y quizás por esto ... es la raza humana buscando su propia evolución no tiene solución... por esta herida que no genera dependencia, un amigo va contra la violencia lucha por no morir de cáncer ... 15 años en la escuela, la universitaria, la modelo y que mañana no volverá, amor, dolor tan solo son palabras de esa agonía, princesa, amor dolor tristeza alegría, sonrisa, todo va

combinado demente, dolor tristeza solo son palabras de esa agonía. Dolor alegría tristeza demente, todo va cambiando aja vamos a hacerlo bueno, manos arriba los raperos bien ee bien Manizales en su feria Yarara, representando todos los Barrios, apoyándola ellos sobresalen aceptan solamente buscan tus pecados, yo nací y cuantas veces abrazaste a tu madre, y si comete un error, tu en la vida las rodillas desde este mundo trágico esto es lo básico, por eso desde pequeño yo en el planeta dos eventos importantes por hacer, unos se acercan hacia ti, otros desangrados por el mal que se le ha hecho a la tierra, este es tu destino se le preguntan a las estrellas personas encontradas en la... haciendo las mismas guebonadas, personas encontradas en la calle abandonadas, yo seguiré con mis bobadas, entonces esto es cierto sentimientos en su mente y en su cuerpo que alimentan su criatura aaaa siiii, tratando de matar la tierra mientras el planeta enfermo y toxico, enfermedades algo clínico, cuando intento escaburrirme de la realidad, dime si cuando viene de los mandamientos no mataras, morrongas escarnio del pueblo como decía mi madre, no desear la mujer del prójimo, esperan que llegue el prójimo con una mirada que es la misma guebonada you you you you you buena buena bien, una mujer que jamás conoce igual es un sentimiento que pesa, un cuerpo que apesta, y está hasta el cuello que se tierra, la fiesta en sus viajes intentaba devolver el tiempo para la magia, la paz para su alma, personas encontradas en la calle abandonadas, you you you personas encontradas personas encontradas en la calle abandonadas, you you personas encontradas, you you una burra eee buena”. (P4:31)

Otros mencionan que desde muy pequeños han iniciado con vínculos hacia la música, aunque no lo pensaron con proyección al futuro, solo lo hicieron porque querían. Surge un interés por saber cómo se escribían algunos elementos musicales, y desde allí la expectativa por la formación en música.

Los jóvenes dicen que la experiencia musical es un elemento clave en sus vidas, ya que a partir de ella se generaron diferentes situaciones que les permitieron ir

buscando una identidad en su proceso musical, ya sea en la elección de instrumentos musicales o preferencias en Géneros Musicales (GM).

Las narrativas muestran expresiones de un sacerdote quien habla sobre el género musical del rock, cuyos comentarios no son de agrado para muchas personas que gustan del rock, o se identifican con este tipo de música; el siguiente relato es un ejemplo de ello:

“Es el colmo padre (...) que usted con su ‘cultura’ no entienda que los punta pies o ‘pogo’ como se dice, es un desahogo que se vive completamente en paz; culturízate así sea con suso` s show y aprende sobre esta cultura; que así se den puntapiés, cuando alguna persona se cae inmediatamente la levantan; además al terminar la canción todos se abrazan diciendo "que chimba parcero"; señor padre (...) fueron más de 14.000 pelaos que asistieron al festival viviendo todo con cultura, paz y armonía, este grandioso festival lo pedía a gritos (...) y encontrar todas las culturas urbanas juntas es casi imposible en un solo evento” (P5:118).

Estas expresiones juveniles sobre el rock, a veces como reclamos, a veces como muestra de su pulsión subjetiva o identitaria, nos permiten plantear que los eslabones de improvisación se refieren directamente a procesos de creación, invención, innovación y expresión. Y cuando se habla de expresión, se habla de improvisación. Siguiendo a Margaret A. Boden (1994), se asume el carácter aleatorio y complejo del concepto de creación como intuición; es decir, expresión que pulsiona en la improvisación y la intuición creadora. Es creación en tanto invención-innovación-reinvención: Según Boden (1994): “La creatividad supone la exploración de los espacios conceptuales en la mente...” La intuición es determinante en los procesos de creatividad. Propone Boden (1994) que la creación se emparenta con la intuición y que está muy próxima a la locura: “Quien afirme que la creatividad puede ser comprendida científicamente, debe entonces mostrar en qué sentido es impredecible y por qué esta impredecibilidad no la fija firmemente en las profundidades del misterio...Hay novedad en la aleatoriedad: de

modo que: es el caos como tal creativo? Hay novedad en la locura también; cuál es la distinción entre creatividad y locura?” (Boden, 1994, p. 17). Un interrogante que nos conecta con la dialógica compleja del cerebro-espíritu, y del homo-sensus; un sensus que está ‘inclinado’ a lo creativo, homo-demens, homo ludens, sensus pleniur en la diver-tempo-transitoriedad juvenil.

Para intentar aproximarnos a la comprensión de esta complejidad relacional del homo-sensus disipativo, improvisador y diver-tempo-transitorio, Montoya (2008), propone una hermenéutica de la estética con base en fundamento creativo. Para intentar comprender la propuesta de Montoya (2008)<sup>8</sup>, es importante ubicar algunas premisas que fundamentan su tesis de una estética como creación humana, como innovación, como invención; es decir, una experiencia musical como creación y auto-creación humana: El Arte, techne y poiesis hacen referencia a un vínculo del hombre con la sociabilidad; el ser humano se configura desde la ciudad, desde la condición social natural al arte, porque no hay arte sin sociabilidad. Desde allí, la Innovación (improvisación, *Eslabones de Improvisación*) se refiere al acto de producir que involucra un saber hacer desde el concepto de producción (Platón): innovar implica no desconocer una tradición que se tiene y sobre la cual se produce y se opera; implica el saber de lo que se hace; es invención que implica un sustrato que se transforma: de allí el hallazgo y el descubrimiento por inferencia como invención; así, fundar sería la experiencia del arte. Un arte que es siempre poiesis como saber hacer y como producción de obra. Y producir es poner delante, es adelantar, es producir desde lo oculto. Es un arte como Poiesis y como Techné, un arte que no es una cosa; a partir de allí se rescata un arte como función, un arte como espacio topológico, un arte como experiencia. La técnica es una colaboración, trabajo mutuo entre hombre y tierra en el mundo (Heidegger); la técnica como colaboración de un saber hacer (techné) del hombre, y un dejarse hacer por parte de la tierra, como algo mutuo. Es la técnica la que produce espacio (mundo) y que saca a la luz ese producir espacio. El hombre es ser en el mundo quiere decir que el hombre es capaz de definirse cuando es capaz de elaborar

---

<sup>8</sup> Jairo Montoya es un filósofo interesado en el arte, investigador activo del Grupo de Investigación en Pensamiento Ambiental y Estéticas expandidas de la Universidad de Antioquia).

tierra. Y elaborar tierra es escritura en/sobre la tierra (Pardo). El arte hace visible aquello que debe permanecer invisible para que despliegue toda la eficacia que tiene. Así, podemos entender la improvisación como creación-virtualización: “El arte es la virtualización de la virtualización” (Pierre Levy).

El polo de la virtualización es el polo de la creación; lo virtual como modo de ser: podemos decir, desde Aristoteles, un ‘ser’ como sustancia o ‘ser’ como esencia, pero hay un modo de ser que es del orden del acontecimiento, vector de creación y de invención. Así, los eslabones de improvisación se ubican en el campo de la estética de la creación humana, en el arte y más allá del arte, como aisthesis que se visibiliza y materializa en la innovación, la invención y el acontecimiento. Los eslabones de improvisación como creación humana, se refieren a la obra desde el régimen de sociabilidad; a una forma discursiva-arte que engendra saberes y deja huellas: “Los procesos inventivos contemporáneos despliegan y a la vez se despliegan en el ámbito de unas mediaciones (cuerpos que median), configuradas en torno a la videosfera y la hiperesfera. Estas configuraciones pueden ser el espacio para pensar la práctica artística hoy”. (Montoya, 2008).

El espacio del arte de la creación-improvisación, es el espacio de la hiperesfera porque hay redes, nodos, hiperespacios, internet; los eslabones de improvisación plantean un cuerpo como superficie de inscripción, nuevas formas de sensibilidad: entre el pro-vocar y el exhibir, y se mueven en la ambivalencia entre la estetización de la vida cotidiana y la volatilización del arte: “El arte se volatiliza en éter estético: medio sutil que impregna todos los cuerpos”. (Vattimo).

Los eslabones de improvisación se refieren a un estado de Expresión, y se corresponde en esta Tesis a lo que el autor ya planteaba en el trabajo sobre los Eventos Culturales (Gomez et al., 1998); “(...) hay un Componente Expresivo (Sensibilidad en procesos culturales): algunas de las referencias halladas en los testimonios de los (as) jóvenes acerca de este componente son: “Integración entre cultura y expresiones del arte”, “...Hay eventos culturales donde el arte es el centro”; “...Se logra una integración

armónica con el espectador y el espectáculo”; “Oportunidad de promover valores artísticos”; “Manifestaciones de los sentires y formas de ver la vida”; “Espacio que permite socializar diversas formas de expresión”. Las anteriores expresiones son el reflejo del evento cultural aprehendido por los (as) jóvenes como punto de llegada y en cierta medida dan cuenta de todo un proceso de las expresiones culturales en el que intervienen diferentes etapas como creación, apreciación, circulación, manifestación cultural y espectáculo. Estos elementos forman parte del ciclo cultural y corresponden a la dimensión social de disfrute y deleite de la cultura”. (Gómez & Al., 1998).

Los Eslabones de Improvisación como expresión y creación, se plantean desde la lúdica y las relaciones juego-música (Huizinga, 1984); algunas reflexiones en el contexto del Homo Ludens, orientan la ruta de los eslabones de improvisación: “Hay una gran relación entre juego y poesía, así como entre juego y Música”. (Huizinga, 1984); “El juego se halla fuera de la racionalidad de la vida práctica”, como la música, “el juego tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad”. Las formas de la música van más allá de la lógica de palpar o ver. El ritmo y la armonía son los factores y normas de la música y el juego. Lo “puramente musical” se mueve en la esfera de la lúdica. En la antigüedad “la palabra poética llega al oído musicalmente instrumentada”. “En todo culto auténtico se canta, baila y juega”. (Huizinga, 1984); “Algo que no posee provecho ni verdad ni valor simbólico, ni tampoco contiene algo dañoso, puede ser juzgado de la mejor manera según el criterio de la gracia, según el goce que ofrece. Semejante goce, que no lleva consigo ningún daño o provecho que valga la pena, es juego, ...se trata del recital musical...En la música hay que buscar algo más alto que este goce...¿Se desea por razón de juego ..diversión...y recreo, lo mismo que el sueño y el deber, que no tienen importancia en sí...más bien agradable y disipadores de cuidados? Hay quienes usan la música en este sentido y le agregan la danza, a la bebida, al sueño y a la música”. (Huizinga, 1984).

¿La música lleva a la virtud? Tal como se capacita el cuerpo, la música prepara para el disfrute conveniente, inculcando cierto “ethos”, produce “recreo espiritual” y “conocimientos”. Así, la improvisación, los eslabones de improvisación configuran la

acción de la vida en la noosfera o esfera del espíritu: “(...) la noosfera, donde el conocimiento se organiza en sistemas de ideas (teorías, doctrinas), y que necesita una ciencia nueva: la noología” (Morin, 1986, p. 21).

### 3.4 Eslabones Audiovisuales

La experiencia musical esta imbricada en la actual situación social de la era tecnológica, con la virtualidad, los medios, las redes, y todas las tecnologías de aparatos que usan o producen imágenes. Se trata de lo que algunos autores nombran como la extensión del cuerpo en prótesis que se integran a la unidad corpórea, tal es el caso de los computadores, los equipos de video y audio, los equipos de comunicaciones y todo aquel conjunto de “aparatos” o “tecnicidades” que se adhieren al cuerpo en la época de las tecnologías y la era digital. Por lo anterior, parece apenas lógico asociar la realidad virtual (Sensibilidades Virtuales-SVIR) con imágenes y sonidos simultáneamente.

Ya lo ha planteado Benjamín (1989) en sus trabajos sobre el cine, la importancia del arte visual, y sobre la forma como los públicos perciben las imágenes asociadas al movimiento y a los sonidos. Algunas ideas clave en los estudios de Benjamin que apoyan la propuesta de Eslabones Audiovisuales son: “(...) En todas las artes hay una *parte física* que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos (...) Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.» Paul Valéry, *Pièces sur l'art* («La conquête de l'ubiquité»). (Benjamin, 1989, p. 1).

Refiriéndose al cine sonoro, Benjamin dice: “(...) La reproducción técnica del sonido fue empresa acometida a finales del siglo pasado (...) Vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan” (Benjamin, 1989, p. 2);

se trata de un abandono transitorio, en la medida que la virtualidad tecnologizada y mediática hace su aparición en la fugacidad de una temporalidad cronométrica hecha publicidad y mercado, cuyo centro de interés ya no era el pleno disfrute, sino la reproductibilidad de un arte hecho imagen en objetos de moda, cuyas representaciones le han quitado plena autonomía al arte, a la experiencia musical como experiencia estética hecha intencionalidad: (...) “El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos (...) Cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural (...) La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre” (Benjamin, 1989, p. 8-9). De estas relaciones y fragmentaciones del arte mediatizado en escenas, tecnologías y virtualidades, emerge un conjunto de eslabones del sonido y de la imagen, como explosión de la vanguardia, en una arrolladora industria del arte y la música.

Se anuncian mutaciones en esta otra presencia del arte en la sociedad; la funcionalidad de un arte que ha cambiado, tanto como el papel del artista, creador o receptor de imágenes o sonidos: (...) “El artista que actúa en escena se transpone en un papel (...) Su ejecución no es unitaria, sino que se compone de muchas ejecuciones (...) necesidades elementales de la maquinaria las que desmenuzan la actuación del artista en una serie de episodios montables (...)” (Benjamin, 1989, p. 11). Estas transformaciones, anuncian, desde aquella época, la fragmentación de un arte-música como escena poiesis de carácter más integral, a experiencias individualistas convertidas en maquinarias escualizables y nomadas, cuya esencia es la imagen y el audio como escenario de episodios fragmentados y comercializables; en estos escenarios emergen los eslabones audiovisuales.

En esta perspectiva, los relatos juveniles de lo masculino y femenino asociados al concepto de **Eslabones Audiovisuales**, hacen referencia a la importancia del saber escuchar, argumentando que todos los sonidos son los que dan vida a la imagen, hablando desde las expresiones audiovisuales referidas al cine; y de igual forma de los sonidos de la vida cotidiana que permiten dar vuelo a la imaginación, y todos los

sonidos tienen su significado; es ahí donde radica la importancia del saber escuchar y poder hablar, de que todo lo que se escucha es música; entre los relatos que muestran lo anterior están los siguientes:

“Mi respuesta fue hablando de todo, por eso mismo, a uno lo enseñan a ver pero no lo enseñan a escuchar; si uno se pone digamos, si uno se queda en silencio, yo digo que en donde uno se ubique ahí hay música; o sea el señor por allá gritando y uno se concentra; no sé, mire, hay cosas que están alrededor y que uno no escucha...,le voy a agregar algo, yo escuché, ...en You Tube, un video que cuando yo lo vi la primera vez yo dije, ¡ ay qué es eso ! la gente por qué aplaude... entonces es una banda sinfónica y la obra se llama cuatro treinta y tres; usted ha escuchado esa obra que es cuatro treinta tres; lo que pasa es que en la sinfónica el señor dice, empieza es a mover y a tocar y todo el mundo se queda callado y la duración son cuatro minutos y treinta tres segundos, todo en silencio entonces cuando termina, todo mundo empieza a aplaudir, pero pues no entiendo entonces...fui y lo busque, y lo que pasa es que el autor que creó eso, o el compositor que creo eso, decía que todo lo que uno escucha es música; y realmente no estamos en un silencio, o sea, el silencio realmente no existe, porque hasta que usted toque esto, eso tiene música, entonces hay muchas cosas sobre eso; por ejemplo, y otra cosa que él decía, por ejemplo en las películas uno escucha sonidos, pero esos sonidos no evocan música, no tiene eso, pero entonces yo me vi una propaganda de una fundación que se llama vida no sé qué... Fundación para una vida mejor No sé, pero entonces hicieron un audiovisual muy bueno porque entonces todo es música, entonces empiezan a mostrar cuando el muchacho se está cepillando los dientes chucu, chucu, chucu... entonces por detrás empiezan a mostrar como ese chucu,chucu,chucu... coordinaba con el que estaba pelando las cebollas, y se armó la canción a punta de puros sonidos de la vida cotidiana, hasta cuando el señor abre la llave; cuando el señor abre la llave chu, chu... hasta cuando el señor respira, e hicieron un video y un video clic a partir de eso; pues no se, son cosas que salen y a partir de eso si uno sabe cómo combinarlas y eso pues, se

pueden lograr, buenos resultados... Yo entiendo el sonido, entiendo la música como un elemento del sonido ... No espérate que quiero completar algo de lo que dijo (ella) y es que, yo entiendo el sonido como cuatro elementos básicos que son la voz, la música, los silencios y los efectos, todo eso hace parte del sonido, ... ese es mi concepto...¿asiste a conciertos de música? cada vez que puedo; me encanta ir a concierto, me permite disfrutar al artista de manera muy cercana en su oficio realmente, porque estar en un estudio de manera individual con un montón de sintetizadores, es muy diferente a estar en vivo tres mil personas viéndolo, entonces me parece que permite conocer realmente al artista en su oficio” (P3:70).

Se menciona la televisión como medio para escuchar música, desde los sonidos que tienen los diferentes programas; además del computador que con la ayuda del Internet hay una mayor forma de adquirir, investigar y organizar la música, y de esta manera el internet se convierte en un medio para adquirir la música, como se evidencia en el siguiente relato: “¿compras la música que más te gusta? No, no aquí no hay nada que hacer, no hay a quien comprarle la música pero ¿por que? Por Internet, uno baja todo de Internet” (P3:116).

En cuanto a videos, se puede evidenciar que estos tienen gran influencia en los gustos por la música; y con relación a los conciertos y video conciertos, se establece su importancia a partir de la forma como estos hacen vivir la música de forma diferente, en comparación a las sensaciones que transmite la música ya grabada.

En el siguiente relato se expresa la forma como la música es un medio para evocar el pasado:

P: ¿la música te hace recordar algo?

E: sí claro que sí, a veces pasa que escucha uno algo y como que lo transmite a otra época y a otro lugar y otro país; pero es un poco extraño porque me puede transmitir a otras épocas que yo no viví, o a otros países en donde no he ido;

entonces es muy particular eso y muy bonito eso que pasa, es lo que dicen de otros países, otros países muchas veces lo que dicen en la televisión, o en las fotos en donde uno ve los otros paisajes y conoce las otras épocas las formas de vestir y todo, entonces hay música que, claro, que lo lleva a uno a esa época

P: ... ¿tú crees que la música deja imágenes en la mente?

E: si,

P: ¿como describirías tu una imagen de esas y que tipo de imágenes... pues, parece que tiene relación con lo anterior, pero tal vez concretando un poco?

E: pues las imágenes que más recuerdo es la de los paisajes, fríos, árboles sin hojas, me pasa mucho acá en la facultad al ver esta zona de acá de los árboles, como trasladarme a otro lugar, me lleva mucho como a esos paisajes pero en épocas pasadas” (P4:12).

Desde estos relatos, ¿Que entender entonces por eslabones audiovisuales? Hay múltiples acepciones que se refieren a la música en la perspectiva de la imagen, la escena, el sonido, los espacios, los diseños, la dinámica e interacción entre distintas maneras de hacer arte. En el lenguaje Deleziano, el eslabon audiovisual sería un “acto” de interaccion donde se funden el “oyente” “publico”, con sonido e imagen, tal como lo muestran diversos estudios que señalan niveles variables de interdependencia entre sonoridad, visualidad y condición juvenil: (Benjamin, 1989; Martin-Barbero, 1998; Zunkel, 1999; Orozco, 2000; 2004 ; Rueda, 2001; 2004; Muñoz G., 2002; 2003; 2004; 2006; Erazo, 2006; Cook, 2012).

Para hacer mas evidente el impacto que tienen las tecnologías multimedia asociadas a las músicas, recurrimos a la bitácora del investigador en búsqueda de testimonio joven: en diálogos con una de las asistentes del proyecto, ella dice que hay un equipo de tecnología especial que les gusta mucho a los niños y en el cual se puede hacer trabajo de consulta de libros, acceso a Internet, chat, escuchar música, ver imágenes, etc., y que es lo que mas desean los niños hoy día; afirma: un sitio donde se escucha música, debe tener un diseño muy especial, donde se tengan en cuenta las preferencias musicales de los jóvenes, la iluminación, las sillas, el escenario, el tipo de

bebidas con muchas opciones, y que se requiere toda una investigación para lograr un sitio perfecto; se refiere a uno en particular, ubicado en zona céntrica de la ciudad.

¿Cómo se presenta lo audiovisual en la experiencia musical juvenil que emerge sensibilidades? Las relaciones entre la música, la imagen y el arte visual a través de la historia, se pueden encontrar a partir de planteamientos de diferentes autores. Entre los griegos por ejemplo, la palabra croma designaba el color y el timbre. Sobre la escala y el color Rousseau decía: "... la escala cromática está en medio de la diatónica y la enarmónica, así como el color está entre el blanco y el negro. O bien porque el cromatismo embellece al diatónico con sus semitonos, que logran, en música, el mismo efecto que la variedad de los colores tienen en la pintura". Sobre las relaciones entre el arte y la ciencia Goethe decía: "La ciencia puede destruir a la música positiva, desarrollada de estéticas y geniales, en gracia de un tratamiento físico". La experiencia del arte ha sido desde el pasado, un fenómeno de percepción global que integra el conjunto del objeto percibido, sea por lo sonoro, lo luminoso, lo exhibido en el movimiento del cuerpo o los fenómenos de la naturaleza.

Se trata de un conjunto de percepción globalizada de la realidad; los Eslabones Audiovisuales del circuito experiencia musical se entienden en la propuesta de Rodríguez (1998) como 'narraciones' de realidad: (...) "Su lenguaje trabaja con la propia esencia perceptiva de la realidad capturando las informaciones sensoriales que emanan de los objetos, para componer con ellas narraciones que nos hace oír y ver cosas que en ese momento y en ese lugar no existe, o que quizá no han existido ni existirán jamás, pero que percibimos como si fuesen la realidad misma" (Rodríguez, 1998, p. 13). De esta forma, los eslabones audiovisuales propiciarían fenómenos de alucinación consciente, en un sistema global de percepción: "(...) en la comprensión científica de los mecanismos que estructuran ese fenómeno de alucinación consciente que sufre el ser humano cuando oye y ve sonidos e imágenes artificiales" (Rodríguez, 1998, p. 13); se trata de un oír-ver sonidos como escenario de dicha percepción global: (...) "Las sensaciones sonoras como parte integrante del sistema global de la percepción (...) ámbito en el que se produce la comunicación de las sensaciones más primarias,

esenciales y difícilmente racionalizables que es capaz de expresar y percibir el ser humano” (Rodríguez, 1998, p. 15) (...). Y de estas expresiones que se muestran como sensaciones diferenciadas –gustos musicales por ejemplo- la experiencia musical constituye el más complejo lugar para la integración entre lo escuchado y lo visto, y entre lo visto que se puede escuchar sin sonido mientras se ve; es decir, hay en los eslabones audiovisuales un escenario para la fantasía integradora entre lo real visible que se hace imagen, y lo imaginario auditivo que se hace sonido desde esa imagen; de su integración cerebral como percepción psico-acústica mediada (Mediaciones-M), dan cuenta los eslabones audiovisuales: “No es nuevo que frente a cualquier estímulo estético o narrativo los distintos receptores perciban sensaciones distintas, pero tampoco lo es que una parte de estas sensaciones son también coincidentes (... ) códigos universales” (Rodríguez, 1998, p. 20).

Podríamos afirmar también que los Eslabones Audiovisuales se configuran como hologramas, que mediante acciones computantes en el cerebro hipercomplejo coadyuvan en las dinámicas de la memoria musical, la representación, la percepción-preferencia musical, el sentir habitar de la experiencia musical en la condición juvenil: (...) “Pribram, que fue alumno de Lashley, llegó a la idea de que la memoria es registrada de forma hologramática. De este modo se engramarían, no las representaciones, sino las computaciones que en el momento de la percepción establecieron la representación, y que permiten realizar el surgimiento del recuerdo mediante recomputaciones. De ahí la idea clave: <<lo que se almacena es una computación y no un registro>> (Pribram, 1983, p. 31)” (Morin, 1986, p. 114).

En esta perspectiva de los eslabones audiovisuales y la música, las más recientes investigaciones de *performance* señalan tendencias diversas donde siempre está asociada la experiencia visual en el conjunto de la actuación performativa como arte que incluye la sonoridad, la visualidad y la acción perceptiva transformadora: las que asocian música con la categoría fiesta, (fiesta oficial) como performance que intenta domesticar cuerpos, actitudes y deseos de los jóvenes (González, 2012).

Otras tendencias de la experiencia audiovisual performance la plantean como un lugar de actuación de tipo escénico, siguiendo a Bauman: “Una actuación puede ser entendida como un proceso y un modo de comunicación que comprende una acción artística, expresada a través de varios medios comunicativos, que incluyen a los intérpretes, estrategias seleccionadas...” que llevan a establecer una relación con el público. (Richard Bauman) (En: Morel, 2012). Otra tendencia se refiere a performance y artes representativas como las que tienen ya una contradicción: son de escena, pero cada instancia implica la transformación. Otros hablan de performance, como acciones de conductas reiteradas que promueven acciones y comportamientos restaurados; se trata de un conocimiento que quiere ser reinventado; todo performance es una conducta dos veces actuada. (Navarro, 2012).

Los Eslabones audio-visuales en dimensión performativa permiten plantear la relación entre el espacio de la música electrónica como performance, y de allí la relación performance como experiencia musical compleja; una experiencia musical que se hace drama en la fiesta electrónica y el ‘after party’. Algunos estudios sobre la relación ritmo y dramaturgia, desde la experiencia musical como performance, confirman su dinámica transformadora y lugar de emergencia de sentidos: hay una dramaturgia del ritmo que requiere construir contextos de sentido, para estudiar al ser humano como ser socio-histórico-cultural. La dramaturgia quiere así construir sentidos como algo esencial para la vida, generar sentimientos y emociones. En los estudios de Konstantin Stanislavski y Eugenio Barba, p.ej., el ritmo como estructura se compone de tres etapas: 1. Ritmo como variación de velocidades que crean imágenes, asociaciones, 2. Ritmo como potencia: Ligado al concepto de oposiciones, variaciones potencias neuromusculares, lo que Barba propone como creación de densidades y escenas, cuerpos dilatados habilitando expresividad, y 3. Ritmo como Trocas, interrelaciones entre actores, espectadores, lo individual y lo colectivo (Furtado, 2012).

Los Eslabones audio-visuales de la experiencia musical en los estudios del performance incluyen la tecnología, la interacción entre actores, oyentes y teatro programático; puesta en escena con apoyo de las tecnologías hacia productos

audiovisuales, los cuales son percibidos por las juventudes en disipación. Un arte música, donde es mas importante crear variables que crear uniformidad; los aportes de Internet muestran esa disposición a la variabilidad: el uso de streaming, aparición en vivo en las salas, incrustar el publico para que pueda interactuar; un eje de trabajo de la 'temporalidad real'; un hiperespectador. (Gallo & Guillot, 2012).

#### **4. Hábitos-Coreografías (HC): Hacia una geografía de la experiencia musical, entre la espacialidad y la in-temporalidad**

¿Qué entender por hábitos? ¿Cómo se relacionan los hábitos con las coreografías en la experiencia musical? En el tránsito hacia una geografía de la experiencia musical, entre la espacialidad y la in-temporalidad, los relatos juveniles y comentarios musicales dan pistas en los ‘por qué’ del gusto por esas músicas. Se trata de iniciar la exploración hacia una dimensión que va más allá del relato mismo, intentando hilar la descripción desde lo empírico, hacia un ‘sentido antropológico’.

En el concepto **Hábitos-Coreografías (HC)**, ante la pregunta por la música preferida, se identifican algunos gustos musicales, tal como se expresa en los relatos:

“Me gusta el regue, el ska, el blues el jazz, música social, la popular, reguetón. Jejejeje que mentira alejo... Pues que yo ponga, que yo ponga, no a mí no me importa, no interfiere para nada otra clase de música, merengue, los villancicos me encantan” (P3:95).

Los jóvenes expresan sus preferencias musicales y actividades en su vida cotidiana: les gusta hacer de todo porque son muy divertidos; la lectura, la gente que entona instrumentos les encanta, salir de compras, la música y el deporte. El canto, el baile y la música, el cine, la pachanga, los amigos, los colegas, salir de viaje, ser felices; bailar, ir a la piscina, comer bastante chocolate, ...les gusta chatear bastante, adoran hablar por teléfono, no podrían vivir sin escuchar música.

Expresan los gustos musicales y los motivos por los cuales se identifican con ella, algunos se centran en la letra. Mencionan que su significado esta sobre la forma de ver la vida, de explorar e incorporarse en ese mundo sonoro donde las vibraciones les hacen viajar por grandes épocas y autores:

“Significa encontrar en ella una nueva forma de ver la vida, explorarla,

incorporarme en ese mundo sonoro, donde las vibraciones me hacen viajar por grandes épocas y autores” (P1:668).

Los jóvenes mencionan épocas e historias de vida que hacen parte de la formación y elección de los gustos musicales; resaltan procesos que permitieron llegar a tener una relación directa y más profunda con la música, tal como se evidencia en el siguiente relato:

Siempre quedé con la duda. Hice curso de extensión en segundo semestre y cuando pasé a tercero decidí cambiarme, por eso ahora estoy viendo banda V. Pero no me arrepiento. El oboe es sencillamente hermoso. Me encanta el sonido. ¿Por qué ese y no otro? No lo sé ¿Qué tiene de especial o de “mágico” para que me cautivara desde la primera vez que lo escuché? No sé. Es difícil definirlo. Y me gustaría llegar a ser una buena oboísta. Creo que puedo. Pero, aquí no me queda tiempo para estudiar lo que debería. Este semestre estoy viendo diez materias y es terrible... Pero bueno, afortunadamente ya tengo oboe, y eso es lo importante”. (P2:154).

Los jóvenes debaten acerca de críticas y reflexiones creadas a partir de la discusión sobre Géneros Musicales (GM), mas específicamente el rock; se presentan diferentes puntos de vista y resaltan la importancia de generar espacios de integración y respeto frente a los gustos musicales:

“Un evento que se hizo con tanto esmero donde 14 mil rockeros demostramos que somos gente, que somos comunidad y sobre todo cultura, y que no tenemos la necesidad de ponernos máscaras para demostrar y hacer las cosas que nos gustan” (P5:117).

Algunas narrativas juveniles se aproximan a una mirada de la experiencia musical desde el Rock; la historia, la magia del sonido, la visión de lo colectivo y la metáfora del viaje sonoro, hablan de la complejidad de dicha experiencia en la ruta del

habitar musical que se dinamiza en las preferencias musicales y los hábitos-coreografías en el gran bucle *complexus*; el término “*complexus*” viene de la propuesta de Edgar Morin como una Epistemología compleja. En su “Epistemología de la Complejidad” se nos presenta el concepto afirmando: “La complejidad nos aparece, ante todo, efectivamente como irracionalidad, como incertidumbre, como angustia, como desorden. Dicho de otro modo, la complejidad parece primero desafiar nuestro conocimiento y, de algún modo, producirle una regresión”. (Morin, 2004, p. 4). Los Hábitos-Coreografías (HC) en perspectiva de la complejidad, anuncian la emergencia de pluriversidad de gustos musicales que a nivel de las representaciones, traducen la realidad de los jóvenes escuchas, y pueden llegar a la alucinación, en las fronteras del *homo-demens*: (...) “Traducimos la realidad en representaciones, nociones, ideas, después en teorías (...) no existe diferencia intrínseca alguna entre la alucinación y la percepción (...) lo que diferencia la percepción de la alucinación es únicamente la intercomunicación humana. Y quizás ni eso, pues hay casos de alucinación colectiva” (Morin, 2004, p. 6).

Son Hábitos-Coreografías (HC) que emergen desde los gustos musicales como mitos entre la in-temporalidad y espacialidad del mundo vital de la condición juvenil, haciendo bucle recursivo, retroactivo y hologramático hacia los procesos complejos (P) de subjetivación humana: (...) “El ingrediente mitológico es tan necesario como el ingrediente material (...) Los mitos mantienen la comunidad, la identidad común que es un vínculo indispensable para las sociedades humanas” (Morin, 2004, p. 8).

Más allá de un planteamiento objetivante y objetivado del concepto ‘habito’ del “socio-análisis, ‘habitus’ –en el bucle ‘Hábitos-Coreografías’-, se refiere ampliamente a relaciones en la experiencia del vivir-estar: es el *habitus-habitar*, modos de vivir, espacialidad, espacialidad-habitar-lugar, habitarse a si mismo, habitar a otros, habitar como existencia y ser en la relación espacio-tiempo (Heidegger) o, modos de ser humanos en el entorno ambiental natural; un habitarse como relación entre desplazarse y estarse (Mesa, 2011); se trata de un habitar que genera “coreografías”, como habitar y ser habitado, ser y hacerse como hábitos de afección, y hábitos en *semiopraxis* (Grosso,

2011); hábitos como ser en el mundo, como estar constitutivo, como dimensión de la relación entre espacialidad y temporalidad (Heidegger); más allá de la fría relación comunicativa entre signo y un real, es el habitar de un estar siempre siendo.

Así, el ‘habitar’ se refiere en el presente estudio a la posibilidad de “morar” en la experiencia de la música, y morar como experiencia de sí mismo en los procesos de emergencia a la sensibilización musical y a la subjetivación humana. He aquí la diferencia, entre elegir la semiótica, o elegir la dimensión estética de la creación como poiesis y aisthesis, para estudiar el fenómeno complejo de la preferencia musical juvenil que emerge sensibilidades y procesos de subjetivación. Hábitus se entiende como experiencia musical que ocupa el ser, la vivencia que hace ‘ser’ al sujeto joven en la dimensión de la consciencia. Hábitus aquí, se refiere a las maneras de hacer geografía de la experiencia musical, en tanto experiencia del sentir, como experiencia del estar-siendo mediante el contacto con la música, en distintos niveles de mediaciones y procesos de complejidad.

Se trata de un sentir-estar que configura, a manera de bucle, las interacciones entre las Mediaciones del Sentir (MS) y las Mediaciones de la Acción (MA), desde las dinámicas relaciones entre el cerebro y la corporeidad: (...) “Un bucle auto-ecogenerador, que va del *sensorium al motorium*, es decir de las neuronas sensoriales a las neuronas motoras, ha generado el *cerebrum*. El cerebrum esta constituido por el desarrollo de las redes intermediarias entre neuronas sensoriales (percepción) y neuronas motoras (acción); finalmente va a reagrupar, en el hombre, el 99 por 100 de todas las neuronas (...) 1. El bucle de la animalidad coproduce el uno por el otro lo sensible (*sensorium*) y lo motor (*motorium*). 2. El bucle de lo sensible y lo motor produce un tejido/red nervioso que lo coproduce. 3. El bucle de lo sensible/nervioso/motor produce un aparato neurocerebral (*cerebrum*) que, a su vez, lo produce.” (Morin, 1986, p. 63).

¿Cómo entender el concepto de habito-coreografía? Ya lo anunciaba Heidegger refiriéndose a la experiencia del ser en el tiempo: (...) “El tiempo es la asignación de lo presente en la irrupción de la presencia que le compete. Es la dilatación de demora

dispuesta en cada caso en correspondencia con cada vez presente es algo que en cada vez *mora*” (...) “Que el ente sea, mientras corresponda en su <<ser>> al <<tiempo>>, no dice otra cosa que: el ser mismo es acción de demorar, irrupción de la presencia”. (Heidegger, 1941, p. 169); lo cual se corresponde a la relación entre un concepto del tiempo asociado al habitar humano, al habitar coreográfico, al habitar musical que hace y se re-hace en la variedad del gusto musical; que mora en dilatación y habita en realidades de la in-temporalidad y la diver-tempo-transitoriedad.

El habitar coreográfico se refiere a ese vivir morar mientras soy un ente en la consciencia de mi presencia y la de otros, en ese flujo constante de la relación con la experiencia misma de la existencia, que en este caso es la experiencia de una estética expandida, de la música y la interacción constante con los demás seres, con el medio ambiente, con el bucle intimidad-multiplicidad y la acción sensible. Una relación cuya ecología humana marca el paso de la transformación de un ser egocéntrico, a un ser con consciencia de un ethos cultural en dimensión ambiental, como lo plantea Noguera cuando propone: “(...) la construcción de otro *ethos* cultural desde la dimensión estético-ambiental que he llamado en otros trabajos, rizomática y compleja (Cfr, Noguera P.2000, 2000a, 2000b, 2001a, 2002, 2002a, 2003, *et al.*, 2003, con Echeverri J, 2003).” (Noguera, 2004, p. 16).

El tránsito de un ser ‘ego’ a un ser ‘ethos’, se muestra también en la exploración de la ‘nube’; revisando perfiles virtuales en red social Facebook, encontramos frases y afirmaciones relacionadas con el hábito musical y el estilo de vida. Las frases aluden a diversos estados del sujeto, que representan la ‘razón de vivir’ a partir de la experiencia musical, en el caso de “Nana”, joven mujer de Pereira, y al ‘compromiso con la comunidad, la necesidad de compañía y lo que significa acompañar’, en el caso de “Joaquín”, joven líder comunitario de Risaralda. (Ver Anexo 9. Gráficas Pre-Tesis 016)

Esta mirada a la dinámica entre espacialidad-in-temporalidad, como espacio emergente de los hábitos-coreografías y la conciencia de un ethos cultural, nos llevan a proponer: en las sensibilidades juveniles se plantea un dialogo de conceptos que vienen

de la etnomusicología, la antropología, la sociología y la nueva semiología musical: se trata de las relaciones entre “convenciones”, prácticas, “capital cultural” y Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS). La experiencia musical juvenil está asociada a los hábitos de escucha, a las preferencias musicales, a los géneros que más se escuchan (Géneros Musicales-GM), y más allá, a las prácticas en las cuales se involucran los diferentes tipos de música. En este sentido, habría que plantear una diferencia en la conceptualización de los hábitos musicales como preferencias, y las practicas juveniles que están relacionadas con ciertos tipos de música. Como lo refieren los testimonios (Ver Anexo 10. Descripción-Archivos de Procesamiento), las prácticas son diferentes acciones que estarían vinculadas a la escucha de la música, y que mediante complejos procesos (P) se van configurando en mediaciones (M) para la emergencia de la sensibilidad juvenil (Sensibilidades-Complexus-Musicales-SCM). Los hábitos musicales se refieren a la configuración de la experiencia estética mediante la compleja red de Procesos complejos (P) que median el gusto por las músicas. Las prácticas estarían más relacionadas con las actividades de la compleja red de Procesos complejos que se realizan al momento de escuchar las músicas preferidas. En la línea de Bourdieu (1980) se refieren a una forma de “capital cultural”; en la línea de Carvalho (1999), se refieren a diferentes “convenciones” que conectan elementos de la estructura musical y la decisión de escucha que media las prácticas.

Las Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) pueden ser asociados a las convenciones de Carvalho, y al capital cultural de Bourdieu: De Carvalho establece dichas relaciones así: “Las convenciones (por ejemplo, el número de sonidos que deben utilizarse como recursos tonales, los instrumentos adecuados para tocarlos y las maneras en que se pueden combinar) son homologables a lo que la sociología y la antropología han estudiado como normas o costumbres, y se aproximan a lo que Bourdieu llama capital cultural (...) Compartidas y respetadas por los músicos, las convenciones hacen posible que una orquesta funcione con coherencia y se comunique con el público (...) Cambiar las reglas del arte no es sólo un problema estético: cuestiona las estructuras con que los miembros del mundo artístico están habituados a relacionarse, y también las costumbres y creencias de los receptores”. (Carvalho, 1999, p. 39).

Desde el pensamiento complejo, el estudio de la experiencia musical juvenil, intenta explorar relaciones entre Preferencias o Géneros Musicales (GM), Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) y Hábitos-Coreografías (HC). Los temas recurrentes en los testimonios, permiten enfatizar que el habitar musical está directamente relacionado con las preferencias musicales, los eslabones y las formas de ser juveniles. Esta es una especie de “conclusión inconsútil” (una conclusión sin cierre, siempre abierta, en apertura) del primer capítulo. Estas relaciones ya se insinúan con mucha fuerza en la etapa de emergencia y construcción de la representación gráfica (Ver Anexo 4. Gráfica: Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción, Anexo 5. Gráfica: Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), Anexo 6. Gráfica: Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS), que desarrollamos en el capítulo II. como Procesos Complejos de Emergencia (P); lo anterior, teniendo en cuenta que Preferencias (GM), Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) y Hábitos-Coreografías (HC) como conceptos, resultaron implicados en la red de sistemas complejos y en el Gran Bucle de Interacciones. (Ver Anexo 1. Gráfica: Complexus de Emergencia).

**CAPÍTULO II. ANDANTE ESPRESSIVO**  
**MEDIACIONES Y PROCESOS COMPLEJOS DE LA EXPERIENCIA**  
**MUSICAL JUVENIL: CONTRAPUNTO MÚLTIPLE**

*No es un producto la canción...es un fenómeno del alma” (Facundo Cabral.  
2007)*

En el segundo capítulo tratamos de dar cuenta de las propiedades emergentes, en este caso las mediaciones identificadas e interpretadas en perspectiva de procesos y relaciones. El interés está centrado en una aproximación a las mediaciones de la experiencia musical, las cuales hemos planteado en tres niveles: el nivel de las Mediaciones de Recepción (MR), el nivel de las Mediaciones de Valores (MV), y el nivel de las Mediaciones del Sentir (MS). En torno a estos niveles, como se sustenta en los testimonios, han emergido otras mediaciones como las Mediaciones de Formación (MF) que dan cuenta de los diferentes procesos de la educación, la enseñanza y aprendizaje a través de la experiencia con la música, así como las Mediaciones de la Acción (MA) referidas a las “actividades” y prácticas asociadas a las músicas desde la experiencia vivida por los jóvenes, hasta la noción de acción-hábito-coreografía como transformación humana.

Se trata de una aproximación a las propiedades emergentes desde la experiencia musical, las cuales pueden ser planteadas en la perspectiva de los procesos de emergencia, en la línea de trabajo de Gómez & Al, 1998 como “procesos y relaciones”. Los procesos de emergencia se proponen en tres niveles: Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP), Procesos complejos del gusto y de las configuraciones estéticas (PCGCE), y Procesos complejos de sensibilización-subjetivación (PCSS).

El término “andante espressivo” en el título del presente capítulo, anuncia las formas musicalmente rizomáticas de tramas y urdimbres en la vital experiencia sonora,

las cuales hacen diversidad de conexiones mediante procesos y múltiples relaciones, a partir de las cuales intentamos visibilizar algunas propiedades emergentes de las sensibilidades musicales en la condición juvenil.

*Mediaciones y complejidad; Complexus Experiencia Musical:* En el fundamento epistemológico-metodológico de la experiencia musical juvenil hay un escollo: ¿Cuál episteme y cuál método? ¿Cómo abordar semejante problema tan amplio y complejo? Se trata de explorar unas articulaciones que requieren saberes y competencias distintas del investigador. Las preguntas que nos hacemos: ¿Es posible una epistemología del arte? ¿Desde dónde? ¿Se requiere una nueva concepción de la epistemología? ¿Depende desde qué lugares nos ubicamos? ¿Cómo puedo “conocer” la experiencia musical? ¿Cómo entender el sujeto y el objeto en una investigación de este tipo? ¿Puedo “capturar” esa experiencia musical? ¿Cómo entender la “percepción” en un trabajo como este? ¿Qué entender por música?

Son inquietudes para intentar una aproximación teórico-metodológica que pueda dar cuenta de la dimensión ‘narrativa’ del texto musical, y que a la vez reconozca la necesidad de asumir ciertos riesgos, cuando estamos convencidos que no podemos abandonar cierto esquematismo de un enfoque estructuralista o postestructuralista del cual somos también fruto: la estructura básica de la música –no solamente la notación musical- continúa fundada en los clásicos elementos (ritmo, melodía, armonía) y cualidades sonoras (altura, timbre, intensidad, duración); ello no quiere decir que no estemos abiertos a explorar nuevas dimensiones del performance, la electroacústica, la digitalización musical, el minimalismo, la música concreta, la tecnomúsica, las nuevas concepciones del “ruido” como “material sonoro”, etc. Pero, un estudio que aborda diferentes ‘géneros’ y estilos musicales debe ser orientado con toda apertura y expectativa, sin desconocer los fundamentos; esa es nuestra motivación, para sostener en ciertos momentos del estudio un método que algunos tildarían de “estructuralista”; en realidad se trata de un a-método en perspectiva de la complejidad.

Para intentar responder a las preguntas sobre cómo conocer la experiencia musical y cómo entender sujeto y objeto, diremos que las dos grandes categorías de la

epistemología moderna que son el sujeto y el objeto entraron en crisis, y con ello entró en crisis toda la visión analítica del mundo y la visión lineal y mecanicista. Son muchas las entradas, las convergencias y las divergencias para que se hubiera dado una crisis que no es nueva; crisis que casi emerge cuando emerge la propuesta epistemológica de Descartes y de todo el pensamiento moderno; crisis muy profunda en donde lo que prima es la separación entre un sujeto cognoscente y un objeto que se va conocer, que tendría que ser un objeto medible, un objeto que cupiera en las coordenadas cartesianas. La crisis de esa visión cribal del mundo también entró por la estética.

Y ¿en la estética cuál es la noción del sujeto y subjetividad? Un trabajo que tiene como propósito “Identificar e interpretar procesos estructurantes y co-relaciones en la organización de la experiencia musical y su mediación en la emergencia de sensibilidades juveniles”, considera que la subjetividad no es la del sujeto cartesiano, de la criba, de la mirada reticular; mas bien es la emergencia de sensibilidades, de subjetividades. Por ello, la episteme que proponemos se mueve desde la teoría del “pensamiento complejo”, sin que ello signifique la contravía de los “Estudios Culturales” y todo lo expuesto anteriormente. En la misma dirección, el contexto epistémico en el cual proponemos la construcción del método “a-método”, es el contexto de la complejidad. La misma que requiere mantener una visión de interacción entre sujeto y objeto, para poder reconocer una subjetividad emergente y no congelada. Para la tradición epistemológica racionalista, este sería un verdadero reto, y aunque “La complejidad no tiene tras de si una herencia noble, ya sea filosófica, científica, o epistemológica “(Morin, 2001, p. 21), no perdemos el ánimo de continuar explorando nuevos caminos, nuevas rutas de conocimiento y nuevas alternativas que pongan en diálogo los saberes, los métodos y no busquen racionalizar lo irracionalizable. Nuestra búsqueda en la experiencia musical no trata de petrificarla; con el reto de la coherencia teórica se trata de “conocerla” y darle vida. En palabras de Morin: “La patología de la razón es la racionalización, que encierra a lo real en un sistema de ideas coherente, pero parcial y unilateralmente, y que no sabe que una parte de lo real es irracionalizable, ni que la racionalidad tiene por misión dialogar con lo irracionalizable” (Morin, 2001, p. 34).

Además de dialéctica e inclusiva, la experiencia musical es “vital” – prestando el término de un trabajo del grupo de investigación “Cuestionarte” (2003) de la Universidad Pedagógica Nacional dirigido por la Dra. Patricia Zapata-, es una vitalidad que se conecta con lo sensible, y lo sensible está vivo, es “bio-lógico”, es dinámico, se mueve en la experiencia vivida y el sentido común. Maffesoli (1997) propone una episteme y un método para dicha complejidad de la experiencia vivida, el sentido común, la razón abstracta y lo sensible en una bella metáfora precisamente con la música: “Hay que ver la cuestión en términos de composición musical: nada de empezar con la fanfarria, sino que habrá que avanzar lentamente, moderato, luego acercarse al allegretto, y todo progresivamente. Quien compone la partitura es el cuerpo social, hay que seguir su compás. Nuestro análisis será del mismo orden...” (Maffesoli, 1997, p. 19).

Así las cosas, se requiere una nueva dimensión del conocimiento que incluya el arte y pueda superar el conflicto analítico entre sujeto y objeto: “*Hay momentos en que no se puede momificar o aislar analíticamente el objeto o el sujeto viviente. Entonces, superando el concepto, hay que asociar arte y conocimiento, entendiendo uno y otro en su sentido más amplio.* (Maffesoli, 1997, p. 20). Es un arte de la in-temporalidad vital – porque la música, en su carácter in-temporal, diver-tempo-transitorio, tiene una temporalidad estructural-, un arte que puede ponerse en diálogo coherente con el conocimiento del “mundo de la vida” juvenil, pero sin sustraerlo de su realidad que son las relaciones entre jóvenes, performance musical y subjetividades emergentes. Es el arte como “*un camino que lleva a regiones en las que no rige el tiempo ni el espacio*” (Guattari, 2002, p. 187). Es el arte de la experiencia musical sensible que quiere ser reivindicada social y políticamente: “*El poder estético de sentir aunque similar a los otros poderes como el de pensar filosóficamente, de conocer científicamente, de actuar políticamente, nos parece que esta pasando a ocupar una posición privilegiada dentro de los agenciamientos colectivos de enunciación de nuestra época*” (Guattari, 2002, p. 188). Dicha reivindicación tiene además una dimensión de acción política que reacciona a las hegemonías tradicionales, y esa es otra cualidad emergente de las subjetividades juveniles a través de la experiencia musical; siguiendo a Guattari, hay un “*choque*

*incesante del movimiento del arte contra los marcos establecidos” (Guattari, 2002, p. 193).*

Es también el arte de la emergencia de sensibilidades-subjetividades en un contexto de complejidad que implica relaciones, diálogo de varias propuestas que vienen de los estudios culturales, la estética, la hermenéutica, la semiología musical, de las cuales tomamos elementos y componentes para la construcción teórico-metodológica; ponemos en diálogo estas propuestas teóricas de abordaje de algo que no puede ser abordado desde una sola perspectiva. La complejidad hace una crítica a toda la visión analítica del mundo; tiene unos componentes y momentos que la van configurando y ella nos permite el abordaje de una problemática que por su naturaleza es de relación, porque las subjetividades, desde esta perspectiva estética, no son objetos de investigación sino que son relaciones, configuraciones nodales en redes de sentido que se tejen en los procesos semiológicos, semánticos, narrativos, estéticos. Los tres campos que se entrecruzan son el campo de las estéticas expandidas, el campo de la semiología musical y la dimensión significativa de la música, y las teorías del pensamiento complejo que nos permiten amarrar a través de un “método” a-metodo, que permite la posibilidad de un diálogo de saberes.

Avanzando en la fenomenología de las mediaciones y procesos desde la ‘categoría empírica’ y el programa de procesamiento, los procesos (P) anuncian distintos niveles de relaciones entre los ‘focos de comprensión’ (se refiere a la terminología utilizada por el software Atlas Ti) y entre las categorías; se trata de mostrar inicialmente dichas relaciones en dos formas: 1. Las conceptos o categorías que se conectan en cada proceso, 2. Los relatos que se conectan en cada proceso.

El tejido relacional se origina desde los co-relatos intermediales, es decir los testimonios que emergen en cada una de las mediaciones (M), desde los co-relatos intercategoriales, es decir entre las categorías y sus circuitos, y las hologramías que permiten hacer lectura de la red en cualquiera de los puntos del Gran Bucle de Interacciones Musicales. (Ver Anexo 1. Gráfica: Complexus de Emergencia).

¿Que se entiende por mediaciones? Cuando hablamos de *mediaciones* nos referimos a relaciones, a dinámicas de interacción, a pliegues y repliegues de los distintos lugares de la experiencia musical que emerge sensibilidades y subjetivación humana. Se trata ahora de proponer desde la categoría empírica, algunos niveles de esas relaciones, sin agotarlas en la humana posibilidad de este proyecto.

Los *procesos* (P) se refieren a momentos interconectados en la vital experiencia entre las músicas y la condición juvenil. Un nivel de relaciones más amplio que las mediaciones, en tanto su funcionamiento como agenciamiento<sup>9</sup>, está íntimamente relacionado con ellas. Hay una serie de propuestas teóricas alrededor del concepto de proceso, no obstante, se trata de proponer una serie de redes interconectadas entre la producción del “hecho musical”, la configuración del gusto-preferencia, y la subjetivación humana.

En la ruta de la “Complejidad”, el termino proceso indica bucle de relaciones: “Un proceso recursivo es aquél en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce (...) Somos los productos de un proceso de reproducción que es anterior a nosotros. Pero, una vez que somos producidos, nos volvemos productores del proceso que va a continuar.” (Morin, 2001, p. 106).

Las mediaciones y los procesos en la ruta de la complejidad, tratan de establecer puentes entre las tradiciones ortodoxas del tipo disyunción-separación, por otras

---

<sup>9</sup> El concepto de agenciamiento aquí, es tomado de la propuesta de Deleuze-Guattari según la cual: “(...) Las líneas y las velocidades mesurables, constituyen un agenciamiento (*agencement*) (...) Un agenciamiento...también está orientado hacia un *cuero sin órganos* que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un como huella de una intensidad” (Deleuze-Guattari, 2000, p. 10) (...) ”Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay líneas (...)”.(Deleuze-Guattari, 2000, p. 20)

maneras de realidad que consideren lo uno y lo múltiple, lo simple y lo complejo, que puedan asociar y poner en diálogo fenómenos, tendencias y saberes; como lo plantea Morin, se trata de remplazar “(...) al paradigma de disyunción/reducción/unidimensionalización por un paradigma de distinción/conjunción que permita distinguir sin desarticular, asociar sin identificar o reducir (...) El principio de Unitax múltiple”. (Morin, 2001, p. 34).

Se transita de esta forma, a un concepto de complejidad que reconoce la evolución de los paradigmas de disyunción hacia paradigmas de conjunción, configurando así desde la teoría de sistemas una perspectiva de la complejidad. Porque, la noción de sistema empieza precisamente en esta apertura con la noción de teoría sistémica y sistemas vivientes, que en el presente estudio ayudan a comprender las articulaciones y bifurcaciones entre el “Gran Bucle de Interacciones”. Morin lo plantea así: “La virtud sistémica es: a. Haber puesto en el centro de la teoría, con la noción de sistema, una unidad compleja, un “todo” que no se reduce a la “suma de sus partes constitutivas; b. La noción de sistema, no como una noción “real”, sino como una noción ambigua o fantasma; c. Situarse en un nivel transdisciplinario que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización”. (Morin, 2001, p. 42).

Cuando proponemos la experiencia musical como un *conjunto de sistemas complejos*, hacemos una apuesta a la coherencia de una perspectiva de la complejidad que permita poner en diálogo los eslabones, las partes, unidades, circuitos, procesos y mediaciones; un todo que no se reduce a dichas partes, sino que intenta visualizar las relaciones y bifurcaciones como un *‘bucle tetralógico’*: (...) “El desarrollo nuevo de la termodinámica, de la cual Prigogine es el iniciador, nos muestra que no hay necesariamente exclusión, sino eventualmente complementariedad entre fenómenos desordenados y fenómenos organizadores” (Morin, 1977, p. 58); se trata de una dialógica de los cuatro órdenes de eslabones músico-semiosféricos (EMS) que llevan la articulación y la bifurcación de un cierto género musical a partir del orden-desorden-

organización: (...) “desviación, perturbación y disipación pueden provocar << estructura >>, es decir, organización y orden a la vez (...) Es posible, pues, explorar la idea de un universo que forme su orden y su organización en la turbulencia, la inestabilidad, la desviación, la improbabilidad, la disipación energética” (Morin, 1977, p. 59). Se trata así del universo musical como experiencia compleja del habitar juvenil, como homo-sensus hecho acción y existencia.

Así, la emergencia de sensibilidades y subjetivación humana, hacen de la experiencia musical una organización de sistemas vivientes, en tanto la dinámica de interacciones está potenciada y habitada desde la condición humana eco-bio-psico-social: “(...) Los sistemas vivientes, como sistemas cuya existencia y estructura dependen de una alimentación exterior”. (Morin, 2001, p. 43). Esta alimentación exterior se muestra en nuestro “Gran Bucle de Interacciones” como redes de procesos complejos de emergencia: Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP), Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), y Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación humana (PCSS). (Ver Anexo 11. Gráfica: Complejidad: Gran Bucle de Interacciones).

El concepto de proceso toma cada vez más fuerza cuando se lo asocia al concepto de complejidad. Un **proceso complejo** se refiere a un sistema cuyo funcionamiento es inherente a un subconjunto que a su vez hace parte de otro subconjunto, y de ese a otro, sucesivamente (S a la n), en la línea de Deleuze-Guattari (2000), como un rizoma en pliegue y repliegue permanente. Precisamente de los procesos emerge multiplicidad en diversas dimensiones, entre lo uno y lo otro: “Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (solo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma”: (Deleuze-Guattari, 2000, p. 16).

El proceso como rizoma, muestra un complejo funcionamiento interno que tiene además bifurcaciones y puntos de fuga: por ejemplo los Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP) darían cuenta de unos niveles de organización respecto a la producción musical-puesta en escena, obra humana o cuidado de sí mismo; pero a la vez este funcionamiento interno relacionado con la producción musical y la puesta en escena, tiene relaciones con los Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE) y su funcionamiento interno, que a la vez tiene relación con los Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS). Hay entonces un agenciamiento maquínico, al decir de Deleuze-Guattari, pero también hay un agenciamiento colectivo: el Gran Bucle de Interacciones Musical. Se trata de máquina que no es más máquina aparato objeto, sino máquina social-musical, máquina de redes, procesos, circuitos, bucles en dialógica, recursión y hologramías.

Los procesos complejos (PCECP, PCGCE, PCSS) se anuncian en las dinámicas de las interacciones y retroacciones de los circuitos y bucles: (...) “Todo ello funciona en un juego de interdependencias, interretroacciones múltiples y simultáneas, en una combinatoria y en un encabalgamiento fabuloso de asociaciones e implicaciones. Los circuitos van y vienen de lo neuronal a lo local, regional o global, especializado no especializado” (Morin, 1986, p. 97).

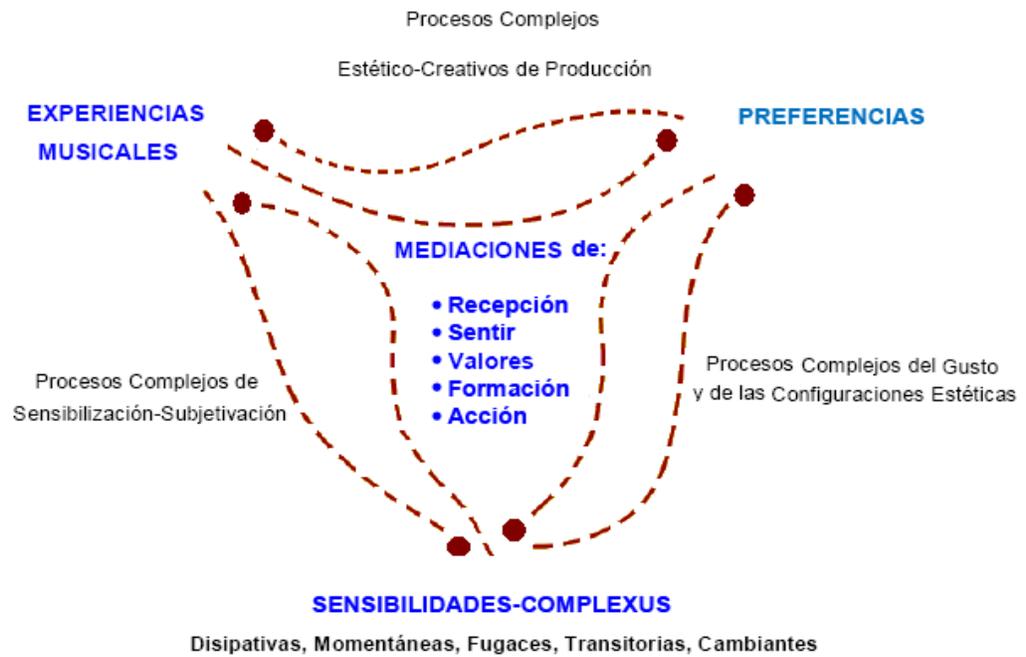
Desde la experiencia musical, las *mediaciones* (*M*) constituyen un nivel de relaciones inferior a los procesos (*P*). En perspectiva de Martin-Barbero (1998), las mediaciones van mas allá del papel de los medios en una cadena de comunicación como tradicionalmente se le ha entendido, un emisor, un mensaje y un receptor, para pasar al estudio profundo de los procesos inmersos en las relaciones que allí se plantean. En el caso de la TV y la masificación del consumo, Martin-Barbero afirma: “(...) Partir de las *mediaciones*, esto es, de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión (...) Se propone tres lugares de mediación: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural.” (Martin-Barbero, 1998, p. 298); (...) “*Lo masivo* (...) desactivación de las diferencias sociales y, por tanto, integración ideológica.” (Martin-

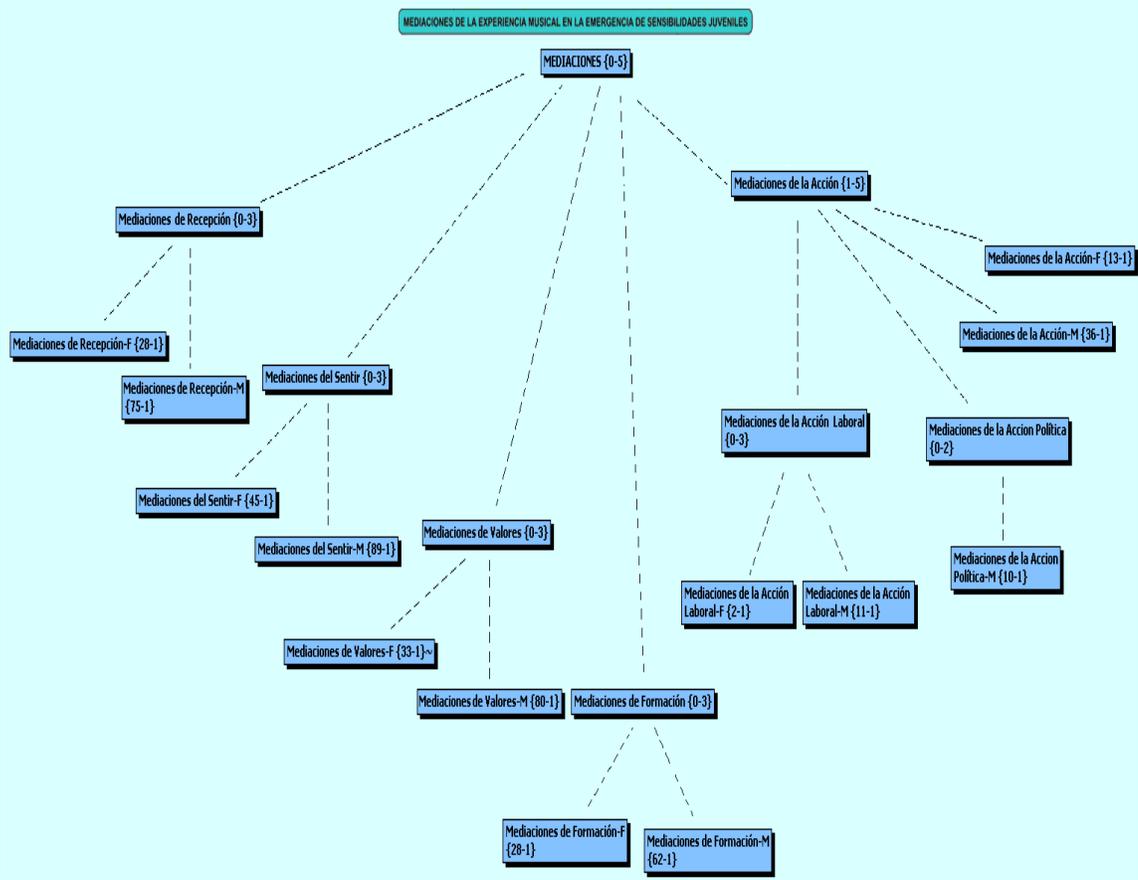
Barbero, 1998, p. 304); (...) “Los géneros, que articulan narrativamente las serialidades, constituyen una mediación fundamental entre las lógicas del sistema reproductivo y del sistema de consumo.” (Martin-Barbero, 1998, pp. 305-306).

Así como Martin-Barbero plantea un nivel de relaciones distinto en sus estudios de la comunicación, que enfatizan las relaciones entre comunicación y cultura, también en el estudio de la experiencia musical emergen diferentes niveles de conexiones entre la escucha musical como recepción, y la complejidad de procesos sociales y culturales que allí se implican. Es este el punto central, en el ejercicio investigativo de la experiencia musical como un conjunto de sistemas complejos: la música aquí no es solamente un fenómeno sonoro, óptico-acústico, sino un complejo proceso donde dialogan múltiples perspectivas sociales y culturales. Desde el “Mapa de Mediaciones” propuesto por Martin-Barbero (1998), exploramos las relaciones de socialidad como escenario de las sensibilidades musicales y la subjetivación humana. Para explicar el funcionamiento de sus dos ejes sincrónico y diacrónico entre “matrices culturales” - “formatos industriales” y “lógicas de producción” - “prácticas de recepción”, consumo y usos sociales, extraemos algunos temas centrales en su trabajo, los cuales se orientan en la ruta de las mediaciones de la experiencia musical como escenario de comunicación, acción social y cultural: (...) “El *medio*, (...) ha entrado a *constituir una escena fundamental de la vida pública*, Y lo hace reintroduciendo en el ámbito de la racionalidad formal las mediaciones de la *sensibilidad* que el racionalismo del “contrato social” creyó poder (hegelianamente) superar.” (Martin-Barbero, 1998, p. XIV); (...) “Las Ritualidades constituyen gramáticas de la *acción*, (...) que regulan la interacción entre los espacios y tiempos de la vida cotidiana y los espacios y los tiempos que conforman los medios (...) Las ritualidades remiten a los múltiples trayectos de lectura ligados a las condiciones sociales del gusto (...) Modos de existencia de lo simbólico”. (Martin-Barbero, 1998, p. xx). (Ver Anexo 12. Gráficas Pre-Tesis 024, 018, 002, 008, 012)

A continuación, un panorama de hologramas asociadas a dichas mediaciones y procesos:

## SENSIBILIDADES MUSICALES CARTOGRAFÍA DE RELACIONES





## 1. Mediaciones (M)

*"El que no ama la música no merece ser llamado hombre; el que la ama, es un hombre a medias; pero el que la practica, es un hombre íntegro"*

*Goethe.*

Intentamos ahora establecer propiedades emergentes o mediaciones, identificadas e interpretadas en perspectiva de procesos y relaciones. ¿Qué son las mediaciones? Como ya lo mencionamos antes, las mediaciones se refieren a relaciones, cuya complejidad creciente anuncia distintos niveles de conexión entre la experiencia del ser y el habitar musical. (Ver Anexo 13. Grafías Pre-Tesis 028)

A partir de lo anterior, las mediaciones (M) se entienden en esta investigación como: “(...) nuevas complejidades en las relaciones constitutivas (...)” (Martin-Barbero, 1998. pág. xvi), entre la experiencia musical (EM), las sensibilidades juveniles (Sensibilidades-Coplexus-Musicales-SCM) y los procesos de subjetivación humana (P).

Las Mediaciones visibilizan relaciones de los lenguajes musicales en la emergencia de sensibilidades juveniles; relaciones de diferentes Mediaciones de Recepción (MR)-consumo, valores (MV), sentir (MS), formación (MF), acción (MA); relaciones de la música desde la estética de la recepción, la sensibilidad, la subjetividad sensible, las intersensibilidades, la inteligencia musical, forma musical y Géneros Musicales (GM), la recepción sonora-oír-escuchar, el consumo cultural-musical, la sensibilidad mediatizada, los aspectos sociales, estructurales y performativos de la experiencia musical. Las Mediaciones se entienden como dinámicas Inter-retro-activas de procesos de recepción, valores, sentir, formación y acción, entre los, las jóvenes y la música que prefieren, entre su subjetividad eco-bio-sico-socio-lógica y unas maneras singulares de organización musical.

## 1.1 Mediaciones de Recepción (MR)

Para dar contexto a lo que pretendemos plantear como Mediaciones de Recepción (MR), compartimos algunas notas de bitácora sobre visita realizada a un Centro Comercial de Pereira, donde un joven vendedor refiriéndose a los equipos de sonido del almacén ha dicho: “La música Raeege y electrónica tiene más ‘bajos’ y por eso este equipo es ideal para eso...en cambio la música tropical tiene más agudos y brillos y por eso este equipo es mejor para esa música”. Al hacer el ejercicio de escuchar detenidamente la misma pista de sonido, efectivamente la diferencia es notable... Cuando el joven ecualizaba por segunda vez el primer equipo (Un Sony de 1200 Watt y \$1.600.0000,00 de precio), podía notarse su afecto por esta música...no sucedió lo mismo con el primer equipo (Un Sony de 900 Watt y \$1.300.0000,00 de precio). Esta preferencia puede ser indicio, de una cierta identificación auditiva con un determinado rango de sonoridades asociadas al gusto. Aunque hay otras representaciones sobre las maneras de escuchar música, que indican puede llegar más una música de equilibrio que una música de grandes agudos o de grandes bajos o de grandes medios, es un asunto también de ecualización en consola o en los controladores del equipo de sonido. Lo importante aquí, es la manera como el joven vendedor hace uso de su oído, de su preferencia por ciertas músicas, para confrontar la propia escucha y la escucha de otros; un proceso que nos dejó conocer algunos niveles de percepción de agudos, medios y graves respecto a uno u otro equipo de amplificación. Estos aspectos se relacionan además, con una gama de eslabones micro-sonoros asociados a la intensidad y el performance digitalizado. Destacamos la forma como el sistema de mercado de productos electrónicos y equipos de amplificación, direccionan el gusto hasta convertirlo en hábito de consumo; del consumo-mercado, pastiché-moda. Llama la atención además, la relación entre resultado sonoro y costo de equipos: para el vendedor joven, el mejor equipo para cierta música era el más costoso.

Bajo estas experiencias, en el panorama ya planteado de lo que se entiende por mediaciones en este estudio, avanzamos en las Mediaciones de Recepción (MR), las cuales se entienden como relaciones de complejidad avanzada, entre la experiencia

musical y los diversos y complejos fenómenos a partir de los cuales las músicas son percibidas, “gustadas”, recibidas, experimentadas y vividas por los oyentes. Los estudios de Benjamin (1989) se refieren a la recepción, en la vía de la transformación entre quienes producen-crean y quienes receptionan-escuchan; en este caso la escucha musical como una experiencia activa: (...) “La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático (...) El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor” (Benjamin, 1989, p. 13). Y entre esos espacios de transformación entre productores y público –jóvenes oyentes – hay también modificaciones en las formas de percibir: (...) “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modos y maneras en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente” (Benjamin, 1989, p. 4).

En la ruta de Martín-Barbero, las mediaciones se refieren a un conjunto de situaciones que intervienen entre el creador-productor de la obra y quienes la receptionan o consumen. Es decir, hay unas “tecnicidades”, unos “formatos industriales” y unas maneras de apropiar, que son el resultado de dicho *complexus* de emergencia de procesos sociales de comunicación, donde aparece la política y la cultura siempre inmersa.

En el marco de las Mediaciones de Recepción (MR), aparece también el **evento musical** (Gómez & Al, 1998) como una de las formas por las cuales es posible que los jóvenes accedan a la escucha, recepción y vivencias de la experiencia musical. A partir del concepto más amplio de “evento cultural” y el referente empírico del citado trabajo de investigación en Manizales, el “evento musical” sería una de las expresiones artísticas identificadas por los (las) jóvenes. Diversas actividades constituirían así el “evento musical”; algunos eventos musicales reconocidos por los jóvenes fueron: conciertos, “parches”, danzas, festivales, celebraciones, entre otros...Y, aunque ésta es apenas una categorización del “evento musical”, haría falta explorar más a fondo las preferencias musicales juveniles, para avanzar en la construcción de esta categoría.

La preocupación por el evento cultural y la experiencia musical nos conduce a las concepciones de arte y realidad; la música y la concepción de la realidad a partir de la experiencia emocional de la escucha y la creación de músicas diversas. ¿cómo constituyen los jóvenes su realidad a partir de la música? ¿Qué tiene la música que conecta el sujeto con la realidad, con otros sujetos físicos y no físicos, visibles e invisibles? Es innegable el poder de la experiencia emocional de la música en la construcción de subjetividades; subjetividades que son particulares pero que también se conectan a partir de la música fundamentalmente: ritmos, tiempos, melodías, timbres, sonoridades, intensidades, vibraciones, efectos, fusiones, pero también a partir de espacios, movimientos, lugares, territorios, ambientes, energías, fuerzas x, colores, visualidades, magnetismos...en fin, lo que llamaríamos la percepción simultánea, múltiple y compleja del ser humano; es lo que podríamos considerar la cultura, a partir de la percepción sensible, que construye y reconstruye la realidad de todas aquellas personas que comunican desde lo estético y el lenguaje musical.

En esta segunda fase del estudio, Mediaciones como otra ‘categoría madre’ se presenta con cinco ‘subcategorías’ (en el lenguaje del software Atlas Ti) una de ellas es “**Mediaciones de Recepción (MR)**”; sustentada en los relatos a continuación a manera de ejemplo –en archivo anexo puede leerse todo el bloque de testimonios-, desde los testimonios ya se muestra con profundidad un conjunto de relaciones, que dan pistas de la complejidad en la interacción entre jóvenes y músicas.

Bajo el concepto **Mediaciones de Recepción (MR)** se presentan relatos desde lo masculino y femenino, que se refieren a la forma como los medios de comunicación influyen en los gustos y preferencias de la música que se escucha, así sea de forma indirecta: “Los medios de comunicación influyen en la medida que obligan a los tele escuchas a ver y escuchar la música, los géneros y artistas que promueven de qué manera, mostrando su material con mucha insistencia acostumbrando a las masas a ellos” (P1:495).

“En mi persona no influye porque realmente no veo televisión, ni escucho la

radio, ya que ninguno de estos medios trabaja el campo musical de mi preferencia. Esto de manera directa, pero de manera indirecta los hábitos cambian y se ven los gustos contagiados por el reguetón y la música popular (de cantina), cuando mi subconsciente sigue melódicamente la canción de manera inconsciente” (P1:507).

Internet es otro de los factores comunes entre lo masculino y femenino como medio para adquirir la música, herramienta de búsqueda, consulta y descarga; este medio, hace que se busquen preferencias personales con mayor facilidad que a través de las emisoras o cualquier otro medio de comunicación; ante la pregunta si compra la música que más le gusta, la respuesta es: “No, no aquí no hay nada que hacer no hay a quien comprarle la música (...) Por Internet, uno baja todo de Internet” (3:116).

Para mí los medios de comunicación son de dos tipos, los de una sola vía y los interactivos. Todos dos tienen un gran poder que puede ser tanto negativo como positivo. La radio y la televisión que son solo de canal de envío, no los tomo en cuenta en mi vida profesional-musical. Sin embargo en Internet que es interactivo (canal de envío y de retorno), es una herramienta y medio de difusión e investigación que me ha permitido ser yo quien escoge los criterios de búsqueda, selección y estudio de mí quehacer musical. Sin embargo, radio y televisión sí influyen en las masas, y ahí está mi mercado, por lo tanto sí me afecta directamente y de manera significativa en mi trabajo de producción musical (no de gustos)” (P1:509).

Los jóvenes se refieren a los medios de comunicación como forma de influencia en lo bueno y lo malo, desde prototipos dados desde estos medios y desde las experiencias musicales como primeros regalos y clases particulares: “Y pues sí. No recuerdo que en mi niñez me haya interesado la música... Yo sí sé que a los seis me regalaron una organeta, y allí sacaba canciones a oído, yo sola... me metieron a clases de piano con una monja pero ¡me aburrí!” (P2:28).

Los medios de comunicación son de suma importancia, ya que insinúan melodías y temas para llegar al público, buscando tal vez la manipulación política, en donde las mediaciones están dadas como punto de encuentro, como un grupo juvenil que les permite darse a conocer desde la música, el arte en lo comercial y los independientes; se muestra la televisión como medio para escuchar música, a partir de sonidos que dan vida a las imágenes proyectadas.

Desde estas narrativas juveniles, las Mediaciones de Recepción (MR) se refieren a todas las relaciones de complejidad creciente entre la condición juvenil y el mundo percibido, con énfasis en los procesos y dinámicas asociadas a la escucha de esas músicas, y por consiguiente a lo que algunos investigadores llaman “consumo cultural”. Hemos preferido no profundizar esta expresión en el estudio, precisamente porque hay abundantes investigaciones relacionadas con el consumo de música, y nuestro propósito es intentar brindar nuevos elementos para la comprensión de las dinámicas de la escucha musical, asociadas a la emergencia de maneras de ser-hacerse, en las redes complejas del mundo-de-la-vida.

La recepción, o la forma como se percibe música está directamente relacionada con la preferencia o gusto musical, lo que indica que hay allí una pista importante para avanzar en la comprensión de la experiencia musical y la subjetividad juvenil; esa es la razón que nos ha llevado a decidir la ruta de la recepción musical como estrategia de abordaje o método, “a-metodo”.

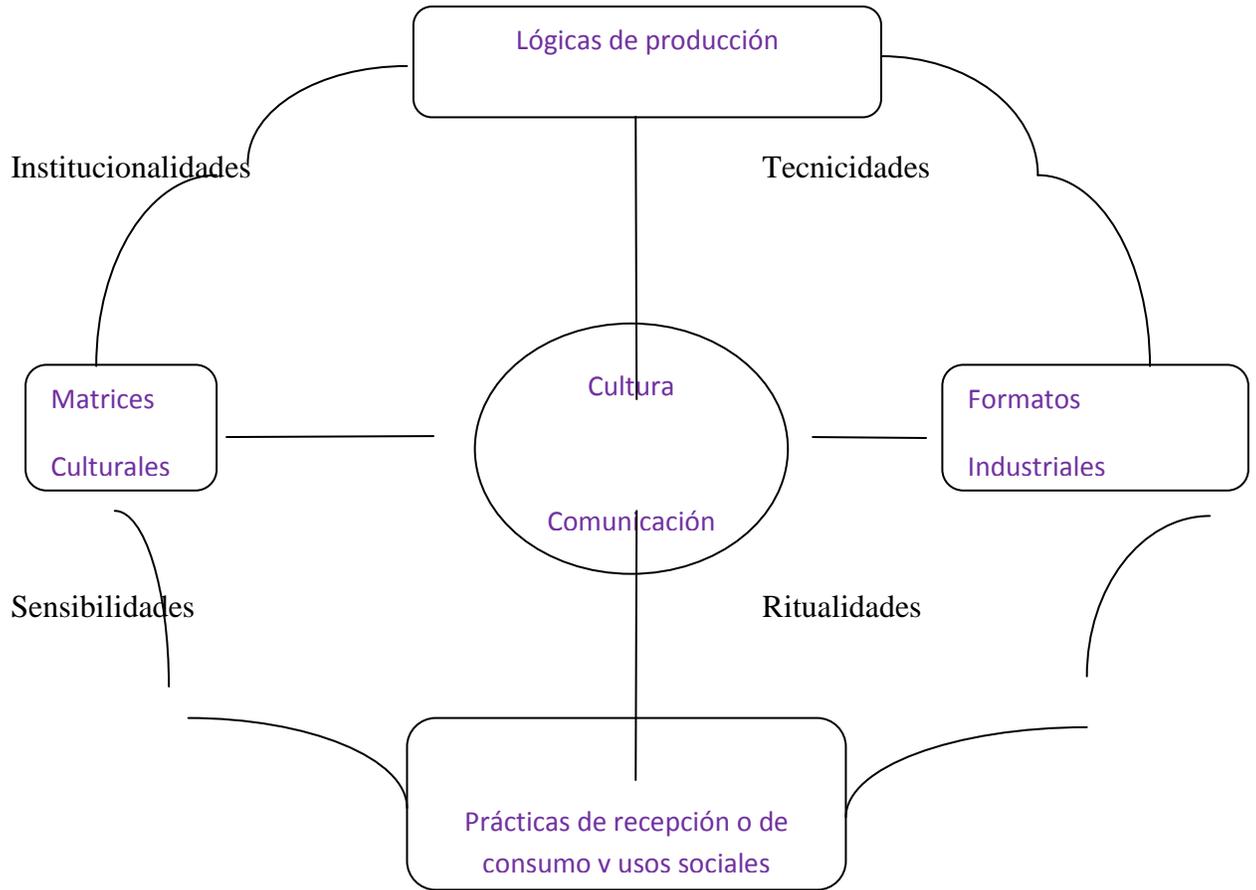
Este trabajo de las sensibilidades musicales, tiene la pretensión de ir más allá de los estudios de consumo de la industria musical, en tanto nuestro propósito no es aumentar los indicadores de los paradigmas de un supuesto “desarrollo” de la industria cultural, sino abrir otras posibilidades más humanas de comprensión del fenómeno. La “mecanización del mundo de la vida” como lo plantea Noguera, (2004), se hace presente todavía en las formas modernas de la recepción musical industrializada, cuya finalidad central parece no ser el “humanismo”, sino el negocio; un paradigma de la ultra

modernidad, cuya idea se basa en la exaltación del 'valor' del dinero por sobre la condición de humanos.

Los estudios del consumo cultural en América Latina presentan resultados muy significativos en temas de audiencias, lo cual puede dar contexto al ámbito de la preferencia musical como el estudio que presentamos, desde las condiciones de la escucha musical y las diversas formas como ella opera. Algunos autores como Garcia Canclini (1990; 1995), Martin-Barbero (1998), Zunkel (1999), Muñoz & Marin (2002), entre otros, han realizado estudios sobre el consumo cultural, que son incorporados en la interpretación de un estudio sobre la experiencia musical juvenil.

Por considerarlo de gran pertinencia en el enfoque temático y complejo de la investigación, abordamos los estudios de Martin-Barbero (1998) en lo referido a las mediaciones como complejidades y relaciones. De la "socialidad" a la sensibilidad, en el sistema de "Mediaciones" de Martin-Barbero encontramos un aporte fundamental en su "Mapa de Mediaciones".

## MAPA DE MEDIACIONES



**Figura 1. Mapa de Mediaciones. Basado en: Martín-Barbero, 2004)**

Según dicho Mapa de Mediaciones (Ver Figura 1), hay una red de relaciones en la cultura y la política que pasa por la institucionalidad, las tecnicidades, las ritualidades y las socialidades; cruzada además por dos matrices, un eje sincrónico y un eje diacrónico, en un marco amplio de relaciones. Veamos:

En la propuesta de ‘mapa de mediaciones’ de Martín-Barbero (1998), el centro del debate es la relación cultura-política, la comunicación como un espacio de la cultura y la sensibilidad como “modos de percibir”; percepción mediada y modos de ver en el caso de la TV. Afirmamos que hay percepción como modos de oír, pero tomamos distancia de una postura radical del arte que abandone la posibilidad del goce estético.

La Escuela de Frankfurt con Adorno (1984), siempre defendió la idea de un arte del goce y la belleza estética, pasando en Benjamin (1989) a la conversión del aura del arte por una tecnificación e instrumentalización, con la mayor posibilidad de las masas para acceder al arte y por tanto a la música. El presente estudio intenta re-descubrir la cualidad de la música como escenario del disfrute, el goce estético, pero además como vehículo de emoción, conmoción, acción y transformación individual y colectiva.

Una mirada a los eslabones músico-semióticos (EMS) nos muestra el amplio panorama de relaciones, donde sería absurdo negarse a concebir la experiencia musical como espacio de oportunidad del goce, en la preferencia musical que siempre transita entre la intimidad y la multiplicidad. Estos modos de oír que hacen parte del gran sensorium de Benjamin (1989) y Martin-Barbero (1998), no son solamente modos de competir como producto artístico musical; son también modos de compartir (Sensibilidades Múltiples) y sobrevivir en el gran campus multimediativo de la industria cultural. La co-existencia de múltiples mediaciones se evidencia en el presente estudio: Mediaciones de Recepción (MR) que se ubican en la línea de las tecnicidades; formatos y multimedios que conviven con Mediaciones de Valores (MV), Mediaciones del Sentir (MS), Mediaciones de Formación (MF) y Mediaciones de la Acción (MA). En este cuerpo-circuito de mediaciones se plantea un flujo y dinámica de interacciones, que puede ser inclinado hacia una formación crítica de la percepción artística-musical, mediante la cual emergen procesos complejos de subjetivación que configuran cuerpo y condición humana.

Siguiendo a Martin-Barbero (1998), ya no se habla de una inteligencia, sino inteligencias diversas: lógicas, abstractas, emotivas (y sus gamas), y otras Inteligencias de la sensibilidad, del cuerpo; en Goleman: 1995 se plantea como “inteligencia emocional”. Las sensibilidades emergen en un corpus, en un cuerpo hecho tecnicidad, ritualidad, institucionalidad y socialidad. Maurice Merleau-Ponty (2000) afirma: “no tenemos un yo, somos un cuerpo. No tenemos un ello, somos un cuerpo”. Así, el cuerpo tiene un papel definitivo en las ritualidades de la experiencia musical: los jóvenes traen los imaginarios de la cultura a los medios. Por ello, se requiere hacer estudios de las

transformaciones culturales mediadas por nuevos retos. Hay riqueza enorme de ritualidad entre los adolescentes y la música, fenómenos que ameritan ser estudiados a profundidad, por lo cual la propuesta de mediaciones, procesos, circuitos y redes en el Gran Bucle de Interacciones Musicales, ofrece una alternativa para la comprensión de la emergencia de la subjetividad juvenil.

Desde esta propuesta es viable pensar las relaciones entre la experiencia musical que emerge sensibilidades, y la educación, la comunicación y la cultura: “Las sensibilidades musicales constituyen el punto coyuntural que erige el nuevo campo emergente interdisciplinario (educación-comunicación-cultura). En la búsqueda de articulaciones conceptuales para la emergencia de dicho campo hay referentes en los estudios de García Canclini (2004), Huergo (2000), Morín (1994, 2005), Martín-Barbero (1998, 2000, 2004), entre otros”: Gómez Valencia (2009).

El mapa de mediaciones (Martin-Barbero, 1998) puede ser leído en el enfoque de la complejidad y las mediaciones de la experiencia musical juvenil, en la perspectiva relacional de la acción (MA), el sentir (MS), la recepción (MR), los valores (MV) y la formación (MV). La importancia que estos estudios le dan a las relaciones educación-comunicación-cultura-política, se enmarcan en nuestra propuesta en la línea de las Mediaciones de Formación (MF) y Mediaciones de la Acción (MA) política; las Mediaciones del Sentir (MS) en las prácticas de recepción y usos sociales; las Mediaciones de Valores (MV) en las ritualidades, aunque el más amplio énfasis del estudio del Dr. Martin-Barbero, se dirige a explorar las relaciones entre comunicación-cultura-política. Su gran aporte es una propuesta de tejido en redes, y el énfasis se reubica en las Mediaciones de Recepción (MR). Por ello, dicho estudio no abarcó todavía en profundidad las relaciones de socialidad entre matrices culturales y prácticas de recepción. El aporte que tratamos de proponer desde este estudio, es la relación de lo que Martin-Barbero (1998) llama ‘socialidad’, y que aquí conectamos con sensibilidades. Se requiere un esfuerzo adicional para conectar la teoría de la comunicación que propone el profesor Martin-Barbero, con una perspectiva amplia de

relaciones desde el enfoque de la complejidad y el rizoma; ello sería objeto de otro trabajo.

La recepción se refiere a las diferentes formas en que se presenta la demanda de servicios y bienes culturales en el marco de la cultura. Esta forma de entender recepción como consumo cultural, está asociada a una filosofía que prioriza el concepto de desarrollo asociado a rentabilidad y mercado. El consumo cultural da por entendida la idea de satisfacer necesidades culturales, y considerar la obra musical como un “producto artístico”. En otra línea está el trabajo de Martin-Barbero, quien se refiere al consumo cultural como: (...) “No toda forma de consumo es interiorización de los valores de las otras clases. El consumo puede hablar y habla en los sectores populares de sus justas aspiraciones a una vida más digna. (...) La necesidad grande de una concepción no reproductivista ni culturalista del consumo, capaz de ofrecer un marco a la investigación/cultura desde lo popular.” (Martin-Barbero, 1998, p. 294).

Pero, la lucha del receptor de la experiencia musical se mueve en las tensiones de la hegemonía, de aquella industria cultural que ha trascendido el objeto del disfrute del arte hacia el modelo del mercado de una industria imperialista y multimediática. Así, aparecen los medios y las redes como los principales canales de difusión de un “producto” musical que aunque, como dice Martin-Barbero, no siempre interiorice los valores de una clase dominante, sí logra penetrar en el arraigo de las masas para auscultar y expropiar las emociones propias del “pastiche” – moda, sacrificando las posibilidades de una arte musical de la con-moción del ser. Aunque estamos de acuerdo en una nueva estética del arte musical, aquella que es propia de las transformaciones de la cultura y del sujeto, no parece necesario que estas transformaciones lleven siempre a des-hacer la condición de áurea y espiritualidad que acompañó siempre el arte: es esta la lucha de las juventudes musicales, de las multitudes que no encuentran en la abundancia de la moda musical, la ‘privacidad’, la ‘banalidad’, siquiera una respuesta a sus profundos intereses de extrañamiento, de sorprenderse con el mundo, de reflexionar la vida y hacer escritura en la tierra; de ser sujetos de ‘intimidad musical’, de ser mundo en el mundo de la vida.

Las Mediaciones de Recepción (MR), tal como se las plantea desde el presente estudio, intentan aproximarse como producción de sentidos, más allá de la concepción del consumo musical. Partimos del referente propuesto por Martín-Barbero, según el cual los estudios del consumo deben partir de los usos:

“ (...) Desde la relación con el propio cuerpo hasta el uso del tiempo, el hábitat y la conciencia de lo posible en cada vida, de lo alcanzable e inalcanzable. Pero lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de esos límites, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y el goce. El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos; lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los *usos*.” (Martín-Barbero, 1998, p. 295).

Pero otros estudios han demostrado que el poder de aquella industria de la cultura se atrevió a construir “sentidos artificiales”, a reproducir y manipular emociones para conseguir sus fines. Se trata del debate entre el significado y el sentido que ha pasado ya por la ruta de las grandes empresas mediáticas –por ejemplo MTV, Sony Music, etc.- que no ahorran esfuerzo en la investigación de mercados para confrontar la psique y los comportamientos, y falsificar escenarios de bienestar humano a partir de la rentabilidad del producto-objeto artístico musical. Como afirma Martín-Barbero: (...) “No se trata sólo de medir la distancia entre los mensajes y sus efectos, sino de construir un análisis integral del consumo, entendido como *el conjunto de los procesos sociales de apropiación de productos*. (...) El espacio de la reflexión sobre consumo es el espacio de las prácticas cotidianas en cuanto *lugar de interiorización muda de la desigualdad social*.” (Martín-Barbero, 1998. p. 295).

Las Mediaciones de Recepción (MR) también pueden ser vistas a partir del concepto de ‘exterioridad’. Hay unas formas de la exterioridad, siguiendo a Pardo (1986) y Mesa (2011), que se refieren al sentir y ser sentido, al desplegarse en cuerpo. Estas formas de la exterioridad estarían siendo utilizadas como máquinas de la guerra del consumo mediatizado, bajo la forma de la “banalidad” planteada por Pardo; según

ellas, el gusto asociado a modas y sistemas de la producción cultural, promueven de manera artificial y perversa una especie de nuevos “despliegues” del ser tocado, del ser con-movido, pero ante todo desde la superficialidad de la experiencia de la obra de arte. En este caso, de la obra musical grabada y producida bajo los estándares de la forma que mas se vende, para promover que se siga vendiendo; no siempre en consideración al establecimiento de imperativos éticos de convivencia, en la promoción de valores humanos; como una escucha respetuosa que promueva el reconocimiento de la presencia del ser en el mundo, en el reconocimiento de ser diferentes y vivir en comunidad, entre otros valores culturales.

Los estudios de Pardo (1996) sobre la exterioridad, la banalidad, la publicidad y el consumo, proponen una distinción entre intimidad y privacidad; entendiendo que la intimidad se refiere a las “inclinaciones”, que más adelante en el texto asemeja con los gustos y los “hábitos”; la privacidad sería para Pardo el espacio de la intimidad hecho público mediante la información. Lo anterior quiere decir que las Mediaciones de Recepción (MR) propuestas en el presente estudio, ejercen una profunda incidencia en el carácter privado de la escucha musical. El problema de fondo radica en que los intereses de un “estado social de derecho”, los intereses de la colectividad, de la comunidad de relaciones, del “otro concreto”, han sido intervenidos por intereses particulares de la industria cultural, en la orientación de tales o cuales inclinaciones, limitando y hasta empobreciendo las opciones del habitar musical. Las mediaciones todas, especialmente como en este caso, las Mediaciones de Recepción (MR) hacen su aparición en la compleja red de procesos de interacción, posibilitando la emergencia de procesos del gusto y configuración estética. Pero no es una estética cualquiera; se trata de una estética y unos gustos orientados desde entornos externos, que progresivamente cierran las posibilidades de una experiencia musical en verdadera intimidad. La experiencia musical, así, va transitando de la intimidad hacia la privacidad y la publicidad, hasta disolver las posibilidades de la identificación y la subjetivación humana por determinadas músicas. Las “inclinaciones” de Pardo se van convirtiendo en “tendencias” de un mercado del arte, de un mercado de la música que, si bien abre opciones de trabajo, también aumenta las tensiones de seres que sueñan, sufren y

sienten; de seres que procuran no dejarse empobrecer por la sobre-oferta de medios y técnicas, en océanos de sonoridades que llevan además a la confusión del entorno ambiental sonoro.

## 1.2 Mediaciones del Sentir (MS)

El estudio de las Mediaciones del Sentir (MS) se orienta en las narrativas juveniles, a partir de la emergencia de relaciones entre emociones y sentimientos, en el fenómeno de una percepción integral. ¿Cómo se entiende el sentir? ¿Hay alguna relación entre el sentir musical y la percepción? ¿Qué diferencia hay entre sentir y percibir?

La percepción tiene su escenario en el bucle de las mediaciones (M) [MR-MS-MV-MF-MA], y específicamente en las Mediaciones del Sentir (MS); la percepción emerge desde el Gran Bucle Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD] y el circuito de mediaciones (M) como una red de estímulos físicos, eléctricos, químicos, mecánicos, que a través de las terminales sensoriales de la organización hipercompleja cerebral, conexiones neuronales y circuitos de sinapsis, llevan señales al sistema receptor que se proyectan al ‘motorium’ del mundo exterior; convirtiéndose así en acción y subjetivación, en recursión y retroacción: (...) “Así se constituye, pues, el bucle perceptivo; parte de los estímulos físicos que reciben los terminales sensoriales; codifica, transforma, organiza, traduce, vuelve a traducir estos estímulos, realiza circuitos intercomputantes entre diversas regiones del cerebro, y después remite al ojo, a la oreja, al olfato una percepción global y coherente, que se proyecta sobre el mundo exterior, y donde se integran todos los estímulos analizados” (Morin, 1986, p. 118).

En la ‘tendencia’ **Mediaciones del Sentir (MS)**, las narrativas de lo masculino y femenino se identifican en diferentes expresiones, que hacen alusión en su mayoría a sentimientos y emociones que la música les produce; y en otros casos al momento de interpretar en un instrumento algunas canciones: “Me encanta soñar entre música, tal vez sea música lo que mueve mi alma. Es inherente a mi vida, a mi amor y a mis

sentidos” (P1:251); “Porque es de todo mi gusto, porque tuve la libre autonomía, para escogerla y la amo por todo lo que me transmite, me hace sentir viva y llena de emociones” (P1:253).

“(…) La música que me gusta tiene muchos estados, la música sinfónica tiene la cualidad de transmitir tristeza, felicidad, júbilo, serenidad, amor. Cuando escucho música clásica, entro a un estado donde mis sentimientos se transforman con la intención de la música. Cuando escucho metal, siento que mi cuerpo se mueve al ritmo de la música. Aumenta mis ganas de moverme más rápido” (P1:516).

El grupo masculino y el grupo femenino, expresan que les gusta la música por las sensaciones que les produce en su cuerpo; es una de las mejores expresiones que pueden tener, los llena de alegría, en otros momentos los hace relajar; la música les cautiva los sentidos y directamente disuelve sus corazones. Otros mencionan que según el género que estén escuchando, pueden sentir y transmitir tristeza, felicidad, júbilo, serenidad, amor; se genera una transformación de los sentimientos: “Realmente escucho música variada y para cada ocasión, básicamente lo que siento y busco es tranquilidad y alimento de ella misma. Al estar festivo no sucede lo mismo, solo dejo que llegue y me toque, es diferente cada vez” (P1:519).

“Como licenciado y como músico de corazón, toda la música me produce diferentes reacciones; en especial el rock, por ser un sonido tan fuerte me genera una sensación de poder, de fuerza. Es una sensación que me gusta mucho, mueve todas las fibras de mí ser, y mi cuerpo se llena de ritmo y me queda imposible quedarme quieto” (P1:518).

Otros expresan una identificación con la música a partir de las sensaciones que esta produce en cada uno, tanto que llegan a decir que están enamorados de la música, tal como lo sustenta el siguiente relato:

“Por la variedad de géneros, ritmos, épocas que tiene la música que escucho, por consiguiente tiene múltiples significados, pero en general es la música con la que me identifico; la que me da felicidad, la que me saca lágrimas, la que me da taquicardias, la que enaltece mi espíritu con sus cadencias románticas y clásicas, pero también barrocas... en fin estoy enamorada de la música (P1:667).

Mencionan diferentes elementos en relación con el gusto musical; dicen que se manifiesta a través de la alegría, en este caso para el flamenco, permitiéndole experimentar a partir de su instrumento musical; muestra una conexión entre el cuerpo y la música, tal como se muestra en el siguiente relato:

P: ¿Tú quieres decir algo cuando escuchas alguna de esa música que te gusta? ¿Quieres expresar algo? Lo que tú quieras contar.

E: (...) estamos hablando de un caso en especial cierto, estamos hablando del flamenco, no sé si hablar de otros géneros preferidos.

P: si quieres puedes hablar de otros géneros de los que te gustan mucho.

E: No pues, lo que más noto y lo que más siento al escuchar es como una alegría, el flamenco tiene mucho de eso, mucha fuerza, mucha alegría como que expresa; entonces como que transmite eso al ser tan efusivo, como tan rápido, entonces transmite eso a mí, por ejemplo me transmite esa alegría esas ganas como de liberar; o una liberación en el momento como de escuchar que también tengo la forma de tocar un poco el instrumento, y también un poco de sentarme a producir y sentir un poco el flamenco desde la guitarra misma; entonces también siento muchísimas cosas respecto (...) al lugar, la vocalización al cuerpo, a la velocidad de las manos en el sonido.

P: (...) Sobre eso...en la relación del cuerpo en el movimiento, el baile; cómo se conecta eso con el gusto por la música?

E: Claro,es muy importante, es fundamental en este género ya que el flamenco está caracterizado mucho con el baile, por la percusión totalmente y por la guitarra; entonces es como una esencia como total desde la guitarra flamenca;

el solo hecho de la posición, digamos es esta, por ejemplo voy acá, yo trato de llevar mi parte como de flamenca, no de guitarra clásica, es un poco difícil porque no es muy aceptado acá (...) pero siempre he querido como mostrar esa otra parte del estudio particular mío, al igual ese estudio no se ve acá en la carrera sino que es más particular; entonces pues he querido mostrarle a la gente, a los estudiantes, compañeros y otros profesores, que es muy bonito desde la posición, desde la postura en diferencia con interpretar guitarra clásica y guitarra flamenca; entonces es como mostrar esto, otra posición como soltar el mundo flamenco solo desde esta posición, con una guitarra aquí entonces no es como muy bonito eso..., y manejar la postura, las manos el corte de uñas, ehh pues la diferencia del ataque del pulgar, el manejo de los rasgueos y... es muy especial, mostrar eso acá que no es tan común (P4:7).

Los jóvenes dicen que la música es un medio para comprender sus sentimientos, y con ello producir una expresión desde sus motivaciones, amores y reflexiones: “A través de la música logro entender y comprender los sentimientos, convirtiéndome en una persona más humana que comunica y expresa. Me genera motivación y ganas de luchar por las cosas que quiero (P1:523); “Me encanta la música que escucho porque me alegra el alma, porque me llena de tranquilidad y hace que mis días sean mejores. Amo la música Andina Colombiana” (P1:254).

Resaltan la necesidad que tienen frente a la música para poder desarrollar sus trabajos; dicen que el solo hecho de trabajar en ámbitos relacionados a la música, es casi como un regalo:

“Yo no sé, mire, yo necesito música para trabajar porque si no me estreso; no sé si eso puede ser un factor de los que habla, pero me gustan mucho muchos géneros, rock extranjero sobretodo, pero sin embargo, el baile me agrada, por lo tanto el folclor y la salsa todo eso; es agradable que le paguen a uno por trabajar con la música, a mí me parece es como una especie de sueño; me

refiero, a mí me gusta la música, pero en mi trabajo me toca realizar cosas que necesitan conocimiento técnico, a pesar de todo convivo con mi trabajo; pero aun así, considero que uno debería de hacer cosas como las que usted hace para ser más feliz, de hecho he pensado en aprender a tocar un instrumento, una flauta... cruzada” (P5:106).

Otros mencionan que la experiencia musical parte desde el sentido, la intención, la fundamentación de la música, tratar de entenderla, comprenderla e interpretarla:

“La experiencia musical, para mí, es conocer en primer lugar el sentido, la intención y la fundamentación de la música, tratar de entenderla, comprenderla e interpretarla. La experiencia musical y su fortalecimiento, están ligados a la temporalidad y la apropiación de los conceptos y la esencia musical” (P1:854).

Estas narrativas del sentir musical en la voz de los jóvenes, se dimensionan en perspectiva de la percepción ligada a lo sensible-sentido hecho experiencia musical, como estimulación sensorial primaria conectada a la piel. Los estudios de Rue (2010) plantean una perspectiva del fenómeno sensorial que, partiendo de una psicología de la percepción se abre a la necesidad de integrar los fenómenos de la conciencia y del mundo objetivo; algunos de sus argumentos se ubican en el enfoque complejo relacional de esta investigación, sobre las preferencias musicales como escenario de emergencia de sensibilidades juveniles y Mediaciones del Sentir (MS). Según dichos estudios: “(...) Las sensaciones y percepciones que producen los objetos externos constituyen el primer nivel de representación en el proceso del conocimiento. Luego, como al pensamiento no le basta la experiencia sensible, debe adaptarla a sus propios modos de representación. Y es aquí donde se presenta la mayor dificultad. Los fenómenos mentales son inaccesibles a la observación directa; solamente se pueden evaluar productos externos como el lenguaje, la memoria o el razonamiento, pero no los procesos mentales subyacentes (...) La sensación es una abstracción, no una réplica del mundo real (El Yo y Su Cerebro. K.R.Popper; J.C.Eccles. p. 285). Este razonamiento es consecuente con “la célebre doctrina galileana de la pura subjetividad de las cualidades específicamente sensibles”

(Husserl)” (En: Rue, 2010, pp. 5-6); “(...) La ciencia no duda de la existencia del mundo exterior. Habrá discrepancias con respecto a cuanto de lo observado pertenece al hombre, algo que se resolverá a través de la experimentación y la verificación; pero no se puede negar que algo objetivo existe como causa de las sensaciones y que es independiente del pensamiento” (Rue, 2010, p. 7); “Las sensaciones y percepciones producidas por los objetos externos constituyen el primer acto de representación en el proceso del conocimiento; es un estado inicial de abstracción (...) Posteriormente, como al pensamiento no le alcanza la experiencia sensible, recurre a sus propios modos de representación a través de la intuición intelectual y el concepto”. (Rue, 2010, p. 9).

Considerando las tesis de Rue (2010), una de las primeras reflexiones que proponemos cuando se anuncia la categoría “sentir”, es si hay una diferencia de tipo conceptual o en el nivel de la praxis –‘semiopraxis’- entre el sentir y el percibir, o si se trata de dos conceptos en íntima relación. La experiencia sensible es un proceso vital que está más allá de los aspectos fisiológicos: (...) “No existe una definición fisiológica de la sensación y, más generalmente, no existe una psicología fisiológica autónoma porque ya el acontecimiento fisiológico obedece a unas leyes biológicas y psicológicas. (...) <<la experiencia sensible es un proceso vital, tanto como la procreación, la respiración o el crecimiento>>.” (Merleau-Ponty, 2000, pp. 31-32).

En otro sentido, la pregunta es si las Mediaciones del Sentir (MS) pueden incluir las acciones complejas de una escucha sensual, como la llama Copland (1939): “En cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos (...) 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical (...) El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ese es el plano sensual. Es el plano en que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno (...) El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero”. (Copland, 1939, p. 17).

En esta escucha sensual prima el placer sobre el intelecto y no se incluye ningún tipo de análisis o pensamiento de la forma. Ante la primera inquietud, una perspectiva

disciplinar ha dado cuenta de este interrogante; se trata de aquella teoría del sentir que asocia la psique a determinados fenómenos físicos o biológicos, sin que medie allí otro elemento externo al sentido mismo como se le conoce en las ciencias de la salud. La percepción es, así, una experiencia del mundo físico-químico que puede ser medida y controlada por distintas variables como los niveles de desarrollo del sistema nervioso central, las funciones cerebrales de tipo neurológico, químico y lingüístico, las condiciones ambientales que posibilitan rangos de sonoridades, de visualidades, de espacialidades, de dimensionalidades, etc. Lo anterior quiere decir que la experiencia perceptiva –así asumida-, circunscribe la percepción a una experiencia del mundo físico-natural, dejando a un lado lo extrasensorial, lo mítico, lo alucinante, la fantasía, la condición “demens” (Morin, 1986), los encadenantes sensibles que, en otra mirada, son planteados por una fenomenología de la percepción que basa dicho estudio en la experiencia misma del fenómeno, desde la narrativa del sujeto quien percibe y siente. Así las cosas, estamos, provisionalmente, ante por lo menos dos maneras de asumir la percepción: una que es de tipo cerrado y disciplinar, y otra que es de tipo abierto, complejo y pluridisciplinar. En esta última es donde nuestro estudio pretende proponer, a partir de los relatos y evidencia empírica, la experiencia musical como una acción sensible del tipo perceptivo complejo y rizomático; y dicha sensibilidad musical, además de experiencia de percepción, es experiencia que vehicula y conecta múltiples elementos en la macro-red del mundo físico-químico neuronal, lingüístico y extrasensorial. Una de las pistas que dan fundamento a esta tesis, es la teoría de los “affordance” que presenta el profesor Ruben Lopez Cano:

“...Según la *Teoría ecológica de la percepción visual* de Gibson (1979), percibir un objeto significa interactuar con él de algún modo. Percibir es hacer cosas con los objetos que percibimos. Este hacer incluye acciones físicas y corporales, pero también actuaciones mentales, racionales o virtuales y aún acciones sociales y culturales. Ahora bien, todo ejercicio de percepción y comprensión requiere que identifiquemos aquellas cosas que el propio objeto nos invita a hacer con él. Algo así como sus *prestaciones* cognitivas (como las prestaciones que nos ofrece un ordenador o una nevera de modelo reciente). En

términos técnicos, estas prestaciones se llaman *Affordances*. El reconocimiento de las *affordances* orienta los procesos de categorización.” (Lopez Cano, 2002, p. 6).

La apertura de la experiencia musical a esta noción de ‘affordance’, se abre desde el enfoque complejo a lo mítico, demens, espíritu Moriniano, cuando menciona las ‘actuaciones ‘virtuales’, ‘mentales’ y ‘culturales’’. Aunque la idea de López-Cano se basa principalmente en estudios desde la semiótica cognitiva, es evidente la apertura del concepto de signo que siempre ha defendido la semiótica clásica. Esta apertura, propia del principio dialógico, es la característica que nos lleva a referenciar los *affordances* en el enfoque de la complejidad. La experiencia musical, el sentir y la percepción –tal como la presentamos a partir de esta investigación- no puede ser analizada o estudiada desde un concepto de signo en sistemas cerrados, sino en sistemas abiertos y siempre abiertos. Es por ello que nuestro concepto de sensibilidades musicales propone apertura a la complejidad, en tanto se requieren distintos niveles de comprensión que intenten dar cuenta, no solamente del fenómeno mismo de la escucha y el sentir como una acción físico-natural en el nivel empírico-fenomenológico, sino además del mundo lógico estructural del significado, y del mundo interpretativo del sentido, como lo propone Andres Ortiz-Osés, citando a Ricoeur sobre el *sensus*: “(...) Pueden redefinirse la tarea hermenéutica como la búsqueda de un *sensus plenior* en todo *sensus* implicado. Y ello a base de una distinción ya clásica entre lo que se dice (*sensus communis*) y lo que yace co-dicho o sea, entre *dicción* y *condición*, entre lo que se dice y lo que se quiere decir (P. Ricoeur)”. (Ortiz-Osés, 1986, p. 15).

Sobre la posibilidad de interpretar el mundo, Ortiz-Osés afirma: “(...) Reinterpretando críticamente las categorías antropológicas clásicas (corporalidad, estructura anímica, espíritu creador del sentido), distinguiremos tres categorías hermenéuticas fundamentales para la interpretación por parte del hombre de su “mundo”, es decir del universo del discurso humano- Modelo antropológico: Categorías empíricas (Fenomenología), Categorías lógicas (La estructura significativa), Categorías dialécticas (Sentido)”. (Ortiz-Osés, 1986, p. 15).

A partir de este concepto del “sensus”, traído de la pregunta por el sentido del lenguaje con relación al sentido de la experiencia musical, nos preguntamos: ¿Qué es la sensibilidad? ¿Cómo establecer relaciones entre sensibilidad y sentir? ¿Qué es la sensación? ¿Cómo establecer relaciones entre sensación y sentir? ¿Qué es el sentimiento? ¿Cómo establecer relaciones entre sentimiento y sentir? ¿Cómo se relacionan las emociones con la inteligencia?

El sentir de la condición juvenil hecha homo-sensus, traduce acción, pulsión vital, eco-bio-psico-social, via las computaciones de los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS); vía cerebro: (...) “Y hete aquí una maquina [cerebro] totalmente fisicoquímica en sus interacciones; totalmente biológica en su organización; totalmente humana en sus actividades pensantes y consistentes”. (Morin, 1986, p. 96). Una experiencia musical informacional, sistematico-compleja que sintetiza, engrama, dinamiza y multiplica, de forma hologramática, cada acción encadenante de los eslabones músico-semiosféricos; un sentir corporalizado que emerge en subjetivación humana.

Las interacciones y la dialogica se confrontan ahora, a las posturas oposicionales y fragmentadoras de los dos hemisferios del cerebro hipercomplejo, en las Mediaciones del Sentir (MS) del gran bucle de interacciones: (...) “Se ha podido reconocer un acoplamiento dialógico (complementario / antagonista) entre dos haces hormonales, uno incitador, otro inhibidor de la acción, el MFB (Medial Forebrain Bundle) y el PVS (Periventricular System), constituyendo cada uno un complejo que une diversas regiones del cerebro (hipotalámicas, límbicas, corticales), poniendo en juego, al parecer, el primero el hipocampo y el segundo la amígdala” (Morin, 1986, p. 106). Estas interacciones, son las que propician la acción sensible en el habitar musical y la existencia humana.

Las Mediaciones del Sentir (MS) se relacionan con el bucle percepción-representacion-sentir; se trata de un sentir hecho música en preferencia; música que

refleja diversos niveles de representación de la realidad juvenil, en diversidad de prácticas y hábitos. En la propuesta de Morin: (...) “La representación es el producto de un proceso morfogenético y sintético que la construye en forma de una imagen global, sentida inmediatamente a la vez como visión objetiva de las cosas reales y como apropiación subjetiva de esta visión objetiva (...) es en la apropiación subjetiva misma donde la representación es sentida como presencia objetiva de la realidad de las cosas, y en absoluto como una imagen. Pues esta <<imagen>>, proyectada sobre el mundo exterior, ocupa todo el lugar del mundo exterior, se identifica totalmente con este mundo, es decir identifica totalmente este mundo a sí” (Morin, 1986, p. 118). Así, la representación que las músicas propician, configuran un mundo real que emerge en interacciones entre mundo vivido y el bucle percepción-representación-sentir: “Este bucle es selectivo, en el sentido de que una parte de los datos sensoriales es eliminada de la percepción; es aditivo, en el sentido de que el cerebro completa las informaciones sensoriales con sus esquemas de inteligibilidad y sus logros memorizados, de tal suerte que toda percepción tiene una componente cuasi alucinatoria” (Morin, 1986, pp. 118-119). Como experiencia sensible, la música lleva en su seno el carácter noológico-alucinante propio de la condición demens, aunque es en sí misma una realidad en la representación. La música se vive y se sueña, mientras se cree hacerlo en un mundo real. Como Mediaciones del sentir (MS), en la experiencia musical también están asociadas experiencias de intuición, que se relacionan con redes de procesos y computaciones cerebrales de datos sensoriales a veces imperceptibles, pero eficientes en la transferencia de señales; se trata de otra manera de eslabones músico-semiosféricos (EMS) que cobra vida en la improvisación y los hábitos-coreografías (HC): (...) “Algunas comprensiones, en las que sin signos aparentes se adivina el sentimiento o el pensamiento de los demás, parecen intuitivas en tanto que son inmediatas, globales y por así decirlo extra-lúcidas. Estas intuiciones ocultan no sólo un proceso instantáneo de proyección identificación mimética, sino al mismo tiempo, y unidas a este proceso, computaciones analíticas extremadamente sutiles de datos sensoriales cuasi subliminales (...) (cfr. Piatelli, en Morin, Piatelli, 1974, pág., 19)” (Morin, 1986, p. 161).

Se trata así de experiencias de percepción que atienden a situaciones de contexto siempre diferente, no solo como actividad psíquica interna cerebral de distintas formas de escucha musical, sino como pulsión de estados exteriores asociados a hiperactividad o hipoactividad; Morin lo plantea así:

“(…) Fisher (R. Fisher, ‘A Cartography of the Ecstatic and Meditative States’, Science, 174, 4012, 1971, págs. 897-904) parte de los estados normales de nuestras percepciones para distinguir en ellos dos gamas: unos, estados de vigilia ‘ergotrópicos’ (*ergotropic arousal*), son estados de hiperactividad psíquica, de alta temperatura mental, que pueden ser sobreexcitados por drogas alucinógenas o por exaltación mística, y que conducen a extasis de arrebató (como en Teresa de Ávila); los otros, estados ‘trofotrópicos’, son estados de hipo-actividad psíquica que, induciendo a una insensibilización progresiva respecto de los estímulos exteriores, conducen a la meditación serena, y pueden desembocar en los estados extáticos del zazen o del samadhí (...) Las dos vías se excluyen entre sí, conducen a dos extasis diferentes, uno de exaltación infinita, otro de paz infinita, aunque estos dos extasis se vuelven a encontrar, no solo en la plenitud que uno y otro procuran, sino también en la superación o aniquilación de todas las estructuras cognitivas ‘normales’; hacen saltar las categorías distintivas de nuestro universo fenoménico (objeto, sujeto, tiempo, espacio), abolen las separaciones, asocian las contradicciones, mezclan lo lógico y lo no lógico antes de abolirlos a su vez, operan la fusión del sí y del mundo, del pensamiento y del ser, y encuentran la Unidad inefable tras las apariencias, lo absoluto tras lo contingente, la Eternidad tras el tiempo (...)” (Morin, 1986, p. 148).

### **1.2.1 Homo-sensus-musicus-Sensibilidad**

El Homo-sensus-musicus, es una propuesta conceptual de esta investigación, que partiendo de los relatos juveniles, busca avanzar en el reconocimiento del valor sensible-musical de la especie humana, sin categorizarla como condición exclusiva de la misma

especie, pero enfatizando sí en su condición eco-bio-psico-antropo-social y la diversidad que le asocia con la cultura.

Homo-sensus-musicus es el (la) protagonista de las Mediaciones del Sentir (MS). Siguiendo a Morin en 'El Paradigma Perdido', el ser humano es un eslabón en la cadena de hominización; hay una condición sensible y emocional de la especie homo en su condición de ser un eslabón de dicha cadena y su carácter sensible, emocional, solidario, con respeto por la vida y la naturaleza sonora de su habitar el mundo. En palabras de Morin, dicho carácter sensible se presenta cuando: "(...) Este hombre aporta al mundo el mito, la magia, la desmesura y el desorden, y que su mas profunda originalidad es la de ser un animal dotado de sinrazón" (Morin, 2005, portada).

Y esta cualidad mitica, mágica del humano que habita el mundo, tiene el arraigo genético en dicha cadena de hominización y descendencia de nuestros hermanos los primates: "(...) Si pasamos ahora a considerar la individualidad del chimpancé, queda claro que no son nuestra anatomía y nuestra fisiología los únicos vínculos de descendencia que nos ligan a él, sino que también lo hacen la afectividad y la inteligencia y, sin duda alguna, el lazo que enriquece mutuamente a ambas." (Morin, 2005, p. 56).

Las 'señales' hicieron posible este tránsito del chimpancé al homo-sapiens-homo-sensus; señales que tratamos aquí como Mediaciones del Sentir (MS), porque en otro contexto más propio de la transformación cultural y la "civilización", la recepción musical juvenil brinda indicios que asocian la escucha con diferentes estados del emocionar. Pero, no nos referimos a la emoción como aquel carácter manipulable en la obra de arte, sino a un conjunto de rasgos que visibilizan la cualidad perceptiva integral que permite la escritura sobre/en/para la tierra; escritura que deja huella y habita la existencia humana. Como lo plantea Morin: "(...) La caza en la sabana da habilidad y capacita al homínido, convirtiéndole en un ser capaz de interpretar un gran número de ambiguos y tenues estímulos sensoriales. Tales estímulos se convierten en señales, indicios, mensajes, y aquel que sólo era capaz de reconocer ya puede conocer." (Morin, 2005, p. 72).

Los rasgos, señales, que hicieron posible el homo-sensus-musicus, tienen así un antecedente en la cadena que llevó a la diferenciación entre lo real y lo imaginario, al origen mismo del arte como gran campo de percepción y corporalización del mundo:

(...) “Dichos ensanchamientos y enriquecimiento afectivos se manifestarán a su vez mediante una sensibilidad frente al juego de las formas reales o imaginarias, es decir, bajo el aspecto de sensibilidad estética.” (Morin, 2005, p. 124). Estos ‘enriquecimientos afectivos’ constituyen el origen de la estética y la sensibilidad en su más universal sentido: (...) “La sensibilidad estética en general se expande más allá del campo de las formas visuales para abrirse a los olores y perfumes, a las formas sonoras (ritmos, música, canto) y a la expresión corporal (danza) (...) es una aptitud para entrar en resonancia, en “armonía”, en sincronía, con sonidos, olores, formas, imágenes y colores producidos en profusión, no sólo por el universo, sino también por el propio homo sapiens.” (Morin, 2005, pp. 124- 125).

Tratándose de una condición sensible de humanos, estamos ante un tema central en los debates disciplinares sobre la subjetividad: el sentir en el cuerpo, que nos lleva al concepto de *sensibilidad* como lugar de emergencias. Hablar de sensibilidad emocional a partir de la música, siguiendo a Gerardo Restrepo (2001), requiere considerar la forma como en el sujeto se constituyen las estructuras neurogenéticas, psicogenéticas y sociogenéticas. La música es percibida integralmente por el cerebro a partir del entorno y de allí a todo el cuerpo a través de los órganos de los sentidos; el significado que pueda tener esa percepción para el sujeto, depende de la evocación de recuerdos y emociones. Así, mediante la música se construyen representaciones e imágenes mentales del mundo, las cuales orientan las relaciones intersubjetivas.

Pero no todo el proceso de la percepción musical es consciente, de allí surge un interés particular por explorar las nociones de Intuición e imaginación (Jung, 1994). La pregunta es: ¿cómo influyen intuición e imaginación en el proceso de la sensibilidad musical? En la

creación y re-creación musical se producen deseos; hay un gran “corpus” de incitación en este proceso que conecta la escucha con la mediación de objetos -musicales o no-; corpus que transforma las realidades de los contactos físicos, pero también crea sensaciones de irrealidad y escape. En la práctica musical, también se producen imágenes internas en la evocación de recuerdos o fantasías, los deseos, la sensación de volver realidad los sueños. Podría decirse, siguiendo a Sáenz (2003), que la música como lenguaje no racional permite la expresión del sentido que a través de imágenes da el sujeto a su realidad: “El concepto de imaginación...como la actividad espontánea de la psiquis de producción de imágenes, y de otra, como una disposición o actitud de introversión de la conciencia que le permite “captar” sin reduccionismos el sentido, que no el significado, de los relatos en imágenes de la actividad del inconsciente, así como de expresar este sentido por medio de lenguajes no racionales” (Saenz, 2003, pp. 246-247).

Mediante la práctica musical el sujeto se constituye reinventando el mundo, y los lenguajes musicales siguiendo a Foucault (1990), son opciones para la “creación de sí mismo” en la intersubjetividad. ¿Cómo es posible plantear una relación de la música con la “intuición”? La actividad musical inconsciente por excelencia es la idea creadora, lo que Gardner (1987, 2001) llama “genialidad” y Jung (1994) “acontecimientos inaccesibles” que se hacen conscientes cuando los traemos a una realidad física.

Hay un sentir como autoconocimiento y lenguaje no racional; Javier Saenz plantea un sentir como intuición de resistencia hacia tendencias conscientes e inconscientes: (...) “El de la intuición, lo numinoso, y sí, lo sagrado (...) del sentimiento, la imaginación y los lenguajes no racionales (...) autoconocimiento (...) subjetivación (...) un esfuerzo incipiente y disperso por ejercer resistencia hacia las tendencias – conscientes o inconscientes- de la cultura dominante” (Saenz, 2003, pp. 244-245).

Estas reflexiones pueden ser ubicadas en perspectiva de la Complejidad, en tanto se habla de tensiones, interacciones, relaciones, bifurcaciones e integración de funciones en la búsqueda de un desarrollo del ser humano: Para Jung (1994), la intuición es “una de las cuatro funciones psíquicas básicas: “(...) la cual media las percepciones en una

forma inconsciente. Todo, ya se trate de objetos externos o internos, o sus relaciones, puede ser el foco de esta percepción. Lo particular a la intuición es que no es ni percepción de los sentidos, ni sentimiento, ni inferencia intelectual" (Saenz, 2003, p. 246). Y continúa Saenz defendiendo la tesis de una intuición como aspecto central de resistencia: (...) "El desarrollo humano; éste se daría a través de la tensión entre funciones que tienden a operar de forma independiente y posteriormente la integración entre ellas" (Saenz, 2003, p. 246).

Propone Saenz (2003) a través de una pedagogía de la subjetivación, recuperar el valor de la intuición y el sentimiento; una propuesta que sintoniza con nuestra propuesta de Mediaciones del Sentir (MS), como circuito de relaciones, interacción, tensiones, en los procesos de emergencia y subjetivación humana, al tiempo que podríamos establecer algún nivel de relaciones entre aquella condición "demens", mítica mencionada por Morin, y el concepto de intuición traído de una dimensión abierta de la psicología de la percepción.

En la ruta propuesta desde las narrativas juveniles hacia las Mediaciones del Sentir (MS), y siguiendo a Pardo (1996), -entre la experiencia musical, el sentir y la intimidad-, interesa saber qué se entiende por sentir y por intimidad. La intimidad es la verdad sobre sí mismo: (...) "Los confidentes (como los confesantes) nunca dicen la verdad acerca de sí mismos (y eso, la verdad acerca de sí mismo, es precisamente la intimidad)." (Pardo, 1996, p. 14).

Una verdad que en el caso de la experiencia musical, se configura como una oportunidad expresiva para mostrarse en autenticidad a partir del sentir sonoro. Pero este mostrarse auténtico es lo que se convierte en elogio de dificultad, cuando dicha expresión debe contar con otra serie de mecanismos de la cultura civilizatoria, que crean falsas vías de la verdad. Nos referimos a los lugares de la publicidad, que mediatizada por las tecnicidades impide prácticamente esa verdad llevándola a la falacia y la ilusión; al final, emerge en medio de las tensiones por la libertad de expresión, una confusión entre la intimidad y la privacidad. Pardo lo plantea de esta forma: (...) "El derecho de

todos aquellos a quienes la publicidad puede causar perjuicios irreparables o, simplemente, de las gentes honradas que desean permanecer en el anonimato (...) ¿Quién podría defender al destinatario de la procaz obscenidad de todos aquellos que se esfuerzan por contar en público sus vidas, quién podría atreverse a sostener la necesidad de <<limpiar>> toda esta porquería que ensucia el medio ambiente público y privado sin entrar en colisión con el mercado libre y la libertad de expresión?” (Pardo, 1996, pp. 18-19).

Las Mediaciones del Sentir (MS) encuentran nicho en la teoría de Pardo según la cual, la intimidad y el sentir constituyen las formas del vivir humano, es decir un sentir como existencia, como el sonar del doblez interior que le hace escribir en la tierra: (...) “El hombre no es animal porque exprese sus emociones de forma directa, inmediata o brutal (como suponemos que lo hacen los animales cuando los imaginamos como fieras), ni tampoco porque les encauce por canales previamente establecidos por patrones genéticos o instintivos (como suponemos que lo hacen los animales cuando los imaginamos como máquinas). El hombre *siente* sus emociones, es decir, las oye sonar en ese doblez interior en que se alberga a sí mismo (no olvidemos que <<oír>> es una de las acepciones de <<sentir>>), siente el doblez o la curvatura por la que su <<caminar erguido>> está siempre en equilibrio inestable.” (Pardo, 1996, p. 43).

El sentir es una capacidad como inclinación y como mediación; es una capacidad compleja que instaura la propia vida. Las Mediaciones del Sentir (MS) emergen acción-inclinación de la intimidad; un sentir que se configura como escenario de las sensibilidades en recursión entre lo uno y lo múltiple, y como habitar-existir del mundo vivido hecho músicas: (...) “Estar inclinado a la inclinación misma, inclinarse hacia las inclinaciones. Esto -estar inclinado a tener inclinaciones-, antes de determinar cuáles sean los objetos empíricos de tales inclinaciones-, la capacidad de inclinarse o la metainclinación, es la intimidad. Una capacidad que constituye mi modo de sentir la vida y de la que no puedo desprenderme sin desprenderme de mí mismo.” (Pardo, 1996, p. 42).

La falta de intimidad es como la falta del sentimiento; falta del *sensus-complexus*, como sentir hecho mediación de la experiencia musical, en la emergencia de sensibilidades de la condición juvenil: (...) “*Soy alguien porque estoy inclinado... a la muerte (es decir, a la vida). Porque soy mortal y lo sé. Y por ellos tengo inclinaciones: hábitos, pasiones, costumbres, afectos, sensaciones, sentimientos (cuando decimos de alguien que <<no tiene sentimientos>>, estamos denunciando su carencia de intimidad), emociones, sensualidad y sexualidad. Paradójicamente, mi inclinación a la muerte, mi ángulo de decadencia es también mi ligazón a la vida (...)*” (Pardo, 1996, pp. 44-45).

Mediaciones del Sentir (MS) que sobreviven a los avatares de la modernidad que bajo la oleada de la moda, estandarización de gustos, el pastiche, el ordenamiento geometrizado y linealizado de un desarrollo fantasma, de una banalización planetaria, han profanado y disuelto valores y comunidades: (...) “*La epopeya de la nostalgia es el argumento que relata el crepúsculo de las artes, las culturas y las religiones en beneficio de una uniformidad avasalladora, la historia de cómo la perversa modernidad allanó la morada íntima de los hombres, derrumbó sus puertas, profanó todos los secretos sagrados, abrió las tumbas y expulsó a los dioses no dejando tras de sí más que una infinita llanura de espacio vacío, devastado, y de tiempo lineal, cronométrico, igualmente vacante de todo espíritu. Este argumento suele terminar profetizando un retorno furioso de lo sagrado en el que la solemnidad gloriosa del arte hará pedazos la banalidad del mundo y nos devolverá la comunidad (y por tanto la intimidad) perdida.*” (Pardo, 1996, p. 310). De esta manera, el mundo del arte, la experiencia musical se convierte en alternativa de recuperación del Ethos-cultura, a través de la capacidad de inclinación, a través del sentir corporalizado hecho música.

Siguiendo a Pardo (1996), planteamos las preguntas: ¿Qué tanto hay de exterioridad en la experiencia musical? ¿Qué tanto hay de interioridad en la experiencia musical juvenil? ¿Qué tanto hay de banalidad en la experiencia musical juvenil? ¿Qué tanto hay de publicidad en la experiencia musical juvenil? ¿Podemos plantear una relación directa entre la sensibilidad musical y la intimidad, “como atributo esencial del hombre”, siguiendo a Ortega y Gasset? ¿Es realmente la sensibilidad musical, un

atributo esencial solamente del hombre? ¿Puede decirse que la experiencia musical tiene un carácter de intimidad? O tal vez tiene un carácter de privacidad? En una perspectiva sociológica, el carácter de la intimidad de la experiencia musical es el de la privacidad.

¿Cómo puede presentarse una “teoría frutal de la intimidad” (Pardo, 1996) en un estudio de la experiencia musical juvenil? La metáfora del aguacate de Pardo se esquematiza así: la imagen del aguacate es la persona; la piel exterior del aguacate es la publicidad; la capa protectora del aguacate es la privacidad; la semilla es la intimidad. A partir de allí, podemos preguntarnos: ¿Cuáles son las dimensiones de la “publicidad”, la “privacidad”, la “intimidad” en la experiencia musical? ¿Cuál es el rol del psicólogo y del sociólogo, según Pardo? ¿Cuál es el rol del investigador de la experiencia musical? Puede ser un observador situado?

El investigador de la experiencia musical asume y debe hacerlo, un rol de investigador inmerso en la propia experiencia con la música. Si “donde no hay confianza no hay intimidad” (Pardo, 1996, p. 14), la experiencia del sentido al transmitir el mundo vivido en contacto-contacto con la complejidad de dicha experiencia, permitiría recobrar el valor expresivo del vivir sonando, del vivir disfrutando, del vivir en afección constante, en vibración permanente, en un hacia adentro proyectado hacia afuera sonoro.

¿Cómo plantear la experiencia musical en perspectiva del “derecho a la información” y el “derecho a la intimidad”? ¿Con qué derecho, se legitiman las prácticas de publicidad asociadas a una experiencia mundo vital como la musical en tanto es experiencia vivida, si en espacios públicos puede seguir siendo una profunda experiencia íntima? Es evidente la doble condición de la experiencia musical, en tanto puede ser objeto de la sensibilización de colectivos, a la vez que sostiene un arraigo en las biografías y trayectos del cuerpo soñante; es precisamente ese contacto, esa afección la que permite los procesos de socialización del ser humano y la multiplicidad.

¿Cuál es la jurisprudencia que permite a unos y otros hacer pública la experiencia musical? ¿En qué momento el arte y la experiencia musical se han

convertido en mercancía? ¿Cuál es la dimensión ética de la experiencia musical como espacio de tránsito multivalores, infravalores o modelo publicitario? ¿Cómo funciona en la experiencia musical la Tesis según la cual: La experiencia musical es demandada como una necesidad social y por tanto se requiere su difusión? Acaso ha sentido esa necesidad el creador del arte por el arte? ¿Es una necesidad “creada”, por el mismo sistema multimediático para hacer de dicha difusión un negocio?

¿Cómo es posible tener una experiencia íntima de la música en espacios públicos, cuando median los aparatos y las tecnicidades (Martín-Barbero, 1998), pero sobre todo, somos exportados a la forzada experiencia del ‘oír’ en un entorno sonoro lleno de banalidad? ¿Cómo es posible esa intimidad de la escucha, cuando el entorno de nuestros recorridos vitales por la ciudad, el barrio o la casa, o el trabajo, están llenos de elementos sonoros -intencionados o no-, pero afectando /sin nuestro consentimiento/ todo nuestro sistema perceptor? ¿Cómo se presentan estas situaciones de intimidad, o mejor de la pérdida de intimidad en la experiencia musical individual o colectiva, mediante los usos de la publicidad?

La experiencia musical (EM), como conjunto de sistemas complejos en interrelación, sostiene encadenantes (Eslabones Músico-Semiosféricos-EMS) ligados al sentir propio y particular de cada oyente, a pesar de la intervención de los medios de difusión o aparatos “tecnicidades”, que irrumpen de forma violenta -una especie de violencia simbólica- en la medida que son utilizados de forma perversa por la industria cultural; masifican un gusto para ponerlo a prueba -con todos los artilugios que ello implica-, para someter la escucha musical a una forzada idea de moda, de lo que es más reconocido, de lo que está “in”, de lo que irrumpe en la subjetividad individual casi de manera inconsciente, hasta transformar una especie de gusto original por ciertas músicas. Lo que está de fondo es el tema del “mercadeo” de bienes simbólicos culturales, pues no siempre lo publicitado se dirige a la conservación de un hábito o un gusto musical, sino -por el contrario- la música publicitada orienta las decisiones de la acción de escucha y los mismos hábitos, cuando irrumpe minuto a minuto por las sonoridades artificiales de la radio, la TV, la Internet, o los equipos de difusión masiva

en espacios públicos. ¿De cuál intimidad musical podría hablarse aquí? Tal vez solo quede, ante este avasallaje de la difusión: resistir en una escucha “zombie” que no valora ni aprecia estructuras o eslabones macro-sonoros, micro-sonoros; la no escucha pública, o la escucha selectiva personal que torna una especie de aislamiento; tal vez esa escucha esté promoviendo “gettos” musicales, tanto como se van gestando las llamadas “tribus” urbanas o culturas musicales, que en este trabajo preferimos nombrar como multiplicidades-musicales-juveniles en reinención de la acción colectiva. ¿Podemos hablar de una experiencia musical en intimidad? ¿Podemos hablar de una experiencia musical en privacidad? ¿Cuál es la diferencia entre una experiencia musical de la intimidad, de la privacidad, de la banalidad, de la publicidad? ¿Es lo mismo banalidad que publicidad?

La experiencia musical y las Mediaciones de Recepción (MR), corren el riesgo de tornar la música escuchada en forma ego-placentera, hacia una música de escucha no selectiva, sin objeto, sin forma, sin eslabones; los artificios de las “tecnicidades” superan en mucho las relaciones de la “socialidad” y casi van tipificando –casi estandarizando– las “ritualidades” hasta convertir la escucha musical en un fenómeno excesivamente mercantil (Ya no el objeto aiesthesico del disfrute), sino un producto que tiene una temporalidad, un costo, una evanescencia y desvanecencia, una banalidad; la misma que llevará al desencanto del auditorio, en tiempos previamente planificados por la industria cultural. Pardo lo plantea así:

(...) “Si finalmente el destino (que no la historia: como notaron inteligiblemente G. DUBY y Ph. Ariès, sólo la vida privada tiene historia) de la intimidad consistiera en ser suplantada por la privacidad (y, por tanto, eliminada o al menos pervertida), ¿a qué vendría esa nostalgia que sienten, no sólo los científicos, los filósofos y los periodistas, sino incluso la mayoría de los ciudadanos, y que les hace persistir empecinadamente en su erróneo empeño de seguir llamando (orgullosamente) intimidad a lo que sólo es privacidad (de la que parece que se avergüenzan)? No, la confusión entre intimidad y privacidad no es únicamente (aunque también lo es) un error teórico o un descuido categorial –cosa que no tendría mayor importancia y reduciría la discusión a un

desacuerdo entre especialistas-, lo grave es que se trata, sobre todo, de una <<ilusión trascendental>> de la razón práctica.” (Pardo, 1996, pp. 23-24).

¿Podríamos proponer una relación entre la intimidad y el sentir? Si la intimidad se ha convertido en un escenario de confusión entre lo privado y lo íntimo (Pardo, 1996), podemos decir que la escucha sentida, las Mediaciones del Sentir (MS), que se constituyen en acciones de tipo individual, como elección de un cierto tipo de juicio estético o de situación-habito que le conecta -en tanto cada sujeto apropia unas condiciones particulares en las cuales emergen músicas y situaciones de tipo emocional, que se conectan con sentimientos particulares-, de esa manera, la experiencia de la escucha, en tanto particular, se ha conectado con un sentir, con una intimidad. Se trata de una escucha selectiva y mediada por el acceso a los recursos de los medios y las tecnicidades. Pardo plantea esta situación como:

(...) “¿Profecía incumplida? Ya no hay nadie al otro lado de la pantalla. La intimidad, eso que quedaba al otro lado, sin iluminar, ha sido absorbido por el escenario y convertido en imagen sin espesor (tanto, que el derecho a la intimidad se llama hoy también <<derecho a la imagen>>). Durante años hemos visto cómo se intentaba responsabilizar al Emisor del contenido de las comunicaciones audiovisuales que pueblan la atmósfera del siglo XX. Sin éxito, porque el lugar del emisor estaba tan vacío como la torre central del panóptico. No había más que individuos en sus celdas privadas. Y fue hacia ellos hacia quienes se volvió el aguijón de las culpas: pasamos de pensar en una comunicación despótica, fruto del Imperio Absoluto del Emisor, a creer en otra democrática, en la que todo depende de la ciega dictadura de las audiencias. Por todas partes oímos que las imágenes reflejan los gustos del destinatario, que él mismo es indirectamente el autor de cuanto ve y escucha, que los canales de comunicación están a su servicio y no hacen más que escenificar sus necesidades y deseos. Es -se dice- el destinatario quien, desde la intimidad perversamente opaca de su hogar, construye las imágenes que ha de recibir, y esto será cada vez más de esa manera (a medida que proliferen los canales de pago, los monográficos y la cablevisión) (...) Y empezar a concebir la relación del destinatario con los medios como un circuito cerrado mediante

el cual cada individuo se comunica consigo mismo, como una gigantesca escenificación de la intimidad: cada vez que oprimo el mando a distancia, doy una orden, expreso un deseo, manifiesto mis gustos y preferencias; no soy muy consciente de hacerlo así; pero no tengo más que observar la pantalla para contemplar cuáles son mis gustos, mis preferencias, mis deseos y mis órdenes: ése soy yo.” (Pardo, 1996, p. 25).

Como afirma Pardo, el discurso artístico no es un discurso que hegemoniza o irrespeta la intimidad; al contrario, es en el discurso artístico o experiencia musical – para nuestro estudio- donde se evidencia el mas profundo respeto a la intimidad, en tanto es una actitud de respeto que busca conservar dicha intimidad, y no expulsarla.

Pardo lo propone así: “(...) Sería injusto no mencionar en nuestro recuento un último discurso de la intimidad que, a pesar de no ser dominante (o quizá precisamente por ello), es el único de los hasta aquí convocados que la respeta (y, por tanto, la conserva). Me refiero al discurso artístico en general (...)” (Pardo, 1996, p. 27). De esta forma, la experiencia musical es un sentir como hecho expresivo; el arte es el discurso que reencanta, el que muestra cómo se siente el creador-receptor de música, en este sentido es una experiencia de intimidad. Y puede decirse, una experiencia que comunica, que todavía no está banalizada. Y si comunica, entonces genera empatías, las cuales llevan al deseo de juntarse, allí es donde aparecen las “sensibilidades musicales múltiples” (SM) o colectivas (Sensibilidades Sociales-SS), porque en esta verdadera experiencia musical, se busca y se logra comunicación con otros y otras.

Esta experiencia de la intimidad como arte es, según Pardo, un arte de la vida: “(...) La intimidad está ligada al arte de contar la vida (y no, como suele creerse, a la astucia de no contar nada, no sea que luego vayan contando por ahí...), que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte.” (Pardo, 1996, p. 29). ¿Cuándo entonces una experiencia musical es verdaderamente íntima? Según Pardo, cuando dicha intimidad puede “contar la vida”. Y contar la vida es expresión pura, es arte. La pregunta es: ¿Cómo contar la vida mediante la experiencia de la escucha? ¿Cómo emergen subjetivación y sensibilidad? La respuesta la podemos encontrar, provisionalmente, en el Gran Bucle de

Interacciones Musicales: los eslabones músico-semiosféricos (EMS), las mediaciones (M), procesos complejos de emergencia (P), y la diver-tempo-transitoriedad juvenil (Sensibilidades-Complexus-Musicales SCM: Juventudes en Disipación JD: Sensibilidades Sn).

En el complejo pliegue y repliegue de las sensibilidades juveniles, hay un lugar para “contar la vida”, un lugar para la intimidad; un lugar para alegrarse: “(...) El arte de contar la vida (de darse cuenta de la vida, de tenerla en cuenta) no es más que el arte de vivir. Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola, paladeando sus gustos y sinsabores (...)” (Pardo, 1996, p. 30). Se trata de vivir la vida como habitar *sensus*; así, habitar humano y habitar musical tienen su origen en la pregunta por la existencia misma, y por la manera como hacemos coreografía en la tierra con nuestra presencia. Una vida llena de pliegues y rizomas que nos lleva a “ser alguien”. En palabras de Pardo: “...Ser es raro, sin duda, pero hay algo todavía más raro que ser...Y la cuestión es: ¿Por qué soy algo y no más bien nadie...?” (Pardo, 1996, p. 32). La pregunta del profesor Pardo es una insinuación que acogemos reflexivamente: ¿Qué es lo que nos distingue? Es un complejo tema para el estudio de la experiencia musical, e inclusive para una cierta pretensión de una filosofía estética. Porque si soy “alguien y no más bien nadie”, es porque esa presencia en el habitar musical, ha superado una concepción dualista entre seres del lenguaje y seres deslenguados; entre seres racionales o irracionales, seres sociales o individuales, públicos o privados, para dar paso a una presencia auténtica; tan auténtica como la melodía de un pájaro que canta y vuela, y al hacerlo da cuenta de su presencia en un mundo de libertad. El profesor Pardo lo plantea así: “...Dando por indiscutible que solo el hombre habla, resulta que lo que distingue ese hablar específicamente humano de la mera preferencia de palabras emanadas de...una máquina expendedora de cigarrillos, no es su carácter público...sino el hecho de que quien habla auténticamente, se oye así mismo, sabe lo que dice y sabe que es él quien lo dice porque le sabe a él, le suena así mismo”. (Pardo, 1996, p. 35). Así, la experiencia musical sabe a nosotros mismos en tanto preferencia, gusto, mediación y acción sensible; es nuestro habitar en *sensus pleniur-acción*.

Explorando el circuito [SI-SM] ‘entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades multiples’, la intimidad de la experiencia musical no se refiere a espacios de la privacidad publicitada por los medios, sino a las dinámicas complejas en la conexión de la condición juvenil y la vital experiencia de la escucha musical. Cuando la música preferida ha sido mediada por las tecnicidades, las institucionalidades y los aparatos, se ha convertido entonces en un proceso de “privatización” de la intimidad musical, que entre otras cosas es una manera como el fenómeno de la recepción se nos muestra en la compleja dinámica entre “matrices culturales” y “socialidades”. Martin-Barbero (1998) lo plantea así: “(...) la desublimación del arte, no es sino la otra cara de la degradación de la cultura, ya que en un mismo movimiento la industria cultural banaliza la vida cotidiana y positiviza el arte. Pero la desublimación del arte tiene su propia historia, cuyo punto de arranque se sitúa en el momento en que el arte logra desprenderse del ámbito de lo sagrado merced a la autonomía que el mercado le posibilita; (...) el arte se libera pero con una libertad que ‘como negación de la funcionalidad social que es impuesta a través del mercado queda esencialmente ligada al presupuesto de la economía mercantil’ (...) contra toda estética idealista hemos de aceptar que el arte logra su autonomía en un movimiento que lo separa de la ritualización, lo hace mercancía y lo aleja de la vida.” (Martin-Barbero, 1998, p. 56).

Lo anterior ha sucedido, porque el ejercicio de la escucha musical ha dejado de ser una experiencia absolutamente personal, para convertirse en una experiencia compartida, sea a voluntad del oyente músico o sea a voluntad de la industria de la cultura musical. Las narrativas juveniles invitan a proponer el circuito [SI-SM] “Entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y sensibilidades multiples (SM)”, porque allí se anuncian unas sensibilidades de la Semiosfera –espacios neo-semióticos del arte colectivo-, se promueve una profunda e indisoluble relación de la experiencia musical juvenil como un rizoma-agenciamiento, en el cual emergen pliegues y repliegues entre la experiencia musical personal de la música en intimidad, y la experiencia de unas músicas en multitud y multiplicidades.

Estas multiplicidades constituyen agenciamientos maquínicos, que no pueden ser desarticulados porque perderían su carácter como sistemas auto-organizados, cuyas regulaciones se rigen por los niveles de flujos y comportamientos entre los eslabones músico-semisféricos (EMS), y otros “actos” de interacción presentes en la red del bucle complejo experiencias musicales-sensibilidades. Los flujos constantes entre una experiencia musical en intimidad y multitud, pueden ser “leídos” como: “(...) una multiplicidad variable según las dimensiones consideradas (primacía del campo sobre el conjunto de números asociados a ese campo). No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida. La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien lo Uno que se divide según la ley de la lógica binaria de la diferenciación en el sujeto. La unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación). Precisamente un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas”. (Deleuze-Guattari, 2000, pp. 20-21).

La experiencia musical como agenciamiento maquínico de la multiplicidad, configura así agenciamiento rizoma no codificado, donde el ejercicio del escuchar música, del crear música, de vivir la música, siempre será una experiencia de desdoblamiento del oyente. Mientras decido que escucho, mi cuerpo hace efectiva la escucha musical, y además cuerpo y materia sonora se hacen allí una sola urdimbre para “escribir” sobre la tierra-cuerpo, una obra que deja huellas, que transforma, que invita a nuevas escuchas musicales y nuevas maneras de ser-hacerse, en el mundo.

Y de esa relación compleja entre cuerpo y materia sonora, emerge también aquella huella de habitar musical, la misma que está indisolublemente vinculada al bucle hipercomplejo y neuroquímico entre cerebro y espíritu de la condición juvenil: (...) “No hay actividad intelectual, movimiento del alma, delicadeza de sentimiento...no existe el menor soplo de espíritu que no corresponda a interacciones moleculares y no

dependa de una química cerebral (...) El cerebro no <<produce>> al espíritu, pero lo <<detecta>> (Burt, Eccles). La información que penetra por los sentidos se <<materializa>> en sustancias químicas y modificaciones neuronales que almacenan físicamente la significación simbólica de las recepciones sensoriales.” (Morin, 1986, p. 81). De este subsistema bucle cerebro-espíritu, emergen las mediaciones de la experiencia musical y particularmente las Mediaciones del Sentir (MS). Estas Mediaciones del Sentir (MS) anuncian el circuito de interacciones, que siempre tiene una base física y computante en las redes neuronales del cerebro hipercomplejo de la condición juvenil: (...) “La cólera desencadena una secreción de adrenalina y la menor emoción corresponde a una actividad glandular. Un recuerdo que se inscribe en nosotros va unido a una síntesis de proteínas en el nivel de la sinapsis. La menor percepción, la menor representación mental es inseparable de un estado físico creado por <<la actividad correlacionada y transitoria de una amplia población o reunión de neuronas distribuidas en muchas áreas corticales>> (Changeux, 1983, p. 186)” (Morin, 1986, p. 96).

Se trata así de experiencias musicales del sentir en la intimidad-multiplicidad; escritura sobre la tierra-cuerpo a partir de la decisión por una u otra música, que lleva al auto-conocimiento, al en-cuentro de mi lugar en el mundo y de mi propio consentimiento por lo que soy. En palabras de Pardo (1996) parafraseando a Ortega y Gasset: “(...) No importa cual sea el grado de falsedad o de falsificación social que uno arrastre consigo en su vida pública, en su intimidad se encuentra a sí mismo y atesora la verdad última y definitiva acerca de su ser. (...) el hombre tiene siempre posibilidad de autenticarse, de contrastarse consigo mismo y establecer la medida exacta de su “valor de verdad” en cada momento de su vida: “la posibilidad de meditar, de recogerse dentro de sí mismo para ponerse consigo mismo de acuerdo y precisarse qué es lo que cree...es, en efecto, el atributo esencial del hombre...” (Pardo, 1996, pp. 131-132).

Esta intimidad planteada por Pardo, se plantea también como ‘trasfondo’ de la acción humana hecha experiencia; en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty (2000), las Mediaciones del Sentir (MS) se entienden a partir de las siguientes

tesis: “La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen”. (Merleau-Ponty, 2000, pp. 10-11). Desde este trasfondo-percepción, emerge el sentir como escenario-ambiente del habitar en inclinación e intimidad. Un sentir que necesita por momentos –según Merleau-Ponty- de los espacios de ‘idealidad’ para reconocerse en su habitar en el mundo: (...) “La necesidad de pasar por las esencias no significa que la filosofía las tome por objeto, sino, todo lo contrario, que nuestra existencia está presa con demasiada intimidad en el mundo para reconocerse como tal en el momento en que se arroja al mismo, y que tiene necesidad del campo de la idealidad para conocer y conquistar su facticidad.” (Merleau-Ponty, 2000, p. 14). Esta reflexión nos ubica ya en un nivel relacional de la interacción entre lo real y lo fantástico, que es propio de la complejidad. Entonces, no se trata de asumir una fenomenología de la percepción desde el esencialismo puro, sino de considerar la presencia del ser que habita el mundo, a partir de una existencia que es narrativa, fenómeno-experiencia materializada, y también se da en la conciencia.

Las Mediaciones del Sentir (MS) -desde los relatos juveniles- se refieren también a la experiencia de la sensación, como un momento del habitar estético-existencia en la joven escucha: (...) “Podría, en principio, entender por sensación la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo. El gris de los ojos cerrados que me ciñe sin distancia, los sonidos que en estado de somnolencia vibran <<en mi cabeza>>, indicarían lo que podría ser un puro sentir. (Merleau-Ponty, 2000, p. 25). Y más profundamente, configuran cuerpo desde un sentir como ‘campo’; como escenario de una cierta geografía del habitar coreográfico que supera un percibir como dato aislado: “El <<algo>> perceptivo esta siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un <<campo>>. (...) La estructura de la percepción efectiva es la única que pueda enseñarnos lo que sea percibir (...) Un dato perceptivo aislado es inconcebible, por poco que se haga la experiencia mental de percibirlo.” (Merleau-Ponty, 2000, p. 26).

Las Mediaciones del Sentir (MS) se refieren así, no solamente a un sentir objetivado en cuerpo fisiológico percepto-motor, sino además un sentir de sistemas de

experiencias de vida que se inscriben y circundan el horizonte, un horizonte noológico y también demens; un horizonte lleno de pliegues, de sentidos y de bifurcaciones que emergen sensibilidad y subjetivación en la condición juvenil: (...) “Es necesario desdibujar las inmediaciones, el contexto, para ver mejor al objeto y perder en fondo lo que se gana en figura, porque mirar el objeto es hundirse en el mismo, y porque los objetos forman un sistema en el que no puede mostrarse uno sin que oculte a otros. Más precisamente, el horizonte interior de un objeto no puede devenir objeto sin que los objetos circundantes devengan horizonte” (Merleau-Ponty, 2000, p. 87).

Las Mediaciones del Sentir (MS) en el contexto de la obra de Carl Jung (1994), podrían ser “leídas” como intuiciones complejas. Algunas tesis de Jung para ilustrar lo anterior son: (...) "Mientras escuchamos , hablamos o leemos , nuestro inconsciente continua funcionando , aunque no percibamos nada." (Jung, 1994, p. 88); (...) “El elemento esencial parece ser el estado afectivo: cuando estamos dominados por un afecto es cuando tomamos conciencia de nosotros mismos con mayor agudeza, cuando nos percibimos a nosotros mismos con mayor intensidad“. (Jung, 1994, p. 97); (...) “La intuición, percepción espontánea de posibilidades vagas, es una función irracional (...) Quiero mirar, observar, oír (sensación) que valor tiene para mi (sentimiento)" (Jung, 1994, p. 102). De esta propuesta originada en la psicología, puede advertirse la presencia de complejas relaciones entre un sentir corporalizado hecho materia, y un sentir alucinante cuya presencia parece venir de las interacciones del bucle cerebro-espíritu y la condición ‘demens’ Moriniana.

### **1.3 Mediaciones de Valores (MV)**

¿Podría decirse que hay una ética de la experiencia musical? ¿Cuál ética? ¿La de Kant [1790 (1999)]? ¿La de Foucault? ¿La de Habermas?

Presentamos ahora un planteamiento epistemológico que permite establecer relaciones de valores éticos y estéticas musicales: nuevas formas de estéticas musicales que forman valores éticos, cambios de actitudes, nuevas concepciones de mundo que

emergen a través de la música. La música no es solamente para escuchar; la música forma actitudes, forma valores, forma conciencia, forma pensamientos, forma cuerpo, forma corporalidades, forma ser humano, forma ser en el mundo.

Desde lo masculino y femenino, en los relatos agrupados bajo el concepto **Mediaciones de Valores (MV)**, se observa la relación de la música con el ámbito espiritual, corporal, cuerpo y alma; mencionan a Dios como un ser de mucha importancia en sus vidas: “Las diversas músicas latinoamericanas, contienen grandes elementos cósmicos, espirituales y musicales, por esto me ha atrapado y hace que siga en proceso investigativo y evolutivo” (P1:246).

“Creo que siento una afinidad espiritual con la música que mencioné, y creo que aparte de que me dan la oportunidad algunos géneros de cantar, también mueven fibras en mi espíritu muy profundas (P1:229); “La música que escucho posee mucho significado emocional y espiritual ya que es la música con la cual me siento identificada y motivada” (P1:673).

Los jóvenes muestran su interés por conocer las diferentes culturas y raíces de su región por medio de la música; otros hacen referencia a las experiencias musicales que les ha dado una visión de la vida. Expresan que la música cumple como conector hacia la sociedad, y genera espacios para los valores, como en el siguiente relato:

“La música cumple una función como puente conductor entre la música misma y las personas, como en mi caso. Obviamente posee valores de acuerdo a la música que sea. En mi caso, mi música posee muchos valores tanto para activar ante la sociedad como personalmente” (P1:629).

Las narrativas resaltan los problemas que se presentan con los medios de comunicación, al igual que el rol que deben cumplir, tanto personas productoras de estos medios como quienes ocupan el lugar de consumidores. Expresan sus sentimientos y opiniones frente a diferentes Géneros Musicales (GM), diciendo que en algunos casos,

son intolerantes respecto a genios musicales que no son de su agrado; pero, así mismo consideran el respecto por las decisiones con los gustos que tiene cada persona. Dicen reconocer la importancia de conocer otros Géneros Musicales (GM), que sean diferentes a los gustos musicales. Hacen referencia a los procesos del 'sistema' y cómo estamos sumergidos o conectados con este; igualmente sucede con su funcionamiento y los procesos que se desarrollan, tal como se expresa en el siguiente relato:

“También tenemos que saber que de alguna forma el sistema también nos aprueba que hagamos eso; el sistema nos está diciendo qué es correcto y qué es malo, y de alguna forma la música, que de pronto creemos que es conciencia, de alguna forma, el sistema los sataniza diciendo que es malo. Lo vemos a diario en las novelas y todo eso, por ejemplo ahora, en RCN hay una novela que se llama .... bueno, es de peleas, yo sé que es de peleas; bueno, entonces en una de esas aaaah ya se cual es...entonces dentro de la novela hay una pareja que es jipi, y tiene un pensamiento muy bonito en cuanto a la educación y todo eso, y cómo lo están satanizando ... diciendo que eso es malo... muestran que son unos vagos que no les interesa lo que piense la hija, y que salen todas las noches a tomar y que es lo único que hacen; entonces sí ve que el sistema también influye para que las personas empiecen a decir: ay no, es que eso es malo y la moral castiga mucho, pues pienso yo, la moral castiga mucho y entonces de esa forma la gente también empieza a decir, no... es que esa música es mala, y mi mama es una de esas, mi mamá me dice no me escucha eso porque eso es malo, y eso es malo y no me lo escucha y no me lo escucha dentro de mi casa; y mi hermana pone el Reguetón, Que no le escuche qué? Lo que sea, mientras no sea popular lo que sea, yo puedo escuchar reguetón...; yo puedo escuchar reguetón, popular y todo eso pero yo no le puedo poner regué, no le puedo poner Mercedes Sosa, yo no le puedo poner metal, punk; todo lo que es esa música yo no se lo puedo poner porque es malo, entonces también tenemos que ver, que el sistema ataca moralmente la música, y que también tenemos que empezar a mirar y a influenciar a la gente, y decir ...es que esta música no es mala, escúchela,... escúchela, y es un proceso muy duro porque

yo he intentado hacerlo con mi mama; ... no es sino que le ponga un paralelo entre las letras las canciones de reguetón, con esas... No, es decir, es re-difícil porque entonces dice ay no no no, me hace el favor, la gente es muy terca y cuando uno ataca a la gente en el pensamiento, la gente pone una barrera” (P3:18).

Las letras musicales hacen críticas sobre problemáticas que se viven a nivel mundial. La música les permite recordar épocas o escenas del pasado, al igual que diferentes situaciones vividas. Resaltan la importancia y la proyección que tienen con su música favorita: “Sí, el rock me recuerda mi pasado, mi época de estudiante en el colegio. La época de mi primer amor, mis amigos en aquel entonces. La música andina latinoamericana y académica son mi presente y mi futuro” (P1:884).

Los jóvenes expresan su inconformismo con algunos comentarios que hace la iglesia respecto a un festival de rock que se desarrolló en la ciudad de Pereira; resaltan que existen diferentes culturas y con ello identidades propias de cada sociedad; hacen un paralelo entre la música religiosa y el género musical, que para este caso sería el rock, resaltando la importancia del respeto de cada espacio cultural: Ver (P5:118).

“Diciéndolo de la manera más franca, no sé como una persona de su tipo, se atreve a cuestionar algo que nada tiene que ver con usted, su cultura es muy diferente a la nuestra, y las culturas se respetan, tal vez lo que usted pretenda es que siempre los jóvenes vallamos a que nos vendan la salvación a sus iglesias, pero la diversidad de culturas por fortuna existe en este país, y nos abrieron espacio para nuestra cultura, debería respetarlo así como respetamos los suyos, el respeto ante todo; cuando queramos cerrar su iglesia, ahí sí nos puedes alegrar, de resto por favor no se meta en lo que usted no tiene fuerza, aparte de sus contradicciones como lo fue con lo de las voces guturales, aparte dicen dándonos puntapiés con los alucinógenos, déjeme decirle, que para eso habían

medidas de seguridad y control en el evento, pero cuando aprenda a respetar los espacios, también recibirás un poco de respeto, así como ustedes a veces dicen...” (P5:115)

Cuentan los relatos las experiencias que han tendido desde su infancia, las problemáticas y las dificultades que se han cruzado en sus caminos; mencionan por medio de qué y de quien se generan vínculos con la música. Otros expresan que participaron en eventos, y con ello el logro de algunos triunfos, así mismo se generaron espacios en donde fortalecieron su acercamiento a Dios:

“Hija de..., músico y guitarrista empírico, y..., ama de casa. Soy la cuarta descendiente de cinco hijos de los cuales actualmente vivimos cuatro el mayor se llama ... y vive en España con propia familia; ... sería el siguiente, si en el año de 1999 no le quitaran la vida de manera absurda y violenta, acontecimiento que obviamente marcó muchísimo mi vida y el entorno familiar, en especial, ocasionó demasiados remordimientos a mi padre por la dureza y frialdad con que le trató durante casi toda su vida; luego de ..., está mi otra hermana, ..., quien tiene dos hijos; después llegó mi hermanito menor que tiene 15 años de edad, se encuentra cursando octavo grado de secundaria y es un excelente estudiante. Al cumplir 3 años de edad viajé con mi familia a Sevilla (Valle) en donde estudié el kinder. Pasado un año me trasladé o nos trasladamos a Pereira, estudié hasta tercero de primaria en la escuela del barrio Santa Elena, y luego viajé de nuevo con mi familia, pero esta vez a la ciudad de Cali donde estuve dos años y medio sin estudiar; finalmente retornamos a Pereira sin movilizarnos a otros lugares nuevamente. Los viajes realizados con mi familia fueron todos hechos por problemas de tipo económico y generaron un leve retraso en mis estudios básicos. El resto de mi primaria y secundaria los realice en colegio Pablo Emilio Cardona, colegio que actualmente se llama Luis Carlos González Mejía, colegio que me formó y educó en los conocimientos básicos y también como persona. Durante mi estancia en dicho colegio, recibí mucho apoyo tanto de maestros como de directivos; en mi práctica musical que

comenzó cuando tenía 8 años de edad. Mi padre fue quien me impulsó a cantar, el con sus conocimientos empíricos en guitarra y canto, logró iniciarme en este campo y a él le debo mucho de lo poco que ahora sé y el camino que he decidido seguir” (P2:164).

“Durante el tiempo que mi padre vivió conmigo, me motivó a participar en diversos concursos, entre ellos, uno durante las fiestas de la cosecha llamado intérprete Popular del Bambuco en el cual obtuve el primer puesto; también participé en varias ocasiones en el festival Inter colegiado del bambuco ocupando el primer lugar en el año 2001 representando a mi colegio; como resultado de este premio fui invitada especial para participar fuera de competencia en el concurso Nacional del Bambuco realizado este mismo año. Cuando cursaba el grado 11 de secundaria ingresé al coro de la parroquia Santa María del Monte Carmelo en el barrio campestre B de Dosquebradas, del cual actualmente me encargo de su manejo y dirección. Luego ingresé al llamado, proceso nueva evangelización de la misma parroquia en el cual tuve la oportunidad de conocer, acercarme y vivir más y mejor a Dios, ésta fue una gran ayuda para entender y superar el acontecimiento de separación de mis padres; un golpe bastante duro pero la realidad mostraba que era la mejor decisión para evitar futuros problemas y amarguras que dañarían nuestra vida familiar, anteriormente marcada por malos tratos entre ellos dos, en especial de mi padre hacia mi madre” (P2:165).

De estas narrativas puede inferirse que las mediaciones configuran un Ethos, una estética, una cultura desde la cual emergen variadas relaciones que propician encuentros y des-encuentros donde la música es protagonista. Las mediaciones pueden ser vistas además como acontecimientos del flujo, en tanto se configuran como superficie de la red de emergencias de emergencias; como “frutos”, siguiendo a Morin, y no como esencias inalterables. Las mediaciones no son ni podrían ser esencialistas; la propuesta misma del “Mapa de Mediaciones” (Martin-Barbero, 1998. pp. XVI-XVIII), presenta un sistema de flujos entre ejes transversales: uno sincronico y otro diacrónico, lo cual ya le ubica en

perspectiva dinámica y relacional de complejidad. Los “valores” no se pueden esencializar desde una dimensión ontologizante, sino que ellos emergen de las relaciones entre distintos sistemas y de las relaciones entre distintas emergencias; son emergencias de emergencias como dice Morin: (...) “Si es verdad que las emergencias no constituyen virtudes originarias, sino virtudes de síntesis, si es verdad que, siendo siempre cronológicamente secundarias, son siempre primeras por la cualidad, si es verdad, pues, que las cualidades más preciosas de nuestro universo no pueden ser sino emergencias, entonces es preciso que invirtamos la visión de nuestros valores. Queremos ver estas virtudes exquisitas como esencias inalterables, como fundamentos ontológicos, cuando son frutos últimos (...) la conciencia, la libertad, la verdad, el amor son frutos, flores. Los encantos más sutiles, los perfumes, la belleza de los rostros y de las artes, los fines sublimes a los cuales nosotros nos abocamos, son las eflorescencias de sistemas de sistemas, de emergencias de emergencias... Representan lo que hay de más frágil, de más alterable: un nada las desflorará, la degradación y la muerte los golpearán primero, siendo que nosotros las creemos o las queríamos inmortales.” (Morin, 1977, p. 135).

Estas Mediaciones de Valores (MV) hacen parte del gran bucle de interacciones en la dinámica de muchas relaciones rizomáticas y abiertas, y se circunscriben al ámbito de la cultura, la política y la educación, como lo anota el profesor Martín-Barbero (1998).

*Entre Valores, Ethos-Diversidad-Cultural y Ética como Mediaciones;* en la experiencia musical juvenil hay una apuesta ética: al compartir significados comunes también se comparten valores comunes, se comparte un ethos; siguiendo a Ricoeur (citado por Arfuch) (2002) es un proceso mediante el cual habitamos no solamente nuestro mundo sino otros mundos, los mundos de la “otredad”, los mundos de la “temporalidad” y la diversidad. Esa experiencia musical es lo que para Rorty nos lleva a concebir a los demás como “uno de nosotros”; y si tal vivencia en el “relato” musical es necesariamente una actividad con “otros”, también hacia esos “otros” participa la juventud de una apuesta que es además de ética, una acción de subjetividad política que

reconoce las diferencias y comparte con ellas; ¿qué vivencia puede ser más compartida en búsqueda de un reconocimiento y una ciudadanía? La clave está en que el “actor” musical en algún momento debe despojarse de su propia condición de enunciador, para dejar que “otros” participen de su “propia” experiencia; es la “fusión de horizontes” de Gadamer (2003). Al despojarse de dicha condición de enunciador, se va configurando en Ethos musical, en la medida que toma, retoma y trasciende su lugar en el mundo; y lo hace en la conciencia del reconocimiento de su condición humana y transitoria como especie. Se trata de una mediación entre ser-sentir y el otro sentido-reconocido como “otro concreto”. En perspectiva de Heidegger, las Mediaciones de Valores (MV) se ubican como el habitar de la experiencia, como el sentirse y el vivir siendo; condición humana del ethos como el lugar del homo en el mundo, en el mundo de la vida como el “espacio” en el cual somos sujetos del tiempo.

Las Mediaciones de Valores (MV) de la experiencia musical, en la dimensión del Ethos diversidad se plantea como humanización y sentido ético-planetario: “(...) trabajar para que la especie humana, sin dejar de ser la instancia *biológico-reproductora* del humano, se desarrolle y dé, al fin, con la participación de los individuos y de las sociedades, concretamente nacimiento a la Humanidad como conciencia común y solidaridad planetaria del género humano (...) la Humanidad, de ahora en adelante, es una noción ética : ella es lo que debe ser realizado por todos y en cada uno (...) la expansión y la libre expresión de los individuos constituyen nuestro propósito ético y político para el planeta; ello supone a la vez el desarrollo de la relación *individuo ↔ sociedad* en el sentido democrático, y el desarrollo de la relación *individuo ↔ especie* en el sentido de la realización de la Humanidad; es decir que los individuos permanecen integrados en el desarrollo mutuo de los términos de la triada *individuo ↔ sociedad ↔ especie*” (Morin, 1999, p. 55).

Se trata de unas Mediaciones de Valores (MV) que emergen en la Experiencia Musical desde un “Ethos Cultural”, como ética de las vibraciones en la intimidad perceptiva, productora y caosmósica de la subjetividad juvenil: (...) “el espíritu de esta nueva época tiene su expresión en actitudes transgresoras, rupturas epistemológicas,

nuevas juntas, disolución de paradigmas políticos, éticos, estéticos, científicos y culturales, además de una serie de transformaciones dentro del tiempo y el espacio, que han puesto en tela de juicio la linealidad teleológica de la historia y la pretendida homogeneidad de conceptos tales como desarrollo y progreso, según los postulados de la Modernidad.” (Noguera, 2004, p. 15). Como comunidad ecológica, la experiencia musical es nicho de Mediaciones de Valores (MV) donde prima la escucha fraterna y solidaria; nicho además de los eslabones de improvisación-encadenantes sensibles, performance de la multiplicidad y la condición disipatoria juvenil que aglutina el bucle [SI-SM] ‘entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples’, acogiendo el mejor escenario del respeto a la intencionalidad musical y la vida: (...) “Los seres vivos son miembros de comunidades ecológicas vinculados por una red de interdependencias, en donde prima la cooperación y la asociación antes que la lucha a muerte por sobrevivir. De este principio natural surge el valor de la solidaridad, que debe sobreponerse y superar el de la agresividad. Los valores no son entelequias universales a las que nos ligamos como en un contrato unilateral que debemos aceptar. Los valores son constructores históricas que están ligadas a formas de percibir y de pensar.” (Noguera, 2004, p. 53).

¿Es posible dimensionar la sensibilidad musical en el “ethos cultural” desde la estética-ambiental como lo propone Noguera, 2004 en su “Reencantamiento del Mundo”? Claro que sí; es posible y necesario dar esa dimensión al estudio de la experiencia musical juvenil que emerge en sensibilidades, por lo que dicha experiencia, entendida como un conjunto de sistemas complejos, es además “rizomática y compleja”, así como lo es la “dimensión estético-ambiental”. Es posible además, pensar en que la emergencia de sensibilidades musicales juveniles, se constituye en un rizoma, y más allá puede entenderse dicho proceso emergente como una dimensión nueva: “como una trama de relaciones, como una forma ética de ser, como una manera de comprender nuestra propia vida (...)” (Noguera, 2004, p. 17); así entendido este proceso, puede también decirse que en dicha emergencia está presente la dimensión ambiental. Un ethos que puede ser comprendido en el sistema de mediaciones propuesto como “Mediaciones de Valores (MV)”, pero no valores aislados de un corpus, de una realidad físico-natural,

de una interpuesta mecanicista de cuerpos, sino en un conjunto de dinámicas y rizomáticas redes de relaciones de la sensibilidad. Asumimos con Noguera, en perspectiva de las Mediaciones de Valores (MV), que la transformación del Ethos cultural requiere mas que decisiones de tipo político, económico o tecnológico; la experiencia musical, como trama de relaciones inmersa en el Ethos cultural, sufre los efectos en bucle del “desarrollo” y los paradigmas de la ultramodernidad, cuando se ha pasado de una escucha placida y gozosa, a una escucha mediatizada, tecnologizada y direccionada en los intereses del sistema y los mercados; esta escucha convertida en mercado de la banalidad, la publicidad y el consumo estandarizado, contamina la dimensión ambiental del ser-intimidad y el ser-humanidad-global.

¿Cómo intentar hallar las motivaciones del querer a otro, de la disposición al compartirse en la condición de humanos, de las maneras de juntarse mediante la experiencia musical que emerge sensibilidades? La respuesta está precisamente en el pensamiento ambiental; en un pensamiento ecologizado que habita el nicho mismo de la presencia musical, en tanto crea vínculos de tensión o distensión en repliegues, entre la experiencia humana de la existencia y la presencia misma del ente humano, es decir del “Ethos cultural”. Noguera, citando a Heidegger lo plantea así: “...Ethos designa, pues, un rasgo esencial y originario del hombre, pero no como algo que este tenga en su haber, sino, a la inversa, como aquello a que se debe...a lo que pertenece y por lo que es requerido como su lugar de gravitación. Tal como precisa Heidegger, “Los esencial en el Ethos, en este permanecer, es el modo como el hombre se detiene en el ente y cómo él se conserva y se deja mantener. El entenderse en relación al Ethos, el saber de ello, es Ética” (Pedro Cerezo. De la existencia de la ética en la ética originaria, en: Heidegger: La voz de los tiempos sombríos, Pág. 43 y 44: (Noguera, 2004, p. 27).

#### **1.4 Mediaciones de Formación (MF)**

¿Qué es la formación humana? ¿Cómo se entiende la formación como mediación de la emergencia de sensibilidades? ¿Cómo se presentan las acciones de formación musical en el habitar humano?

Bajo el concepto **Mediaciones de Formacion**, en lo masculino y femenino se presentan relatos desde la experiencia musical, asociados a la forma como dicha experiencia influye en la vida profesional y formativa de los estudiantes, a través de conceptualizaciones o relatos en los que se establece su importancia, como elementos en el desarrollo artístico, musical y humano como se muestra a continuación:

“La experiencia musical, para mí, es conocer en primer lugar el sentido, la intención y la fundamentación de la música, tratar de entenderla, comprenderla e interpretarla. La experiencia musical y su fortalecimiento están ligados a la temporalidad y la apropiación de los conceptos y la esencia musical” (P1:854); “La experiencia musical desde el campo subjetivo es cultivar mi mundo interior, el alma o como lo quieran llamar; desde el campo objetivo es cultivar las destrezas físicas (para ejecutar un instrumento musical o cantar) y cognitivas (desarrollo del discurso y referentes teóricos), sin dejar de lado la capacidad de transmitir lo que se ha aprendido en el proceso (P1:810).

Desde el primer contacto con la música o por influencia de amigos o familiares, las Mediaciones de Formación (MF) se presentan como procesos educativos:

“Dice mi mamá que lo primero que me regalaron, cuando tenía como dos años, fue un pianito como de una octava y media, mi primer instrumento musical. Me contó que como a eso de los cuatro años, el mi primer día de clase en kinder, la profe me presentó delante de todos mis compañeritos, y yo me presenté con una canción de O... C... ¡Que tal! Seguro que ahora no haría algo semejante. El valor que uno tiene cuando se es niño, se pierde al llegar a cierta edad” (P2:27); “Ahora hablamos del colegio, estudié en ... en el sur occidente en este lugar hasta octavo era muy solitario luego empecé a hacer amistades con las cuales compartía mucho tiempo, empecé a trabajar con la música, pues yo me había conseguido una batería que un amigo de mi tío la había empeñado, yo me la llevé para mi casa y la empecé a utilizar, me conseguí un profesor llamado ..., su metodología no me gustó y entonces conseguí unos amigos que tenían un

grupo, entonces empecé a ir a sus ensayos y a preguntar muchas cosas al baterista además veía muchos videos de Pink Floyd y escuchaba mucha música, (autodidacta) entonces ya sabía unos ritmos y empecé a tocar en un grupo de rock del colegio; pero paralelo a ese grupo empecé a conformar otro con unos amigos, en esa etapa aprendí mucho pues me encantaba tocar y por eso le dedicaba mucho tiempo al instrumento. Tocábamos con un grupo del colegio en muchos eventos y con mi otro grupo empezamos a tocar en distintos colegios... De noveno me acuerdo que hubo una graduación y yo no asistí porque mi mamá no me quiso llevar porque tenía el cabello largo, pero bueno eso no fue nada; para el deporte si he sido mas bien malo, pero en el colegio empecé a practicar baloncesto y luego resulté jugando en la selección...y después en la liga Risaralda, aunque no fue mi gran pasión y dejé ese cuento” (P2:180).

Desde el interés de capacitación empírica o profesional, los relatos tanto masculinos como femeninos hablan de la profesionalización de la música y el interés por la posibilidad constante de capacitarse; donde influye el ambiente, los sueños, los proyectos de vida, y la importancia de documentarse para estudiar la música:

“En el año 2006 entré a la universidad (16 años) a estudiar lo que siempre había soñado, gracias al esfuerzo de mi familia. En el año 2007 retomé mis estudios de ballet. En la universidad siempre he tenido muy buen desempeño, ahora me encuentro cursando VII semestre el cual espero terminar con muy buenos resultados” (P2:83); “Uno de mis sueños era estudiar música, el cual ya casi logro, y la verdad me siento muy feliz” (P2:84); “La música que escucho, para mi es el resultado de mi carrera, poco a poco descubro nuevos elementos en cada uno de los géneros que la academia me ha dado. Además es también una forma de alejarme de la academia, ya que despierta mi lado empírico y hace de mí crear nuevas experiencias” (P1:665); “Esta faceta de mi vida me ayudó a entender que lo que tenga que ver con arte, todas sus formas, me gustan y me llaman la atención. Después de esos dos años entré a la Universidad a realizar

mi sueño, estudiar música y allí voy” (P2:23); “Para el año 2001 tomo la decisión más importante de mi vida, me inscribí para licenciatura en música, Universidad (...). Nadie lo podía creer, ni siquiera yo, muchas veces pensé que era algo alocado, pero mi instinto me decía lo contrario. Debo dar gracias a mis padres de antemano por apoyar y respetar esta decisión. Cuando realicé la pre-matrícula fue un caos, pues nunca había recorrido la universidad, no conocía mucho..., pues casi nunca salía de mi pueblito, fue un cambio brusco en el proceso de mi vida, la ciudad, los carros, el nivel de vida, un poco más agitada comparado con mi pueblo natal. “Preguntando se llega a Roma” dicho muy popular del que me valí para dar con los lugares a los que necesitaba ir. Mi familia me rentó una habitación en una terraza en el barrio...; lugar donde vivía solo, y del cual debía ocuparme, ya que todo lo tenía que hacer solo, desde su arreglo, hasta cocinar mis alimentos. Ya estando en la U, me matriculo en el instrumento saxofón aquel que solo conocí por TV y por fin podía iniciar prácticas y disfrutar de su maravilloso sonido. Feliz por esto, pero triste por mis resultados en otras materias como lenguaje musical y técnica vocal, ya que eran cosas nuevas para mí y nunca había entonado ni afinado una sola nota. Era más bien acostumbrarse a otro tipo de vida, uno nuevo que debía enfrentar yo solo. No fue fácil pero podían más las ganas y el interés por conocer esta etapa y fase musical que ya había emprendido y no podía dar marcha atrás. Avanzando semestre tras semestre en el año 2005, viajo a Bogotá a un taller de jazz y música moderna; con mucha dificultad conseguí el dinero para desplazarme y aprovechando que un tío vivía en esta ciudad, en aquella época. Me fui como pude y allí llegué deseoso de conocimiento y de música. Aprendí mucho en dicho taller, al final realizamos una audición en “down town” lugar muy famoso en la ciudad... cantante muy conocido de salsa. Allí ocurre otro momento grande en mi vida. Al finalizar la audición, soy el ganador de una beca para estudiar música en la escuela de música... Bogotá. Fue algo muy bonito, al escuchar mi nombre y al salir al escenario todas esas personas regalando aplausos, y saber que yo iba representando una ciudad y una universidad, era una responsabilidad grande” (P2:176).

Desde estas narrativas juveniles, la formación musical es alternativa que lleva afrontar retos y cambios desde el proyecto de vida que se tiene; configurando además una forma de ser y hacer, cuyo escenario se concreta en la diver-tempo-transitoriedad y la multiplicidad de las sensibilidades-complexus-musicales juveniles desde el espacio del aprendizaje musical y la formación.

¿Qué es la **Formación**? La palabra formación se refiere a lo que el común de las personas llama educación. En testimonio de una joven estudiante, es la práctica educativa que busque la emocionalidad, la metáfora, la felicidad. Pero la expresión educación tiene además múltiples acepciones, entre ellas la mayoría asociadas a procesos de enseñanza y aprendizaje, o en el mejor de los casos a la interacción maestro-aprendiz y enseñanza-aprendizaje. Esta forma de entender la educación nos lleva a una concepción que va más allá de la información y la instrucción; nos lleva al profundo sentido de crearse para acompañar los procesos de acción humana y ambiental. Educación es entonces el acto de formar, y hacerlo con la apertura necesaria para impulsar el motor de la acción-transformación del sujeto de aprendizaje. Las Mediaciones de Formación (MF) aluden a diversas formas de intervención del proceso educativo en la configuración y emergencia de las sensibilidades musicales juveniles (Sensibilidades-Complexus-Musicales-SCM). Se trata de asumir el aprendizaje desde el hacer, un hacer musical: "...El aprendizaje no se hace pensando sino haciendo. Conocimiento y comprensión son primordialmente acción. El cuerpo sabe sin necesidad de pensar(lo); es "la razón disfrazada de naturaleza." (Merleau-Ponty 1997: 144, 154-64).[22] (En: Pelinski, 2005, p. 21).

Se trata de un aprendizaje musical que busca la transformación humana: ¿Hay una intencionalidad explícita en la experiencia musical juvenil? La respuesta podría llevarnos a intentar des-marcar, develar las motivaciones propias del joven oyente, y las motivaciones propias de la industria cultural y los sistemas de recepción musical; no siempre sintonizados en pro de la transformación humana, los valores y el beneficio colectivo; pero siempre asociada al complejo mundo del capital cultural, los bienes simbólicos, los objetos de creación y los productos artísticos musicales. En un ambiente

de educación crítica, las Mediaciones de Formación (MF) están siendo orientadas a mejorar los niveles de escucha activa, mejorar el criterio de esa escucha musical, mejorar la comprensión integral de la obra musical, independientemente del género musical de preferencia, y ayudar en el gran objetivo social de ser conscientes de la realidad cultural, mientras actuamos en pro de la acción transformadora: como tecnologías del yo y como tecnologías del nosotros. Formarse musicalmente tiene sentido entonces, para comprender el fenómeno sonoro y para hacer consciente el proceso de configuración del gusto musical.

Las Mediaciones de Formación (MF) como educación musical sensible, tienen antecedente en el ‘componente pedagógico’ de los eventos culturales (Gomez & Al., 1998). En dicha investigación, el componente pedagógico se refiere a sensibilidad en procesos educativos, y:

“(...) se evidencia con testimonios que se refieren fundamentalmente a dos elementos del ciclo cultural: los aprendizajes y la formación integral. Expresiones dadas por los (as) jóvenes tienen que ver con el concepto del evento cultural como “Una forma de aprender más lo que se está viviendo, además de recrearnos sanamente” y así, los eventos culturales dejan una “Enseñanza en la ciudad”. En otros testimonios se detecta la intencionalidad formativa y educativa, por ejemplo, cuando expresan: “El evento cultural es un mecanismo excelente de educación no formal”; también lo refieren como un espacio para “Ampliar el nivel académico, social y personal”; esto devela la noción de la formación integral. Un aspecto significativo referido por un gestor cultural del grupo de estudio “Otros”, da cuenta del evento cultural con relación a una definición de la polis como “escenario de propiedad colectiva, en donde se dialogan los valores y los saberes de origen familiar y escolar, los valores del actuar cotidiano y el trabajo”. Este testimonio avanza mucho más hacia el componente pedagógico en la vida ciudadana y como tal, está mostrando que el evento cultural debe estar orientado hacia cierto tipo de finalidades que correspondan a los valores fundamentales de una época en particular. En cierta

forma, es necesario recordar aquí la función que hace más de dos mil años cumplieron las “jornadas dramáticas” –representación de un conjunto de tragedias y comedias- del pueblo griego, verdaderos eventos culturales en los cuales los ciudadanos lograban niveles de cohesión y desarrollaban un sentido crítico hacia valores esenciales relacionados con sus mitos, el estado griego, la sociedad, la libertad humana, el odio, el dinero...Para aquella época el sentido pedagógico moral de la “catarsis” o “purificación” correspondía a ese tipo muy particular de cultura ciudadana. En nuestro contexto, el evento cultural puede constituirse en una real posibilidad de acción pedagógica ciudadana encaminada a la finalidad expresada anteriormente por los (as) jóvenes de Manizales”: (Gomez & Al., 1998, pp. 47-48).

Las Mediaciones de Formación (MF), pueden ser leídas también en el marco de los ‘saberes necesarios para la educación del futuro’ que propone Morin (1999). En dicha propuesta, hay un escenario donde ubicar la experiencia musical como alternativa de emergencia de sensibilidades musicales, procesos de subjetivación y reconocimiento de la condición humana. Este escenario es más visible en la propuesta del saber como conocimiento pertinente, la condición humana, la identidad terrenal, la comprensión, y muy especialmente en el saber de la ética del género humano.

¿De qué manera se enseña la condición humana desde las Mediaciones de Formación (MF)? Ya hemos dicho que la experiencia musical (EM) como conjunto de sistemas complejos EM [EMS-PCM-GP-HC], es la interacción de circuitos de eslabones músico-semiosféricos (EMS), primer contacto musical (PCM), géneros preferidos (GP) y hábitos-coreografías (HC), los cuales entran en relación con los tres procesos (P) complejos ya mencionados: P [PCECP-PCGCE-PCSS] (Ver Anexo 1. Gráfica Complexus de Emergencia); en este devenir, se trata de asumir la experiencia del arte-musica, de la escucha musical, del gusto por unas músicas, como escenario de la producción y auto-producción no solamente de la *aiesthesis* máxima expresión artística, sino de acción y auto-creación. Si el ser humano es un *complexus eco-bio-psico-social*, se trata de re-asumir la condición compleja de la existencia mediante la experiencia

musical y las emergencias de múltiples sensibilidades en la ruta pluridisciplinar: siguiendo a Morin: “El ser humano es a la vez físico, biológico, síquico, cultural, social, histórico. Es esta unidad compleja de la naturaleza humana la que está completamente desintegrada en la educación a través de las disciplinas y que imposibilita aprender lo que significa ser humano (...) Así, la condición humana debería ser objeto esencial de cualquier educación”. (Morin, 1999, p. 2). ¿Y qué mejor escenario para esa búsqueda identitaria recursiva, dialogica y hologramática que la experiencia del arte, de la música?. Las músicas atienden como gran bucle de interacciones, bucle de eslabones, los diversos momentos del habitar existencia humana. Así, una formación musical profundamente humana y compleja debería asumir los retos de las oposiciones y los diálogos: (...) “El conocimiento complejo necesita del diálogo en bucle ininterrumpido de las aptitudes complementarias / concurrentes / antagonistas que son análisis / síntesis, concreto / abstracto, intuición / cálculo, comprensión / explicación” (Morin, 1986. pp. 102, 103).

Las Mediaciones de Formación (MF) proponen avanzar en una educación musical que a través de la apropiación de circuitos y eslabones músico-semiosféricos, especialmente los eslabones de improvisación, ayuden a profundizar en cambios de mentalidad frente a las necesidades comunicativas de la especie: “La comprensión es al mismo tiempo medio y fin de la comunicación humana (...) Teniendo en cuenta la importancia de la educación para la comprensión en todos los niveles educativos y en todas las edades, el desarrollo de la comprensión necesita una reforma de las mentalidades”. (Morin, 1999, p. 3).

La comprensión es también un acto de comunicación, de expresión-improvisación musical. Hay una educación que propicia y explora la improvisación; se trata de una doble comprensión: “la comprensión intelectual u objetiva y la comprensión humana intersubjetiva. Comprender significa intelectualmente aprehender en conjunto, *com-prehendere*, asir en conjunto (el texto y su contexto, las partes y el todo, lo múltiple y lo individual). La comprensión intelectual pasa por la inteligibilidad”. (Morin, 1999, p. 44). Una comprensión que transita en el conjunto de emergencias del conjunto a las

partes, de las partes al todo, del orden al desorden, de la intimidad a la multiplicidad, de los eslabones macro-sonoros a los microsonoros, de los eslabones audio-visuales a los eslabones de improvisación, de los eslabones micro-sonoros a los eslabones macro-sonoros, de la experiencia musical a los hábitos-coreografías, del circuito experiencia a las mediaciones, de las mediaciones a los procesos, de los procesos a las emergencias, de las emergencias a las sensibilidades-complexus-musicales, de las sensibilidades a la subjetivación humana en habitar músico-ambiental.

Los espacios de las músicas, del gusto musical, de las sensibilidades-complexus-musicales, del habitar-musical-coreográfico que configura intimidad y multiplicidad, emergen como el mayor escenario de la democracia. Esto permite apropiarse la condición de apertura y reconocimiento de las músicas, como experiencia colectiva para la formación de una 'antropoética' como ética del género humano: "La educación debe conducir a una «antropo-ética» (...) la ética individuo/especie necesita un control mutuo de la sociedad por el individuo y del individuo por la sociedad, es decir la democracia ; la ética individuo ↔ especie convoca la ciudadanía terrestre en el siglo XXI". (Morin, 1999, p. 3).

Las Mediaciones de Formación (MF) se refieren al papel trascendental de la experiencia del arte-musica, que sin abandonar procesos de aprendizaje y categorización cognitiva inteligible, emergen como escenario del amor, el reconocimiento y el afecto del Ethos cultural: "(...) en el mundo mamífero, y sobre todo en el mundo humano, el desarrollo de la inteligencia es inseparable del de la afectividad, es decir de la curiosidad, de la pasión, que son, a su vez, de la competencia de la investigación filosófica o científica. La afectividad puede asfixiar el conocimiento pero también puede fortalecerlo. Existe una relación estrecha entre la inteligencia y la afectividad: la facultad de razonamiento puede ser disminuida y hasta destruida por un déficit de emoción (...)". (Morin, 1999, p. 4).

Desde la experiencia musical, las Mediaciones de Formación (MF) se refieren también a la posibilidad del conocimiento como competencia sensible y saber

pertinente, que se desarrolla en ambientes propios del mundo biótico, psico-antropo-socio-cultural:

(...) “Todo conocimiento contiene necesariamente: a) una competencia (aptitud para producir conocimientos), b) una actividad cognitiva (cognición) que se efectúa en función de esta competencia; c) un saber (resultante de estas actividades). Las competencias y actividades cognitivas humanas necesitan un aparato cognitivo , el cerebro, que es una formidable máquina bio-físico – química, cerebro que necesita la existencia biológica de un individuo; las aptitudes cognitivas humanas sólo pueden desarrollarse en el seno de una cultura que ha producido, conservado, transmitido un lenguaje una lógica, un capital de saberes, de criterios de verdad” (Morin, 1986, p 20).

Las Mediaciones de Formación (MF), en el contexto de educación, aprendizaje, escuela, educación musical sensible, configuran rizoma integrador del ser Ethos cultural en relaciones unitax multiplex, espíritu-mundo, más allá de los sonidos: (...) "La práctica musical no debería inspirarse en la fórmula “el arte por el arte” y no debería ser únicamente un elemento de diversión y de goce. Aspira a ser un elemento cultural capaz de influir a la vez sobre los sentidos, el corazón y el espíritu, uniéndolos armoniosamente en la práctica musical.” (Willems, 1962, pp. 10- 11).

Y mediante este escenario rizomático del habitar musical, las Mediaciones de Formación (MF) configuran la vida como arte, el arte de vivir la vida, de cuidar del mundo, de cuidar del otro, de la intuición y la autenticidad de la creación artística; creación musical como creación humana: (...) “El arte auténtico está ligado a la condición humana, pues el arte es vida. Hay que tratar de descubrir la vida que se manifiesta a través de las formas. Esta vida se revela por los elementos constitutivos de la música: el sonido, el ritmo, la melodía, la armonía, etcétera...” (Willems, 1962, p. 17).

Se trata de Mediaciones de Formación (MF) que pueden ser ‘leídas’ en la propuesta de la formación de Meirieu (1998), como espacio de emergencia de un sujeto autónomo; el mismo quien se hace poiesis creativa musical mientras espera dibujar, escribir y hacer coreografía en/de/sobre la tierra, en el *sensus pleniur* de la escucha y el disfrute colectivo: (...) "Conservo una ternura secreta por lo que he hecho, pero me gusta que otros se reconozcan en ello. En el fondo, lo que he hecho, lo he hecho para eso, para que hombres iguales a mí se lo apropien, me desposean de ello, en cierto sentido, y puedan decir, a su vez: ese cuadro es mío (...) <<Nadie puede imaginar>> <<La diversidad de emociones que [...], en los primeros furros del éxito, me empujaban hacia delante con una fuerza irresistible. [...] Una nueva especie me bendeciría como su creador y fuente; muchas criaturas felices y excelentes, me deberían su existencia. Ningún padre podría reclamar la gratitud de sus hijos tan completamente como yo merecería la de ellas>> (Shelley, op. Cit.) (Meurieu, 1998, p. 54). Y esta es la virtud de la experiencia musical, del sonar y ser sonado: la noble posibilidad de incursionar – como un crear y ser creado- en la humana condición sensible, en profunda afección y transformación de redes de escucha-interpretación-eslabones-actos-hábitos-sensibilidades; dinámicas que habitan existencia, modulando juventudes diver-tempo-transitorias y corporalidades.

Las Mediaciones de Formación (MF) se relacionan con otras maneras del aprendizaje, de información; ambientes musicales cuya ecología –paisaje sonoro- no es solamente un fenómeno físico-óptico-acústico, sino las fluctuaciones de interacciones diversas entre cosmos, sonidos, ambientes y seres vivos: (...) “Aprender no es únicamente adquirir saber- hacer, es también saber hacer adquisición de saber; puede ser la adquisición de información; puede ser el descubrimiento de cualidades o propiedades inherentes a cosas o seres; puede ser el descubrimiento de una relación entre un evento y otro, o incluso el descubrimiento de una ausencia de unión entre dos eventos.” (Morin, 1986, p. 68). En la vivencia de la experiencia musical sensible, se desarrollan capacidades asociativas complejas que propician la habilidad para reconocer, a partir de los eslabones músico-semiosféricos (EMS), propiedades de la realidad que podrían ser invisibles para quienes no viven la sonoridad. Y de este conjunto de experiencias con la

música, se van derivando nuevas propiedades emergentes de tipo neurocerebral, que configuran capacidades de aprendizaje nuevas: (...) “Construir supone un constructor; aprender supone un a priori, adquirir supone un innato. El aparato neurocerebral es el constructor a priori que dispone de la capacidad de aprender. La aptitud para aprender propiamente dicha va unida a la plasticidad bioquímica del cerebro. Un conocimiento adquirido puede inscribirse duraderamente en forma de una propiedad asociativa estable entre neuronas.” (Morin, 1986, p. 69).

### **1.5 Mediaciones de la Acción Sensible (MA)**

¿Qué es la acción? ¿Qué es la acción sensible? ¿Cómo se presenta la acción como mediación en la experiencia musical de la condición juvenil?

Las Mediaciones de la Acción (MA) emergen en las interacciones entre la experiencia musical, las computaciones, el conocimiento y la estrategia; y desde estas relaciones generan condiciones favorables a la creación, producción y auto-producción humana: (...) “Todo progreso del conocimiento saca provecho de la acción, todo progreso de la acción saca provecho del conocimiento. Mas profundamente toda estrategia de acción comporta computaciones, es decir una dimensión cognitiva, todo conocimiento comporta una actividad estratégica. De este modo, la acción y el conocimiento a la vez se implican el uno al otro, están unidos entre sí y son distintos el uno del otro.” (Morin, 1986, p. 64).

Desde el concepto **Mediaciones de la Acción Sensible (MA)**, los jóvenes utilizan la música para diversas actividades que en espacios de trabajo les hace sentir bien, les relaja y tranquiliza en su vida diaria; a otros les produce dispersión, llegando a considerar negativo su efecto sensibilizador; así se observa en los siguientes relatos: “Sí, siempre la escucho para realizar mis trabajos, y personalmente la escucho para sentirme bien”. (P1:689).

“A veces no... me dispersa [la música]... me entraña cosas... quizás me genere concentración, cuando su acto continuo tiene que ver con otra cosa que no sea: lectura, escritura, pensamientos nostálgicos, trabajos escritos... pues los “manuales” si requieren inspiración... La música hace que me sensibilice ante todo, por lo tanto no es siempre buena”. (P1:693)

Otros expresan que la música los relaja, y la utilizan en sus labores cotidianas, en momentos de trabajar en grupos o actos ceremoniales y místicos: “La música me relaja y generalmente la coloco cuando deseo complementar otras cosas como arreglar el cuarto, o incluso cuando estoy realizando trabajos escritos en el computador” (P1:687); “Me sirve mucho para leer ya que me relaja, tranquiliza, me crea un ambiente. También me ayuda a hacer dinámicas de grupo y actos ceremoniales y místicos” (P1:688).

En algunos relatos se habla del alma, como elemento importante para llegar o tocar esa parte de las personas, y se genera una conexión entre lo físico y mental:

“Soy apasionado por lo que hago, en especial por el deporte y la música, esos son mis dos complementos. Pienso que para poder tocar el alma de las personas cuando se está tocando, debe haber una conexión física y mental, por eso complemento la música con el deporte; y digo esto porque me parece importante que sepan quién soy desde el interior hacia el exterior” (P2:53).

Los relatos resaltan la importancia de la música para tratar de dar soluciones, o ayudar a las diferentes problemáticas que tiene la sociedad, y con ello poder generar una contribución a la cultura, tal como se evidencia en el siguiente relato:

“La música cambia radicalmente nuestra forma de asimilar las cosas, ver la vida desde un sentido analítico, escuchar, ver como la música es el camino para pensar y hacer cosas en pro de ayudar a la comunidad; de implementar metodologías para aprender y así ayudar a eliminar problemáticas sociales y contribuir con la cultura” (P1:696).

Otros relatos muestran cómo utilizan la música en los espacios de trabajo, y resaltan que el trabajar en la música es como un sueño:

“[...] yo no sé, mire yo necesito música para trabajar porque si no me estreso, no sé si eso puede ser un factor de los que habla, pero me gustan mucho, muchos géneros, rock extranjero sobretodo, pero sin embargo el baile me agrada por lo tanto el folclor y la salsa todo eso; es agradable que le paguen a uno por trabajar con la música, a mí me parece es como una especie de sueño, me refiero que me gusta la música, pero en mi trabajo me toca realizar cosas que necesitan conocimiento técnico; a pesar de todo convivo con mi trabajo, pero aun así considero que uno debería de hacer cosas como las que usted hace para ser más feliz, de hecho he pensado en aprender a tocar un instrumento, una flauta cruzada” (P5:106).

Y de estas experiencias asociadas a la música preferida, de trabajar con la música hasta sentirla como un sueño, emerge la acción sensible; se trata de la acción en un ambiente de tipo estético, que da cuenta de la condición del ser que vive, mueve y se conmueve con la vital experiencia de las músicas. El vivir humano es aquí la acción-visibilización que nombra la existencia en escenarios movidos, marcados, escritos y conmovidos por el arte, especialmente por las músicas. Acción es, entonces, todo lo que al protagonista de la experiencia musical le permite dar cuenta de su hacer humano, y que es además vivido por la música y a través de ella. En este hacer musical-vital-humano -porque la acción es además propiedad emergente en el mundo biótico y probiótico de la dimensión ambiental: “(...) Se propone hablar de <<dimensión ambiental>>, no como una nueva disciplina sino como una nueva visión del mundo que mira los problemas de manera fronteriza y transversal.” (Noguera: 2004 p. 48)- la convivencia con las sonoridades dan sentido a la misma existencia del estar siendo. Acción que se va visibilizando en actividades inter-temporales e inter-espaciales, como propiedades emergentes en los procesos de sensibilización musical y de subjetivación humana.

La acción sensible es el término que nos permite nombrar la propiedad que emerge en la relación entre el ser-corporeidad y el mundo vivido-música; acción sensible que en dimensión estética escribe el lenguaje del “ethos cultural”, como escenario de la multi-realidad intercultural e intercorporal; una realidad que es además cotidiana. Así, la acción también puede ser entendida desde la cotidianeidad y el performance: la diferencia de acción cotidiana con performance, es aquello que permite establecer el performance como una reinención. La pregunta aquí es por la acción como espacio de transformación, que podría o no ser artístico y performativo.

Desde el concepto de Acción de Arendt<sup>10</sup>, las Mediaciones de la Acción (MA) se orientan inicialmente desde el estudio del Gusto –gusto musical- como Juicio estético Kantiano [1790 (1999)]: (...) “Arendt basa su teoría del juicio, y la importancia política de este en una reapropiación de *La Crítica del Juicio* de Kant: <<Puesto que Kant no escribió su filosofía política, la mejor manera de averiguar lo que pensó sobre esa cuestión es volver a su <<Crítica del Juicio Estético>>, donde al discutir la producción de las obras de arte en su relación con el gusto que las enjuicia y decide sobre ellas, afronta un análogo y similar problema>>.” (Sánchez, 2003, p. 86).

Este concepto del gusto asociado al Juicio del gusto estético, se abre a la relación entre la preferencia musical, las Mediaciones de la Acción (MA) y los procesos complejos de emergencia del gusto y la condición juvenil. Este circuito, está siempre conectado con una dinámica del gusto musical que busca la multiplicidad en los espacios de la acción colectiva, porque esa es su naturaleza: el gusto preferencia musical –juicio estético como accionar político- deviene rizoma como agenciamiento colectivo (Deleuze, 2000) y por lo tanto como espacio del juicio transformador que lleva a la acción. Para Sánchez [Arendt], la acción deviene origen: “(... ) de las tres actividades [labor, trabajo, acción] es la acción la que mantiene la más estrecha relación con la natalidad, ya que con cada ser humano, con cada nacimiento, comienza un nuevo curso

---

<sup>10</sup> El concepto de ‘acción’ desde los estudios de Sanchez (2003) sobre la filosofía política de Hanna Arendt).

de acción, una nueva iniciativa, en el mundo. Por ello la acción implica un <<segundo nacimiento>>, un nuevo comienzo en la esfera pública.” (Sánchez, 2003, p. 139). Y como origen-nacimiento, las Mediaciones de la Acción (MA) configuran Hábitos-Coreografías (HC) y escritura en/sobre la tierra. Las Mediaciones de la Acción sensible (MA), abren así la perspectiva de comprensión en el debate entre un ‘otro generalizado’ y un ‘otro concreto’, lugar de reciprocidad, escenario de lo común, sitio de diferencias que se complementan musicalmente, en ámbitos del amor y el cuidado como reconocimiento de los otros; son colectivos que escuchan, bailan, cantan, o tocan, en el ejercicio del reconocimiento entre gustos-disgustos musicales que se convierten en un sentir común y diferenciado. Mientras vibramos con la experiencias del sonar y el gustar musical, también vibramos con la experiencia común de un sentir en comunidad, de un espíritu colaborativo, de un *sensus complexus* entre la individualidad y la humanidad:

(...) “El punto de vista del <<otro concreto>> -*concrete other*- conecta con la noción de <<comprensión situada>> que habíamos examinado anteriormente, y con el reconocimiento de los otros y otras como *selves* incardinados: <<El punto de vista del otro concreto nos demanda considerar a todos y cada uno de los seres racionales como un individuo con una historia, una identidad y una constitución afectivo-emocional concretas. Al asumir este punto de vista hacemos una abstracción de lo que constituye lo común. Intentamos comprender las necesidades del otro, sus motivaciones, qué busca y cuáles son sus deseos. Nuestra relación con el otro es regida por las normas de *equidad y reciprocidad complementaria*: cada cual tiene el derecho a esperar y suponer de los otros formas de conducta por las que el otro se sienta reconocido y confirmado en tanto que ser individual y concreto con necesidades, talentos y capacidades específicas. En este caso nuestras diferencias se complementan en lugar de excluirse mutuamente. Estas normas de equidad y reciprocidad complementarias no son públicas, sino que son normas de amistad, amor y cuidado, son privadas y no institucionales. Al tratarle con esas normas no sólo confirmo tu *humanidad*, si no tu *individualidad*. Las categorías morales que acompañan a tales interacciones son la responsabilidad, la vinculación y la

colaboración, y los sentimientos morales correspondientes serían el amor, el cuidado, la simpatía y la solidaridad. La comunidad que refleja ese otro concreto sería una comunidad de *necesidades y solidaridad*>>.” (Sánchez, 2003, pp. 100-101).

Desde esta perspectiva entre un ‘otro concreto’ y un ‘otro generalizado’, a partir del *sensus-complexus*, ¿Podemos hablar de un juicio estético en el estudio de la experiencia musical? ¿En qué medida se establecen relaciones entre el gusto como juicio estético, y la acción humana que deviene en sensibilidades? Es decir: Los procesos de configuración del gusto estético pasan por distintos momentos, uno de los más importantes el del “ámbito público”, que no avanza hacia la uniformidad estética - podríamos decir un gusto musical idéntico, una única forma de ser y actuar-, sino que cobra valor en el nicho de una comunidad específica, promoviendo unas maneras de ser y hacer propios de esa misma comunidad –gustos musicales diferentes para formas de ser diferentes.

Siguiendo a Sanchez, pertenecemos a una comunidad cuando compartimos un juicio-gusto por unas músicas, lo cual nos lleva al concepto de “Sensibilidades Múltiples (SM)”, y en esa medida la preferencia musical, el gusto –como el juicio- emerge como un lugar del espacio público para todos y todas quienes participan de la experiencia musical. Así: “La práctica del juicio (...) es lo que nos hace pertenecer a una comunidad. Pero es precisamente en virtud de ese vínculo entre el juicio y la comunidad, que la validez de este no se presenta como universal, sino que se reduce al espacio de la comunidad misma”: (Sanchez, 2003, p. 83). Así, el gusto musical en el espacio público se concreta en un colectivo o comunidad, es decir en el lugar del contexto real para una comunidad de relaciones, que no siempre buscarán el consenso en la escucha musical, llámense Géneros Musicales (GM), gustos, preferencias o disgustos; y que en la propuesta de esta Tesis sintoniza, en la caracterización de las juventudes diver-tempo-transitorias, con unas Sensibilidades Sociales (SS) y unas Sensibilidades Políticas (SP) de la condición juvenil, las cuales desarrollaremos en el capítulo III.

El gusto musical está relacionado con el hábito, como habitar la tierra para reconocerse y reconocer a otros. Siguiendo a Arendt citada por Sanchez: (...) “<<La *Crítica del juicio* es el único de los grandes escritos de Kant en el que su punto de partida es el *mundo* y los sentidos y capacidades que hacen posible a los hombres (en plural) encontrar su lugar como habitantes de este. Quizás esto no es todavía una filosofía política, pero ciertamente es su condición *sine qua non*>>. (...) Por consiguiente, en opinión de Arendt, el sujeto de la *Crítica del Juicio* no va a ser la persona en tanto que ser inteligible, sino en tanto que ser social, desenvolviéndose en comunidad con las otras personas, en un espacio público de apariencias y constituyendo la especie humana.” (Sanchez, 2003, p. 87).

En este contexto del gusto musical como escenario de Sensibilidades Sociales (SS) y Sensibilidades Políticas (SP), configuración de especie humana y juventudes diver-tempo-transitorias, ¿Podemos afirmar que el “juicio del gusto” produce consecuencias o emergencias en la subjetivación humana, en las sensibilidades humanas? Sí. Este tipo de juicio -asociado a preferencias musicales y hábitos- es el que en forma de bucle va mostrando una actitud política de la condición juvenil; unas maneras de ser y hacerse; y unas maneras de andar en el mundo. Sanchez lo plantea así: “El juicio reflexionante puede ser a su vez, teleológico y estético. Es en este último en el que Arendt encuentra el modelo para el juicio político. El juicio del gusto es la forma característica del juicio estético. Este se distingue por ser subjetivo y desinteresado”: (Sanchez, p. 89). Y desde este ‘juicio político’, la condición juvenil transita a las Mediaciones de la Acción política y social transformadora.

Las Mediaciones de la Acción (MA) están también asociadas a pulsiones y bifurcaciones, que tienen como escenario bio-psico-físico la máquina cerebral hipercompleja, y la extraordinaria posibilidad de activación en cualquiera de los dos hemisferios de la condición juvenil: (...) “Parece estar establecido que el hemisferio derecho <<puede hacer casi todo lo que puede hacer el izquierdo... leer, aprender, recordar, actuar por sí mismo... dentro de las limitaciones reconocidas por su grado de competencia>> (J. Cohen, 1976, p. 101)” (Morin, 1986 p. 100). Esta situación

polifuncional de la condición unitax multiplex cerebral, permite precisamente que la interconexión de eslabones músico-semiosféricos (EMS) genere condiciones favorables para las Mediaciones de la Acción (MA) sensible. Está demostrado que las respuestas cerebrales ante estímulos musicales del tipo eslabones macro-sonoros (melódicos), son diferentes a las reacciones del tipo eslabones macro-sonoros (armónicos). Estas respuestas propician condiciones favorables además para la intervención clínica en pacientes con lesiones cerebrales u otros diagnósticos: síndrome Down, Síndrome de Asperger, TDA, etc. Desde esta perspectiva, las Mediaciones de la Acción (MA) sensible hacen un aporte fundamental al ser eco-bio-psico-social de la condición juvenil.

### **1.5.1 Mediaciones de la Acción (MA) Laboral**

¿Qué es la acción laboral? ¿Cómo emerge la acción como espacio de subjetivación? ¿Cómo se relacionan la acción laboral y el trabajo?

Como puede leerse en la descripción, los relatos masculinos agrupados bajo el concepto **Mediaciones de la Acción Laboral**, tienen relaciones con experiencias de oficios desde la academia, o desde las prácticas empíricas realizadas por los jóvenes; en ellas se mencionan grupos de música, bandas que crean con amigos de colegio o barrio; inclusive, la forma como la práctica y la dedicación hacen que se obtenga reconocimiento importante, para pertenecer a un grupo musical:

“Encontré empleo como clarinetista en un grupo de chirimía tradicional de..., llamado...; en este grupo pude desarrollar mis habilidades musicales de manera empírica, y aprendí a conocer y a querer mucho más mi cultura chocona” (P2:87).

Las mediaciones laborales desde lo femenino, se presentan como aspiraciones y opciones laborales desde la profesionalización musical, como se muestra a continuación:

“Hoy: definí que no quiero ser solamente instrumentista. Me gustaría estudiar armonía, o historia de la música... No sé bien... A mí me encanta escuchar música, desde Bach hasta Schönberg; tratar de analizarla, leer sobre los compositores, sobre los aspectos históricos. No me gusta quedarme con el mero hecho de oír. Pensé que a lo mejor debería estudiar musicología, mas adelante o algo así” (P2:34).

“Para la economía promedio colombiana no compensa comprar un CD de 30 o 40 mil pesos en una disquera, para apoyar a la banda... aquí no tenemos esa...Lo que hay que hacer es apoyar. Pero uno entonces cómo apoya la banda? Si yo tuviera toda la plata me compraría toda la discografía original. No vea, realmente lo que hay que hacer es la propuesta que trajo ... la hermana de [Carlos]..., cual es su propuesta? yo a ninguna editorial le estoy diciendo que me publique mi libro y que lo venda, porque realmente ellos se quedan con un montón de plata; ella anda con sus tres cajas al hombro; con los libritos vendiéndole a todo el mundo... eso mismo hay que hacer con la música; los grupos tienen que comercializar su música para poder realmente vivir de la música” (P3:118).

Estos testimonios relacionados con la música, nos permiten decir que la acción laboral se refiere a las actividades que realizamos en función de la supervivencia, lo cual plantea, de inmediato, referencia a una contraprestación. Laborar es entonces actuar en función de recompensa, la misma que en occidente ha sido marcada por la monetarización de la vida misma. Y efectivamente –tal como lo propone Sanchez (2003)-, hay una diferencia entre el trabajo y la labor: (...) “<<La actividad política humana central es la acción; pero para conseguir comprender adecuadamente la naturaleza de la acción se receló necesario distinguirla conceptualmente de otras actividades con las que habitualmente se la confunde, tales como *labor* y *trabajo*”. (Sánchez, 2003, pp. 133-134). En esta investigación, la labor se ha configurado a partir de una acción de empleo remunerado o de una contraprestación económica a cambio de servicios musicales. Tal como se evidencia en los testimonios presentados como Acción

Laboral y los relatos juveniles, las Mediaciones de la Acción (MA) laboral, siguiendo a Arendt, están relacionadas con la búsqueda de satisfacción para ciertas necesidades del cuerpo biológico: (...) “La *vida* es la condición humana que corresponde a la actividad de la *labor*, que se ocupa de satisfacer las necesidades biológicas del cuerpo humano. Por medio del *trabajo* producimos objetos y creamos un mundo artificial y perdurable, que se distingue, en su artificialidad, de las cosas naturales. En este sentido, señala Arendt, la *mundanidad* sería la condición del *trabajo*”. (Sánchez, p. 138).

### 1.5.2 Mediaciones de la Acción (MA) Política

¿Cómo entender la **Acción Política**? Nos referimos a la política del ciudadano, la política de la solidaridad social, de la conciencia de especie homínido que hace y se acciona en la experiencia musical como auto-creación para la creación-colectiva y social. Es esa la acción política que planteamos, aquella que en ejercicio de respeto a la vida y al habitar humano y ambiental, nos permite reconocer a los otros como oportunidad del nosotros.

¿Cómo emerge el bucle de la acción política en la sensibilización-subjetivación?

Un estudiante de Música nos comparte en la clase de hoy 10 de febrero de 2011, que la música ha cambiado su vida, le ha transformado de ser rapero a quien es hoy; su estilo y vestuario le muestran como un hombre humilde, respetuoso, atento y caballero en el habla y la escucha. Al conversar con él, menciona el respeto, el reconocimiento a los demás y los valores de la vida como algo muy importante para él. [En la perspectiva del investigador, el perfil de este joven ‘cristiano’ de 19 años lo muestra como un hombre serio, con actitudes de madurez en su comportamiento, caballero en sus modales al compartir la clase con una señorita de 23 años, y especialmente respetuoso e interesado por lo que hace: la música]. Esta historia de vida nos muestra la música como alternativa en el cambio personal, en la posibilidad de transformación, en la decisión de ejercer ‘Tecnologías del Yo’: (...) “un grupo de prácticas del final de la Antigüedad. Estas prácticas estaban constituidas en griego como *epimelesthai sautou*, <<el cuidado

de sí>>, <<La preocupación por sí>>, <<El sentirse preocupado, inquieto por sí>> (Foucault, 1990, p. 50). Y en la ruta de Foucault, se trataría de una mirada a la acción desde el cuidado, desde la política del cuidado de sí, donde el mundo del trabajo musical –hecho acción autocreadora–, hace parte de un proceso político de sensibilización-subjetivación.

Es posible encontrar en la música diversas oportunidades de actuar, y la acción sobre sí mismo se orientaría en la posibilidad de autocreación. Cuando mencionamos la apuesta política de la música, se trata de reconocer la experiencia musical como alternativa de participación y empoderamiento; como lugar donde habita el ciudadano, como espacio de emergencia del sujeto político, aquel sujeto que transita de la idea a las acciones concretas; del ‘otro generalizado’ al otro concreto’, de la máscara social en el discurso a la autenticidad de la praxis. Esta apuesta política se dimensiona en las reflexiones de Martha Sanchez respecto a las ideas de Ana Arendt: (...) “Lo que Arendt sostiene es la posibilidad de que la reflexión teórica se integre en armonía en el seno de la comunidad política. El filósofo con el que podemos identificar esta postura no va a ser entonces ni Platón ni Aristóteles, sino Sócrates. Para Arendt en este filósofo encontramos la conciliación entre la filosofía y la política, ya que lo que nos enseña es que sólo aquel o aquella que sabe como vivir con uno mismo es capaz de vivir en comunidad.” (Sánchez, 2003, p. 116).

Desde esta experiencia de la práctica musical colectiva con intencionalidad transformadora, se entiende el escenario interactivo donde las Sensibilidades Complexus-Musicales (SCM) virtualizan y concretan ‘actos’ coreográficos (Hábitos-Coreografías-HC), convertidos en praxis musical y acción política de cambio: (...) “La propuesta de Arendt intentará formular entonces, la política como el espacio propio de la *praxis*, que sólo es posible en un contexto de comunicación y presencia de los demás que habitan ese mundo que compartimos mediante nuestras palabras y nuestras acciones (...):” (Sánchez, 2003, p. 125).

El concepto **Mediaciones de la Acción Política** se anuncia en las narrativas, cuando los jóvenes expresan su postura frente a las críticas que algunas entidades hacen

de su grupo cultural; cuando comentan cómo funciona el grupo y cuáles son sus ideales; critican la postura piramidal y la monarquía como posturas antisociales, tal como se observa en el siguiente relato:

“Entonces en [el grupo] qué es lo que dicen aaa, es que hay mucho raro, bueno, incluso vea como es de particular, que nos cierran las puertas de la institución para hacer una reunión y estamos vetados en las demás instituciones educativas, entonces nosotros nos preguntamos ¿por qué? entonces los rectores no saben dar un por qué; la secretaría de desarrollo no sabe dar un por qué, no hay un por qué algo, no hay un por qué entonces uno dice ¿los por qué que hay? son, que noo, hay un montón peludos hasta marihuaneros, entonces cierran ahí, y listo no hay una razón pura de que le digan a uno es por esto, o es por tal cosa o por tal otra y por fortuna lo que hemos demostrado ha sido con hechos; incluso..., ellas dos desde muy chicas arrancaron con la música andina y no nació en [el grupo], se fueron a otra parte, se fueron a estudiar música y hoy tenemos un concierto de ellas; entonces hay que ir a verlas; no es nuestro, nosotros no hacemos conciertos, no hacemos nada de eso, sino que ellas lo hacen, porque les nació no porque nadie les dijo, nosotros en [el grupo] no usamos las estructuras piramidales, porque el ejemplo de la estructura piramidal desde la colonia ha sido nefasta desde las mismas monarquías ha sido ... es que el concepto piramidal desde la sociedad ha sido antisocial, no ha tenido relevancia alguna, entonces este es el que manda, este es el que sigue, este es el que sigue; entonces si nosotros montamos una estructura piramidal en donde diga este es el presidente, el vicepresidente, el fiscal, tesorero, secretario, eso no va a servir porque se genera es un proceso de corrupción; no sirve en ese sentido, que tengan una parte de dirección, vallase, pero que nos sirve en el sentido de construcción de sociedad; no hay nada entonces que es en sí, una vaina colectiva, no tampoco nos vamos al extremo un comunismo, un socialismo, no porque también en la práctica han fracasado cosas de ahí; y lo que uno intenta con los pelaos es ver es ese tipo de cosas, y vea pílese, este no le diga no a la información, dígame listo a la información, porque eso me

permite crear mi propia esfera de mundo en un proceso de estar dentro de la sociedad, construir la sociedad verdaderamente; entonces hemos como visto eso también estructuras piramidales, y menos ahora la estructura piramidal no tiene ninguna incidencia dentro de la sociedad; es una farsa lo de la democracia, al decirnos que a través de ello nosotros podemos generar un proceso de cambio estructural, y no es cierto, esta es la estructura piramidal de Colombia; [una empresa] está sobre ella como compañía y como corporación y entonces [una empresa] domina la estructura piramidal; entonces, para qué una estructura piramidal que la va a dominar una corporación? no hay un sentido no hay una razón de ser dentro y ellos pues, si es un discurso, que sea un discurso ventijuliero; esos salidos de una arenga política, nos toca levantar la mano, bueno, que es un discurso pero es un discurso que dentro de ello no ha sido instalado ni instaurado, ni con un chip, ni ha sido reseteado, ha sido construido por ellos mismos. Entonces ellos, y aquí muchos creen en la democracia, algunos dicen que el proceso es así, otros dicen que hay que cambiar el modelo, aquí todo tiene validez; dentro de lo musical es lo más rico, lo más sabroso porque nosotros nos disfrutamos desde un evento de salsa, un evento de música andina, que es hoy; un evento de metal, de punk, entonces nos lo gozamos todo, y es tanto así que uno que sufre, existe un grupo de Quilapayu que vive en Pasto y recogimos dinero, y bueno cuántos nos vamos pa' Medellín, ve pa' Pasto, y viajamos a Pasto al encuentro de música de ... al encuentro de ... el tercer encuentro de... y también montamos un tour, y nos fuimos de tour entonces era increíble ver a alguien escuchando un Silvio Rodríguez, gozando tangos; entonces, pues donde radica, yo me caso con esta ideología, yo me caso con esta música y esto me genera identidad creo que, bueno que me genere identidad dentro de ese círculo, pero en últimas escucho es otra música, como pasó en una finca, ¿por qué era que se discutía? porque alguien, tango, se apodero del equipo y nadie se atrevía a cogerlo, jejeje jaaa como hasta las nueve de la mañana, entonces claro dos de la mañana, nueve de la mañana, tango pero yo creo que nadie se atrevía a decirle nada, no porque les diera miedo o porque el personaje fuera un ogro, no; les respetaron el espacio, hasta

que por allá le bajaron el CD y el tipo despertó no no no ¿dónde está la música? pero yo no creo que sea tan nefasto, yo no sé si ellos tienen algo para decir de la música y de la identidad, yo ya hablé demasiado” (P3:2).

Mencionan como las personas tienen diferentes formas de pensar y diferentes metas e ideales; resaltan cómo se puede ayudar a la sociedad proponiéndolo desde la música, el arte y el teatro. Realizan varias críticas a familias prestigiosas, las cuales, según ellos, no ayudan a la población ni a la cultura; describen diferentes características que conforman algunos sectores del municipio, y cómo emergen problemas que se empiezan a mostrar y desplazar por [la localidad]:

“También comentamos aquí de los S...: todos los que son grandes familias que son potencias, pero que no hacen nada por el municipio más que traer verbenas de sangre dolor y cabalgatas, y nunca apoyo al arte, nunca se ve apoyo al arte ni a la cultura del municipio..., Pensando en eso y pensando en la población no escolarizada, yo empiezo a hacer la radiografía del municipio y me doy cuenta que, desde el norte del municipio con la carrilera, la miseria empieza a tirarse hacia [la localidad], y a remontarse sobre la calle 15 carrera 15 esquina, en una vaina que se llama... y la 14, entonces toda la miseria empieza a rebotarse hacia la parte de acá; y cuando la miseria se rebota hacia acá, usted ya no puede andar libre a las ocho de la noche, porque está dispuesto no a una puñalada sino a un balazo; se remonta todo esto acá, y los barrios unidos del sur también empiezan a cercar el municipio y lo remontan hasta el parque... y hacen como una barrera... y dejan una brecha entre... el parque...; la galería sigue funcionando con su proceso tradicional, de campesino baja de la montaña merca, mete su mercado a un burdel, toma cerveza, fornicación con prostitutas y le lleva el mercado a la mujer, unas flores, la panela y la mujer es feliz; la vaina sigue igual, pero ya no hay un solo putiadero, ya hay muchos putiaderos alrededor de la galería, y todos tienen estanterías para guardar el mercado con una ficha, como cuando usted llega a un supermercado y guarda el maletín y le pasan una ficha; el tipo llega, guarda el mercado y le pasan una ficha y puede

endosar ... Jajajaja usted porque sabe todo eso jajaaj El proceso de investigación de campo jajaj Aaaa ya dijo, el proceso de investigación de campo. Entonces eso sucedió, cuando sucede eso, bueno ya me voy a mirar la otra parte y fue un cordón de zona Rosa que se hace en [la localidad], vía M..., los barrios más ricos, cogen desde el G..., S..P... y hacen un sector de zona Rosa, donde se ocultan los reinsertados de las ordas paramilitares, el narcotráfico...montan sus discotecas, entonces empiezan a construir este tipo de cosas y la gente, el municipio empieza a intervenir sus casas; entonces qué hace la gente, el burgués, burgués que siempre fue burgués, pero que estuvo en esa pirámide para sostenerse, pues lo que hace es coger la sala de la casa y tirarla al patio, y en la sala hacer una especie de porta-garaje, hace una porta-garaje y monta ahí un vendedoro de carnes o un vendedoro de comidas rápidas, para atender a aquel que viene con el dinero y supuestamente a visitar termales; pero uno se pone a preguntar de quién es esta discoteca, aaa eso es de un tipo que está en España y este de acá aaa ese es del patrón que es de Cali, nunca hay una que diga, aaa esta es que es de un muchacho de acá de [la localidad], no la hay, entonces esta gente está aquí, la miseria remontada y la miseria remontada por algo que dice Oliverio Coscani que es la publicidad; la publicidad genera dos cosas que es lo que se genera en las poblaciones: genera frustrados o delincuentes; cuando a usted le publicitan un Black Berry y usted no tiene plata para comprarlo, usted se frustra y si no se frustra se vuelve delincuente para tenerlo, porque con eso va a tener la felicidad; y qué es tener la felicidad, tener una mujer al lado, además de tener a una mujer al lado es tener dinero, amigos es tener satisfacción, tener placer; entonces tenga el poder y a través de esa publicidad lo hacemos, como hemos publicitado la salvación a través de la iglesia católica, como con un tipo crucificado jmmmm Dios mío bendito; entonces también empieza a publicitarse, entonces en ultimas la iglesia también es un negocio, pero hablando de esa parte de la publicidad, entonces genera una frustración que hace que la violencia se remonte, entonces estos tipos vienen a la galería, apergollan al campesino, lo roban, lo dejan sin mercado y aparte que lo roben y lo dejen sin mercado, se van a consumir todo lo que se robaron en la

zona Rosa, y las peleas y las demás cosas que hay allá; pues eso se junta y se revuelve, y eso se vuelve una mezcolanza, y queda una zona desprotegida que es la zona del parque...; esa zona que es la zona del parque... tiene una connotación, y es que ahí se reúnen todos, se reúnen punkeros a un lado, metaleros en una banquita más abajo, los emos en el parque, los Sketers, por ahí tuvimos una noción de tectónicos, pero como que no llegaron a mucho, porque la ropa es muy costosa; entonces se ubicaban por allá y empezaban como a ubicarse entonces ahí, se concentraron lo que se llama o lo que se conoce como las tribus urbanas; entonces se concentraban ahí, eran rechazados por todas partes; por aquí los atracaban por aquí también, por aquí no les gustaba el ruido de la zona Rosa, en la galería no se sentían cómodos, y esta población es la que necesita ser intervenida por alguna organización, y no hubo organización alguna que se propusiera esta tarea; la iglesia de [la localidad], eee independiente de que sea católica o cristiana lo que sea, empezaban era a decir que esos jóvenes que se hacían en el parque eran los mariguaneros, los heroínos, los drogadictos, los mechudos, los satánicos; entonces empezaban era a hacer una mala atmosfera con respecto a eso; mala atmosfera curada con qué, con café con leche y pan para el indigente, para alimentar más la indigencia y para rechazar esos grupos; entonces yo soy cristiano católico o lo que sea y hablo mal de esos muchachos, pero entonces a contraprestación les entrego leche con pan y con eso voy cuadrando, entonces esta población empieza a ser la más visible para el turismo; y uno llega y se cuadra en esta parte, los buses se cuadran en el parque a tomarse la foto, y cuando los buses llegan, lo que empiezan a ver es a esta gente; entonces el turista dice uy que pasa acá, inmediatamente la queja, los planes turísticos hablan es sobre esa gente que está ahí como estorbando de una u otra forma; pero no los hacen generar otras cosas, no les permiten espacios, entonces cuando nace [el grupo] de esa necesidad, que mas que un punto de encuentro que reúna a estos jóvenes que piensan diferente, porque no se suman a las ordas de delincuencia común, que piensan diferente porque no se van a chirriar la plata a una zona rosa; que piensan diferente porque no piensan en la parte de la prostitución dentro de las

galerías, esa gente está pensando diferente, pero está pensando diferente gracias a una cosa, a la música que escucha, independiente que cualquier tipo de género, si ve, y si el reguetón es un género lo defenderemos, pero si es género, si no, pues yo no sé si sea género, yo no sé de música pero cuando sea género defenderé lo del reguetón; pero el reguetón también ha sido una parte de la publicitación de ese tipo de cosas que nos frustran o nos vuelven delincuentes; deseo de un blin blin de una mujer de curvas perfectas, de una morenaza que se mueva de cierta forma, eso también es una forma de cómo S...M... o las empresas musicales, empiezan también a potenciar ese tipo, que en últimas se genera un control; entonces se generan controles mentales dentro de la población; y cuál es el control de esta población, que esta acá en la zona del parque, es un control terrible, y es que encontramos dentro de esa población el consumo de sustancias psicoactivas, trópicas y demás; entonces son gente que piensa diferente porque la música les permite, porque escuchan otro tipo de música y la música les permite no una identidad directa, sino que les permite una reflexión sobre el mundo, y los hace asumir una postura, que dentro de la teoría quien sabe qué, se llama la resiliencia, ser resilientes frente algo que los estaba ahogando y los está oprimiendo, entonces se vuelven resilientes; por ejemplo el niño que se le muere toda la familia en la ciudad de la Virginia, entonces se le muere toda la familia en una inundación, se lo llevan y lo reubican en el coliseo y el pelaito empieza a jugar con un balón, hacer una treinta y una, pero como si nada sucediera; eso es resiliencia, él se esconde en el balón, él está ahí, se vuelve fuerte desde esa parte y es consciente de que sus padres murieron; pero la resiliencia es que él se concentra en el balón, se vuelve balón; entonces los pelaos la resiliencia que encuentran, la encuentran es en el consumo de sustancias, se refugian es en eso, cierto, se hace como refugio; entonces yo me refugio en esto, pienso diferente porque la música me abre una puerta y entonces consumo sustancias para esconderme de esa presión, para volverme resiliente frente a esa opresión; entonces al consumir estas sustancias, pues claro género otro tipo de imagen, me caso con una ideología o con una perspectiva de vida diferente a la de los demás; entonces ya encarno

cosas; entonces había que llegar a esa población, y desenmascarar todo eso y decirles vea, la droga es simplemente un control, la droga es un control más” (P3:9).

Cuentan algunas experiencias que han tenido durante las fiestas en la localidad, en donde ellos plantean actividades y promueven la participación de los jóvenes y del grupo; resaltan la importancia que tienen estas actividades en la población, dándole valor a las mismas:

“(…) La administración realmente no estaba ofreciendo espacios, en los que nosotros estuviéramos realmente identificados y cómodos para participar; entonces bueno listo, tenemos una semana de receso, hay fiesta en el municipio; bueno, qué son las fiestas, un tablado en el parque ee, cabalgata, la música popular, las chicas con Silicona, las puñaladas; entonces qué nos gusta a nosotros, qué hemos hecho todo este tiempo, eee, qué queremos mostrar con mucha más fuerza, entonces listo montemos un día de poesía, un día de danza, un día de teatro, hee hagamos música, mostremos música; pero entonces mostremos varios géneros, heee, en un mismo espacio, en un mismo momento, en un mismo día, heee, qué otra actividad... heee la danza heee hicimos un trueque; aunque el trueque del año pasado no fue tan bueno como el de este año pero bueno, fue como un primer intento, un trueque en el que íbamos a intercambiar todo lo que nosotros queríamos, lo que no usábamos, entonces todo mundo llevaba el libro de la vorágine, jejeje, el túnel de, jejeje, muñecas degolladas, jejeje, pero entonces fue un intento muy bacano y con muchísima asistencia; y nos dimos cuenta que realmente, no solamente los que estamos vinculados o los que venimos a las películas les interesa, sino que también hay mas población [de la localidad] que le interesa ver otro tipo de cosas; entonces la experiencia ya de este año ya en el 2010, el segundo festival del arte y del desparche, realmente acumuló muchísima gente, todas las actividades, contábamos con 200 ó 300 personas en asistencia solamente para ver y eso es muchísimo; heee nosotros realmente no contamos con el apoyo gubernamental

en cuanto a la parte económica y nada de eso, obviamente teníamos que sacar la autorización para sacar los 'parque' es lo único; este año se tomaron el atrevimiento de tomar nuestra programación dentro de la programación de ellos para fiestas, eso al principio fue una cosa muy dolorosa para nosotros, que realmente todos los pelaos le camellaron muchísimo; pero dijimos bueno hombre, realmente estamos haciendo algo bueno y ellos no lo están haciendo, y necesitan de nosotros para mostrar cosas chéveres en la semana de fiesta; entonces en el desfile de este año, heee, el desfile de este año soy muy juiciosos con toda la actividad en toda la semana soy muy juiciosos; hubo mucha temática, hubo charlas muy bancanas y se le metió mucha fuerza al rey musical, que es el encuentro de grupos de diferentes géneros en el mismo día, en el mismo espacio; nos cogió un poquito el tiempo, lastimosamente las tres últimas bandas que tocaron tocó que cortarlas con tres canciones únicamente, pero se hizo la labor; nos dimos cuenta de errores que hay que mejorar para el tercer festival que es lo que queremos hacer; heee por ejemplo el espacio del rey musical hay que hacerlo en otro espacio, porque realmente ahí estamos al lado de un colegio, de un colegio católico de monjas de la apostolica, que es una escuela para sacerdotes y al lado de todos los vecinos de la tercera edad ahí en la cuadra; entonces realmente... al igual inició, nunca ponen problema porque es música andina, porque es música regué porque es música suavecita, pero cuando entra el metal y el punk, el asunto se pone de otro color; el ambiente se va oscureciendo; hay que aclarar también que el comportamiento de todo el público en todas las actividades fue maravilloso; yo no sabía que a la gente realmente le gustara ver el arte de ese modo; o sea, tenemos ese imaginario de que todavía les gusta es la bulla y la bala, y el no se qué y las casetas populares y no, el publico muy chévere para todo; y los jóvenes que estuvieron en el rey musical, sabemos que la mayoría son consumidores de droga, pero nos respetaron el espacio, no lo hacían a nuestro alrededor, no lo hacían en el escenario en el que se estaban sollando el asunto, sino que se alejaban; los veía salir por allá en las escaleras detrás de la iglesia, pero respetaron el espacio, eso es importante porque eso nos garantiza a nosotros

poder quedarnos ahí, y poder decirle a la gente es que hay un comportamiento bueno; es que es más, cuando empezó punk los vecinos iban a desconectar porque nos toca pedir electricidad regalada, nos iban a desconectar los equipos, entonces el que estaba manejando los equipos se llama ... el lleva muchísimos años amplificando, tiene un grupo de música tropical y todo el cuento; y el fué y hablo con la señora y le dijo: vea yo le voy a decir una cosa, yo he amplificado muchísimos conciertos en mi vida, muchísimas actividades, y estos pelaos que hay acá, tienen un comportamiento muchísimo mejor que el que he visto en conciertos de música popular, en otro tipo de espacios donde bolean botella, donde bolean bala, donde bolean puñal; realmente el comportamiento de estos jóvenes es admirable; así que por favor no me desconecte los equipos que me los daña jejejeje, porque todo estaba prendido, todo estaba entonces, yo pienso que, eso es como un valor agregado; también hay que aclarar que a ningún grupo se le pagó, a ninguno de los artistas se les pagó, ni a los poetas, ni a los cuenteros, ni los bailarines y sobre todo ninguno de esos pelaos recibió un peso para eso; lo hicieron de pasión porque les gusta, porque queríamos espacio y los grupos y los artistas que vinieron fue porque nos quisieron apoyar y quisieron apoyar la actividad; quisieron apoyar el cuento y ya todo el proceso es reconocido en otros ámbitos;... ya hay gente que los reconoce, entonces hee, eso es como lo chévere; nosotros realmente nos sostuvimos vendiendo manillas y chocolates eróticos; entonces las manillas eran a mil, los chocolates a mil y a quinientos, y como este año la temática era la destipificación del cuerpo de la sexualidad del hombre y la mujer, entonces esos chocolates eran diseños; entonces queríamos mostrar a la gente que la sexualidad es una cosa bonita natural del ser humano, que no hay por qué esconderlo, y por eso quisimos como que, heee, hacer, pues tener ingresos de ese modo; con esos ingresos como que realmente se cubrieron las cosas adicionales del festival; el festival valió como cuatro millones de pesos, pero sin pago ninguno para ni nosotros ni los artistas, entonces lo de nosotros es pura pasión; es una semana de muchísimo camello ya a la hora de la producción, pero en la preproducción también es una labor muy grande, porque todos los sábados los pelaos acá

montando lo del desfile inicial, montando las carteleras y montando todo esto” (P3:10).

Los relatos juveniles toman el significado de la música como sensaciones y la relación del espíritu con la música, ya que esta es como aire para el cuerpo; también mencionan, que la música permite cambiar los pensamientos y maneras de ver la sociedad desde una forma de convivencia. Resaltan diferentes críticas sobre las problemáticas que se viven en la actualidad, desde la letra de las canciones: (Ver P4:31)

Los jóvenes hacen varios comentarios en relación con un Festival de Rock realizado en la ciudad de Pereira; invitan al padre... a realizar críticas frente a otros eventos que se desarrollan en la ciudad; muestran elementos que permitieron evidenciar la participación de los jóvenes en el concierto de rock. También critican la ideología y las posturas que el padre hace frente al mismo evento:

“Hay rockeros que somos zanahorios; en mi caso no consumo drogas, ni carne, ni todos los venenos psicológicos cómo los que ustedes les meten a la gente en la cabeza...Y a muchos nos sobra inteligencia; por eso estamos en contra de su ideología falsa y profusión en sus "santas" y "originales" misas, con elementos copiados de otras culturas” (P5:112).

Desde estas narrativas juveniles, la acción política toma variadas dimensiones que siempre se dirigen a la búsqueda de un cambio, de una alternativa para la transformación personal y colectiva mediante las actividades del arte y la música. Así, la palabra “**accion**” remite a múltiples acepciones; en este proyecto, “acción” se refiere a las capacidades de algunos seres humanos para el reconocimiento poliforme y diverso de una realidad que es “asombrosamente” compleja; ante todo se reconoce la posibilidad de transformación, mediante las actuaciones ecológicamente preparadas para garantizar la sobrevivencia del medio ambiente y el habitar de las especies; como transformación,

configura una intencionalidad de cambio que es compleja, emerge en el Gran Bucle de Interacciones como acción política en el Ethos cultural.

Son Mediaciones de la Acción (MA) que se dimensionan también en el concepto de Performance como transformación y abarca dos elementos: cuerpo y acción. El problema radica en la relación que establecemos con los objetos, para cuya finalidad hemos decidido la ruta del arte, la posibilidad de intervenir el espacio colectivo desde la acción performativa, colectiva y social de la experiencia musical. Es un asunto del rol del artista, del rol del creador, del rol del investigador. Y allí hay una apuesta política: ¿Cuál es la que vamos a defender? ¿Nos quedamos con la multiplicidad del concepto? ¿Llegamos a los mínimos de Cortina, Hoyos Vasquez, Habermas, etc.?

La acción política aquí, se propone desde un lugar del investigador en ejercicio de interacción con la condición juvenil, en la vital experiencia de la música. Implica estar en un ritual, implica participar en el; implica el acercamiento entre un ambiente de realidad y quien investiga, empieza con una perspectiva etnográfica de observador situado, pasa a un observador en cuerpo inmerso, y luego a la fusión de horizontes (Gadamer, 2003); diluye la relación sujeto-objeto incluyendo autobiografías, replanteo de proyecto, construcción-decostrucción-reconstrucción-emergencia de conceptos, replanteamiento de relaciones, aperturas conceptuales desde la pluri-disciplinariedad, etc.; en palabras de Morin, se trata de la acción política desde el accionar de un 'conceptuador hipercomplejo'.

Siguiendo a Tello, 2012, la acción política en la experiencia musical es comparable a la representación política: ¿Qué se quiere transmitir con esa acción? ¿Quién habla en nombre del resto? Lo que plantea el doble rol de observador e investigador, es tratar de pensar repertorio de acción social. Las Mediaciones de la Acción (MA) Política así, plantean un performance musical como transformación, más allá de una experiencia de arte, una forma de intervenir, de actuar; accionar político, donde son visibles marcadores sociales como género, capital relacional, capital social, subjetividad, los

cuales permiten ejercer liderazgo e incitar performance de modos coreográficos, étnicos, éticos, filéticos, estriados, etc.

En esta complejidad de procesos sociales y culturales de la acción y la transformación, emerge la socialidad y la sensibilidad del arte hecho experiencia musical; ¿cómo puede establecerse una relación dialogica, dinámica entre performance y experiencia musical? Las acciones performances en la calle, tienen sentido como fiesta colectiva, como convivencia con el entorno cultural, como espacio que moldea la relación de artistas-espectadores. Y estas relaciones se vuelven complejas cada vez que anuncian la interacción del arte-artista con los públicos, pero el concepto de publico se funde con el de artista, en tanto ese colectivo de publicos se va articulando a los movimientos musicales masivos. Es aquí donde hay una posibilidad de comprender el arte, la música, como escenario de popularidad y acción vinculante transformadora; siguiendo a Martin-Barbero (1998), son escenarios de la musica como fenómeno de masas que ejerce acción política, que ejerce acción de potencial transformación social; es cuando se convierte en un escenario, espacio de socialidad, en su Mapa de Mediaciones. (Martin-Barbero, 1998). Esta noción de la acción política, como socialidad, como interacción performativa entre arte de eslabones audiovisuales y espacios públicos, puede ser entendida también como el lugar de la construcción de subjetividad que Arendt rescata como el lugar de la acción: la acción aquí es espacio de transformación publica y también personal. En el primer caso se refiere a lo publico, colectivo, social, cultural; la transformación publica, el cambio social, son ambientes propicios para que retroactuen en el cuerpo-espíritu, las mediaciones de la formación que se dirigen a los procesos de subjetivación humana.

### **1.5.3 Mediaciones de la Acción (MA) y Complejidad**

En Morin, la complejidad es acción; y la acción se entiende como una decisión en incertidumbre: “(...) la acción es una decisión, una elección, pero es también una apuesta (...) conciencia del riesgo y de la incertidumbre (...) la estrategia permite, a partir de una decisión inicial, imaginar un cierto número de escenarios para la acción,

escenarios que podrán ser modificados según las informaciones que nos lleguen en el curso de la acción y según los elementos aleatorios que sobrevendrán y perturbarán la acción (...) el dominio de la acción es muy aleatorio, muy incierto.” (Morin, 2001, pp. 113-114). La acción es incertidumbre, pero además es acción sensible que emerge en el Homo-sensus-musicus como pulsión de transformación; como estrategia de creación-autocreación y cambio, requiere escenarios diversos en el mundo de los eslabones músico-semiosféricos (EMS); escenarios que se van modificando según las informaciones que entran y salen del Gran Bucle de Interacciones. Las Juventudes Diver-tempo-transitorias plantean en las mediaciones de la acción política, por ejemplo, un conjunto diverso y heterogéneo de escenarios performance, para aproximarse a una realidad que pretenden sea transformada con las músicas.

Así, las Mediaciones de la Acción Sensible (MA), hechas experiencia musical, estrategia, incertidumbre, apuesta, pueden ser entendidas también como propiedades emergentes en ambientes y contextos que escapan a las intenciones del (la) joven homo-sensus: (...) “Aquí interviene la noción de ecología de la acción. En el momento en que un individuo emprende una acción, cualesquiera que fuere, ésta comienza a escapar a sus intenciones. Esa acción entra en un universo de interacciones y es finalmente el ambiente el que toma posesión, en un sentido que puede volverse contrario a la intención inicial.” (Morin, 2001, p. 115). Y este escapar a las propias intenciones del joven protagonista de la experiencia musical, hace más compleja la decisión de una u otra preferencia, afianzando la aleatoriedad, diversidad y condición disipatoria de la subjetividad juvenil. Este carácter disipatorio de la acción misma, hace que la escucha-creación musical se torne dinámica e inestable, lo cual se sale de cualquier intención de programación u ordenamiento del gusto musical; a diferencia, sobreviene una apertura a la innovación de la creación musical a partir de la misma escucha: (...) “La acción supone complejidad, es decir, elementos aleatorios, azar, iniciativa, decisión, conciencia de las derivas y de las transformaciones. La palabra estrategia se opone a la palabra programa (...) el programa no obliga a estar vigilante. No obliga a innovar (...) La acción es el reino concreto y, tal vez, parcial de la complejidad.” (Morin, 2001, p. 115). Aquel carácter innovador-aleatorio de las mediaciones de la acción en experiencia

musical brindan así un elemento clave, para quienes pretenden hacer del hecho creativo musical una agenda ‘programa’ en las políticas oficiales, lo cual va en contravía de la condición disipativa coreográfica (Hábitos-Coreografías-HC) de la acción musical en la diver-tempo-transitoriedad juvenil.

Las Mediaciones de la Acción (MA) en la propuesta de los siete saberes de Morin (1999), se plantean como dinámicas que buscan y escapan entre el entorno, la intención y las interacciones: “Tan pronto como un individuo emprende una acción, (...) ésta empieza a escapar a sus intenciones. Dicha acción entra en un universo de interacciones y finalmente es el entorno el que se la toma en uno u otro sentido que puede contrariar la intención inicial (...) no existe la posibilidad de plantear un algoritmo de optimización en los problemas humanos: la búsqueda de la optimización sobrepasa cualquier capacidad de búsqueda disponible, y finalmente se vuelve no óptima, incluso pésima, la búsqueda de un optimum”. (Morin, 1999, p. 40).

De esta experiencia que explora y busca –en ocasiones el optimum- entre entorno, intención e interacciones, la acción como mediación de la experiencia musical puede emerger al homo-demens-locus, mítico; emergencia en cuyo desenfreno se opaca la capacidad de transformación venida del delirio narco-psico-antropo-social y las problemáticas juveniles; aquellas en cuya angustia y ausencia de reconocimiento social oficial, llevan el éxtasis de la acción musical no oficial a las fronteras de la legalidad.

Las Mediaciones de la Acción se orientan en perspectiva compleja desde la experiencia musical, la incertidumbre y los cuatro principios de la ecología de la acción: principio de riesgo-precaución, fines-medios, inter-retro-acción. Morin (1999) lo plantea así: “(...) Para cualquier acción que se emprenda en un medio incierto hay contradicción entre el principio de riesgo y el principio de precaución, siendo ambos necesarios; se trata de poder ligarlos a pesar de su oposición (...) Como los medios y los fines inter-retro-actúan los unos con los otros, es casi inevitable que medios innobles al servicio de fines nobles los alteren y terminen por sustituirlos (...) Toda acción escapa a la voluntad de su autor cuando entra en el juego de las inter-retro-acciones del medio

donde intervienen (...) ninguna acción está segura de obrar en el sentido de su intención. La ecología de la acción nos invita, sin embargo, no a la inacción sino a la apuesta que reconoce sus riesgos y a la estrategia que permite modificar incluso anular la acción emprendida (...) la estrategia debe prevalecer sobre el programa (...) la estrategia elabora un escenario de acción examinando las certezas y las incertidumbres de la situación, las probabilidades, las improbabilidades. (Morin, 1999, pp. 41-42). Desde esta noción de ecología de la acción, podemos decir que las mediaciones de la acción sensible en el Gran Bucle de Interacciones de la experiencia musical, se mueven en la estrategia juvenil de las dinámicas del circuito [SI-SM] ‘entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y sensibilidades múltiples (SM)’; siempre en la dialógica-recursión-holograma de un *sensus plenius*, que en su carácter disipatorio toma las diferentes maneras de la sensibilidad ( $S_n$ ) anunciadas al final del capítulo III: una caracterización de las juventudes en disipación.

## 2. Procesos Complejos de emergencia

Se trata ahora de identificar e interpretar relaciones intra e inter-categoriales (las categorías asumidas en el procesamiento de la información) entre los procesos (P): Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP), Procesos Complejos del Gusto y de las Configuraciones Estéticas (PCGCE), Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS). Los relatos juveniles ayudan con las relaciones entre categorías, identificadas en el software de procesamiento Atlas Ti, y manuscritos gráficos (Ver Anexo 14. Grafías Manuscrito Categorización y Procesos)

¿Qué es un proceso complejo de emergencia? ¿Cómo opera el bucle de procesos y relaciones de las categorías conceptuales, desde la experiencia musical?

Se van identificando en el procesamiento de la información diferentes testimonios, que dan cuenta de diversos niveles de relaciones entre los conceptos propuestos.

En la perspectiva de la “Teoría de procesos y sistemas” del profesor Carlos Eduardo Vasco Uribe: “(...) Los procesos son la categorización básica de lo real. No es propiamente definible qué es proceso. Puede utilizarse esa palabra en ciertas frases que todos parecemos comprender. Los procesos son siempre dinámicos, complejos en sí mismos, inasibles”. (Vasco U., 2005, p. 430). La afirmación del profesor Vasco nos sitúa ya en la dificultad para definir un proceso, aunque queda claro que se trata de una especie de manera para referirse a lo real. Pero se trata de lo real como lo percibimos, y por lo tanto esa manera de lo real es humanamente parcial; “(...) como la ‘cosa en sí’ Kantiana, de esos procesos por los que parece que estuviéramos rodeados, siempre aprehendemos sólo una sección, un fragmento, un recorte. Parafraseando a Kant, podemos decir que aquello que percibimos de los procesos son sólo fenómenos, lo que significa que incluso aquello que nombramos como un cierto proceso específico, es siempre ya un subproceso recortado de ese macroprocesos ilímite que es el devenir del universo en el cual estamos inmersos.” (Vasco U., 2005, p. 403). Los procesos

complejos de emergencia así, hacen parte de ese mundo-macroprocesos del orden del caos. La misma Teoría general de Procesos y Sistemas-TGPS alude a la condición compleja y dinámica de los procesos: “(...) Un proceso sí puede describirse por dos de sus propiedades: - Su complejidad o multiplicidad- Su temporalidad o dinámica”. (Vasco U., 2005, p. 404). De esta manera, los procesos complejos de emergencia, no pueden entenderse como “sucesión ordenada de estadios o fases”, sino como flujo permanente en dinámicas y relaciones: (...) “Los sistemas complejos poseen un gran número de elementos y de interacciones entre ellos; los atributos de los elementos no son fáciles de determinar” (Vasco U., 2005, p. 449).

Los sistemas se refieren fundamentalmente a las interacciones de partes y elementos que configuran unidad y conjunto: (...) “Un sistema es una unidad global, no elemental, puesto que está constituida por partes diversas interrelacionadas. Es una unidad original, no originaria: dispone de cualidades propias e irreductibles, pero debe ser producido, construido, organizado” (Morin, 1977, p. 128). Así: los procesos complejos de emergencia se refieren a diferentes niveles de interacciones en la experiencia musical juvenil, que se traducen en relaciones entre todos los conceptos propuestos; hemos detectado tres niveles de esas interacciones: el nivel de relaciones de la creación-producción (PCECP), el nivel de las relaciones del gusto-configuración estética (PCGCE), y el nivel de las relaciones de sensibilización-subjetivación (PCSS). De estas interacciones hemos propuesto el bucle de los procesos (P) [PCECP-PCGCE-PCSS]. (Más adelante, en este mismo capítulo, cada uno de estos conceptos se presenta con detalle).

## **2.1 Complejidad y procesos de emergencia de sensibilidades juveniles desde la experiencia musical**

Desde la experiencia musical juvenil y el Pensamiento Complejo nos preguntamos: ¿ En perspectiva de la física y la química, cuáles son los niveles de participación del gusto musical juvenil en la consciencia y el espíritu humano? ¿Puede decirse que hay una pregunta en la subjetividad juvenil por el conocimiento musical? O

será que la misma experiencia musical atiende la gran pregunta del sujeto por la existencia, por una razón diferente, por otras formas de realidad, por otras formas de cultura, por otras formas de juntarse, por otras formas de comunicarse? Y, si así fuera, ¿Dónde queda el conocimiento del sujeto joven en su propia identidad? ¿Hay alguna verdad a la que tiende el conocimiento musical? ¿Será posible traducir la experiencia musical en técnicas de una noción de ‘conocimiento’? ¿Cuál de las planteadas por Morin? ¿La experiencia musical se traduce en “percepción”, “representaciones colectivas”, relación “cerebro-espíritu”, o ¿Tal vez la experiencia musical es “poesía”? ¿Hay algo incognoscible en la experiencia musical? ¿Será necesaria una búsqueda de validez en el presente estudio?

Hablamos de ‘conocimientos’ musicales en lugar de conocimiento musical; de “saberes” musicales en lugar de “saber” musical; de ‘informaciones’ musicales en lugar de ‘información’ musical: esto habla de la diversidad de la experiencia musical. En esta perspectiva, la ruta para abordar los saberes musicales es la co-relación entre la “percepción” y la “representación”, más que en la “conceptualización”, el “juicio” y el “razonamiento”; lo anterior ya justifica el abordaje del estudio desde las narrativas, la fenomenología y la complejidad relacional.

¿Qué tipo de conocimiento se produce en la experiencia musical? ¿Puede decirse que la experiencia musical es un evento cognitivo? Si así fuera, ¿Cómo se desarrollan allí los diversos procesos energéticos, eléctricos, químicos, fisiológicos, cerebrales, existenciales, psicológicos, culturales, lingüísticos, lógicos, ideales, individuales, colectivos, personales, transpersonales, e impersonales, que se engranan unos en otros? ¿Cómo participan el cerebro y el espíritu en la experiencia musical?

Hay una dimensión ética en la experiencia musical: la alternativa de un saber colectivo y empoderado en la acción política; el arte música se convierte en la expresión de un conocimiento acumulado, percibido, cogitado, culturalizado; pero en todo caso donde los jóvenes son los protagonistas y toman decisiones por su identidad, y por sus sensibilidades con una característica: en la experiencia musical los saberes se juntan, las

rupturas que la cultura ha generado son recompuestas en la experiencia musical juvenil. Estas mismas rupturas, justifican el abordaje multidisciplinario de la experiencia musical mundo-vital.

La experiencia musical se constituye en alternativa contra el “poder incontrolado”, contra las lógicas que construyen supuestamente un saber que no alude a una ética en el respeto a principios o valores fundados en la condición humana. ¿Es la experiencia musical una expresión de la ‘crisis de los fundamentos’? La experiencia musical, a diferencia de la ciencia, no necesita verificación. ¿Cuál es la dimensión de “lo real” de la experiencia musical, en cuanto fenómeno sonoro-acústico? ¿Cuál es el papel del “sistema abierto” en tanto es además cerrado como “estructura”? ¿Es posible pensar una teoría científica de la experiencia musical juvenil, que no se basa en la “verificación”? ¿Cómo entender el aporte de C. Popper en la búsqueda de verdad? Según Popper: ‘la verificación no basta para asegurar la verdad de una teoría científica’. La experiencia musical se constituye en alternativa para una razón que se interroga, en un conjunto de sistemas complejos que asemeja la multidimensionalidad del conocimiento sin verdad.

En la experiencia musical: ¿Qué significado tiene asumir el “fundamento” como “construcción en movimiento”, que transforma los constituyentes que forman dicha experiencia musical? ¿Es esta acaso la pregunta por el sentido profundo de la experiencia musical como vivencia, como mundo vivido, como descubrimiento, como conexión a la realidad, como espacio de empoderamiento colectivo de un sujeto social? La experiencia musical podría considerarse un “metalenguaje” –metapuntos de vista-metasistema-, en tanto es un espacio del encuentro con diversas formas de conexión con las realidades y microsistemas sociales, culturales, cognitivos, emotivos, ideológicos, religiosos, poéticos, mágicos, audiovisuales, perceptibles, autoorganizados, ecoorganizados, expresiones libres de la condición humana. La experiencia musical así, se constituye en un lenguaje no formalizado, aunque en el seno de la cultura musical juvenil ya se constituye como tal, sin dominio de una jerarquía autoritaria; se constituye

además en un sistema social donde prima la emoción y el sentimiento, sobre la autoridad o el “poder” visible de un determinado régimen.

Desde la Complejidad, ¿Cómo se plantean las ‘exigencias fundamentales’ del conocimiento, que no entran en el marco de las ciencias cognitivas?

-‘Apertura bio-antropo-sociológica’: En la experiencia musical se hace evidente la apertura y el cierre, en tanto hace parte de un metasistema biológico, cerebral, espiritual, lógico, lingüístico, cultural, social, histórico, que no puede dividirse de la ‘vida humana ni de la relación social’, -Reflexividad permanente ciencia-filosofía: En la perspectiva de Kant [1790 (1999)], ¿Cómo puede el protagonista de la experiencia musical juvenil, conocer, o tal vez transgredir las estructuras mentales que pueden dar cuenta del conocimiento como organización?

¿Cuál es el papel de la ‘relación entre cuerpo/cerebro/espíritu, en la experiencia musical juvenil? ¿Cómo poder intentar un conocimiento del conocimiento musical que pueda ser científico y seguir siendo filosófico? ¿Cómo mantener un hilo conductor de esta búsqueda de ‘sentido’, que pueda dar cuenta de la experiencia vivida en la realidad del evento mundo vital juvenil, y la reflexión profunda e intuitiva?: (...) “Es necesario efectuar el difícil diálogo entre la reflexión subjetiva y el conocimiento objetivo” (Morin, 1986, p. 30).

¿Mediante cuales “circuitos” se posibilita el estudio de una experiencia musical juvenil vista como ‘problema multidimensional’? El estudio de la experiencia musical como un conjunto de sistemas complejos, requiere un pensamiento orientado desde un problema complejo y multidimensional, que invite el dialogo entre filosofía y ciencia.

¿La experiencia musical tiene una estructura jerárquica? O se corresponde con diferentes niveles que guardan una importancia diferenciada? Una aproximación se presenta en el apartado de los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS).

El método en nuestro proyecto, en el cual la experiencia musical nos ayuda a pensar por si mismos, persiste el abordaje de múltiples problemas complejos en el cruce de diversas interacciones juveniles. En este trabajo, apostamos con Morin a la propuesta de un nuevo método para abordar el conocimiento de la experiencia musical en múltiples relaciones, y muy especialmente la relación “cerebro-espíritu”.

¿Cómo media la interacción del sujeto y la experiencia musical, en tanto se reconoce en el mismo sujeto un “programa informacional” de tipo genético? Pero, ¿Se puede tratar al sujeto joven como una ‘maquina viviente’? ¿Cómo media el ordenador y sus computaciones en la experiencia musical, en tanto maquina que percibe formas? ¿En qué medida y de qué forma afecta la percepción musical juvenil, el computo de la percepción y/o la computación como ‘complejo organizador’ de carácter cognitivo según E. Morin?

Es evidente la mediación tecnológica en la experiencia musical juvenil; la pregunta ahora se refiere a las diversas formas como operan las ‘instancias informacional, simbólica, memorial y logicial’, en el producto musical que será consumido por los jóvenes oyentes. Sobre este tema, hay antecedentes en los trabajos de W. Benjamin (1989) y J. Jorge de Carvalho (1995).

¿En qué medida puede pensarse la experiencia musical como “computación viviente”? ¿O como “organización viviente”? Tal vez, en la medida que la experiencia musical también comporta actividades prácticas-organizadoras, y problemas. ¿Cuáles son esos problemas que debe resolver el joven oyente, el agente creador, receptor, o las personas que participan de la experiencia con la música? La dimensión cognitiva está implícita en la acción misma de elegir o no un tipo de música, en la decisión de moverse o no, en la posibilidad de comunicar algo. Esta es una base de posibles problemas que le implican una acción de computación necesaria, que siempre está asociada a un problema específico. Se trata de problemas específicos, que configuran propiedades emergentes de sensibilidad y subjetivación humana.

La subjetivación humana que emerge en las dinámicas del Gran Bucle de Interacciones, especialmente en los procesos complejos de sensibilización (PCSS), surge en las dinámicas del movimiento mismo, propio de las sonoridades musicales hechas eslabones músico-semiosféricos (EMS); se trata de dinámicas diver-tempo-transitorias donde aquellas bases estructurantes, formalistas e isotópicas adquieren un fundamento relativo que se re-construye en el performance musical y las preferencias musicales juveniles: (...) “El que el conocimiento no pueda estar seguro de ningún fundamento, ¿no significa haber adquirido un primer conocimiento fundamental? ¿No nos incitaría ello a abandonar la metáfora arquitectónica, en la que la palabra “fundamento” adquiere un sentido indispensable, por una metáfora musical de construcción en movimiento que transformara en su movimiento mismo los constituyentes que la forman? ¿Y no podríamos considerar el conocimiento del conocimiento también como construcción en movimiento? (Morin, 1986, p. 25). Así, la experiencia musical es una construcción permanente, que transforma sus propios eslabones (EMS), mientras hace de la condición juvenil un escenario de preferencias, improvisación, hábitos-coreografías, creación y auto-creación humana.

Los Procesos Complejos de Emergencia (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] configuran el Gran Bucle a partir de la macro-red de interacciones que se dinamizan en la dialógica, recursión y retro-acciones geno-eco-bio-psico-antropo-lógico-mito-sociales: (...) “Todo evento cognitivo necesita la conjunción de procesos energéticos, eléctricos, químicos, fisiológicos, cerebrales, existenciales, psicológicos, culturales, lingüísticos, lógicos, ideales, individuales, colectivos, personales, transpersonales e impersonales, que se engranan unos en otros (...)” (Morin, 1986, p. 20).

En la experiencia musical, los niveles de interacciones pueden ser visibilizados desde los elementos más pequeños, eslabones micro-sonoros, hasta los más grandes, eslabones macro-sonoros, audiovisuales, improvisación; pasando además por cada uno de los circuitos de mediaciones, procesos, sistemas y sub-sistemas del Gran Bucle de Interacciones: (...) “El número y la riqueza de las interacciones aumentan al pasar el nivel de las interacciones no ya únicamente entre partículas, sino entre sistemas

organizados, átomos, astros, moléculas y, sobre todo, seres vivos, sociedades; cuanto más aumente la diversidad y la complejidad de los fenómenos en interacciones, más aumentan la diversidad y la complejidad de los efectos y transformaciones surgidas de esas interacciones” (Morin, 1977, p. 70).

En las mediaciones y procesos que emergen sensibilidades, el Gran Bucle de Interacciones se caracteriza por su dinámica hipercompleja que se mueve entre orden-desorden-organización, para asistir al punto de bifurcación donde emerge el bios que pulsiona en subjetivación y condición juvenil. Siguiendo a Morin, se trata de una red tipo “*Bucle Tetralógico*” que genera formas de organización desde interacciones dinámicas movidas por el desorden y el caos: (...) “Las interacciones constituyen como un nudo gordiano de orden y de desorden. Los encuentros son aleatorios pero los efectos de estos encuentros, sobre elementos bien determinados, en condiciones determinadas, se vuelven necesarios y fundan el orden de las <<leyes>>. Las interacciones relacionantes son generadoras de formas y de organización” (Morin, 1977, p. 70). Los elementos bien determinados de la experiencia musical se configuran en los eslabones macro-sonoros y micro-sonoros; las condiciones de las interacciones entre sonidos y ritmos configuran un determinado ‘orden’ que bien podemos nombrar como isos, o encadenante sensible que estructura una organización llamada género musical: (...) “La interacción se convierte así en la noción placa giratoria entre desorden, orden y organización. Lo que significa, de golpe, que los términos de desorden, orden y organización, están en adelante unidos, vía interacciones, en un bucle solidario en el que ninguno de estos términos podrá ser ya concebido fuera de la referencia a los demás, y en el que estos se encuentran en relaciones complejas, es decir, complementarias, concurrentes y antagonistas” (Morin, 1977, p. 71). Del aparente ‘orden’ sonoro constituido en las relaciones entre eslabones macro y micro-sonoros, emerge también la diver-tempo-transitoriedad; aquella que en las pulsiones físico-químico-neuro-acústico-ópticas genera tensiones, percepciones y/o representaciones que llevan al encanto o desencanto con ese micro-conjunto sonido, desde el éxtasis orgásmico del mundo sonoro en la música preferida, hasta la re-pulsión auditiva-coreográfica de la música no preferida. De esto se tratan las relaciones entre Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) y la

subjetivación humana (S): dinámicas permanentes entre flujos que conectan eslabones músico-semiosféricos (EMS) con niveles distintos de orden y desorden para reconfigurar nuevas construcciones o propiedades emergentes de nuevos ordenes, nuevas combinaciones y regulaciones propias de la interacción; lo cual deviene en nuevos ‘géneros musicales’ o nuevas ‘estructuras’ que llevan a bifurcaciones, nuevos comportamientos, nuevas maneras de ser, hacer, sentir y actuar: (...) “Orden, desorden, organización, se coproducen simultánea y recíprocamente. Bajo el efecto de los encuentros aleatorios, los constreñimientos originales han producido orden organizacional, las interacciones han producido interrelaciones organizacionales” (Morin, 1977, p. 71).

En este gran conjunto de interacciones, asumimos que la experiencia musical como conjunto de sistemas complejos es un gran juego, donde los ‘elementos materiales’ son los engramas de sonidos-material acústico-óptico, que interactúan con ciertas reglas-principios de combinación, estructuración y/o performance, y el azar de las relaciones que son en nuestro estudio los ‘eslabones de improvisación’: (...) “Hay un gran juego cosmogénico del desorden, el orden y la organización. Se puede decir juego porque hay piezas del juego (elementos materiales), reglas del juego (constreñimientos iniciales y principios de interacción) y el azar de las distribuciones y los encuentros” (Morin, 1977, p. 74).

Estas relaciones dinámicas del ‘juego’ Gran Bucle Complexus de la experiencia musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], pueden verse a partir del concepto de ‘bucle tetralógico’ Moriniano: “(...) El bucle tetralógico significa que las interacciones son inconcebibles sin desorden, es decir, sin las desigualdades, turbulencias, agitaciones, etc., que provocan los encuentros. Significa que orden y organización son inconcebibles sin interacciones. Ningún cuerpo, ningún objeto, pueden ser concebidos aparte de las interacciones que les han constituido y de las interacciones en las que participan necesariamente” (Morin, 1977, p. 75). El Gran Bucle Complexus de la experiencia musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], implica conceptualmente un macro-sistema genésico de interacciones desde el cual cada uno de los subsistemas, encadenantes y/o

eslabones músico-semiosféricos (EMS) configura mediaciones (M) y procesos estructurantes (P) de organización y des-organización dinámica, que emerge en subjetivación humana (S) y juventudes en disipación (JD): (...) “El bucle tetralógico significa, pues, que no se podría aislar o hipostasiar ninguno de estos términos. Cada uno adquiere su sentido en su relación con los otros. Es preciso concebirlos en conjunto, es decir, como términos a la vez complementarios, concurrentes y antagónicos” (Morin, 1977, p. 75).



**Figura 2. Dinámica del ‘Bucle Tetralógico’ (Tomada de Morin, 1977, p. 92)**

No se trata así de un bucle a manera de círculo vicioso, sino de un ‘ciclo virtuoso’ tan dinámico como la idea de arte-poiesis eternamente en renovación; las transformaciones de la escucha musical, por ejemplo, indican circuitos complejos como [SI-SM] entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples; un fenómeno propio de la diver-tempo-transitoriedad, en un lugar diferente de la concepción de realidad, donde el espacio es uno y el tiempo es otro, para pasar a una visión del tipo holograma. Se trata de un ‘cuantum’ que nos permite ‘ver’ la realidad en multiperspectiva y multiversidad, en dinámicas donde la parte está en el todo y el todo está en las partes; un escenario diferente que no es de causa-efecto, sino de una temporalidad transitiva en espacios mutantes; escenas de aisthesis creativa musical donde cada subjetividad configura su propia temporalidad en la interacción con otras subjetividades y otras temporalidades. Son otras temporalidades y espacialidades que engranadas configuran la diver-tempo-transitoriedad juvenil, propia del virtuosismo y la energía de génesis pulsión vital del homo-sensus-musicus; este es el ciclo virtuoso

musical, que nos permite aproximarnos a otras formas de subjetividad: las sensibilidades juveniles –Sensibilidades-Complexus-Musicales-SCM- desde el Gran Bucle Complexus.

Los procesos complejos de emergencia (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] se anuncian, en el aparente desorden de las relaciones planteadas en las gráficas y en las narrativas juveniles (Ver Anexo 4. Gráfica: Procesos Complejos Estetico-Creativos de Producción, Anexo 5. Gráfica: Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), Anexo 6. Gráfica: Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS)). De esta diversidad de relaciones en flujos de niveles distintos de fluctuaciones, emergen condiciones para las bifurcaciones, que se visibilizan en un cierto orden de las mediaciones (M) y la disipación juvenil (JD) hecha sensibilización y subjetivación humana ( $S_n$ ): (...) “El desorden está en todas partes en acción. Permite (fluctuaciones) y nutre (encuentros) la constitución y el desarrollo de los fenómenos organizados. Co-organiza y desorganiza alternativamente y al mismo tiempo. Todo el devenir está marcado por el desorden: rupturas, cismas, desviaciones son las condiciones de las creaciones, nacimientos, morfogénesis” (Morin, 1977, p. 95). De esta enorme turbulencia relacional, ebulliciosa y torbellineza de cada circuito, elemento, proceso, subproceso y sistema del Gran Bucle Complexus, emergen ciertos ordenes que son representados en una estructuración de distintos tipos de músicas y generos; estas expresiones van configurando además la materialización de un sentido: el homo-sensus-musicus, con particulares maneras de ser, hacer, sentir y actuar en el mundo: “(...) El orden, que emerge, pues, bajo la forma de determinaciones/ constreñimientos iniciales, va a desarrollarse a través de materializaciones, y luego interacciones y organizaciones” (Morin, 1977, p. 97).

El Gran Bucle Complexus constituye escenario clave en la emergencia de la subjetivación humana; como escenario del homo-sensus-musicus, como lugar de las interacciones, encuentros, des-encuentros, estados disipatorios-mutantes, y acción sensible diver-tempo-transitoria. La acción que emerge de las mediaciones, y concreta al ser joven en el mundo vivido como ser constitutivo narrado hecho mundo; el mundo de

la experiencia musical (EM), los hábitos-coreografías (HC) y las preferencias por diferentes músicas: (...) “La relación entre orden y desorden necesita nociones mediadoras; hemos visto aparecer e imponerse tres nociones indispensables para establecer la relación orden/desorden; la idea crucial de interacción; la idea crucial de transformación; la idea clave de organización” (Morin, 1977, p. 100).

Los elementos, componentes, eslabones del Gran Bucle Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD] , no solamente configuran unidos subjetividades juveniles (*Sn*) desde las relaciones orden-desorden-organización, sino que interactúan para producir las músicas y las preferencias; transforman las formas, estructuras y hábitos, y organizan nuevos sistemas de percepción-representación musical: (...)“Esta dialógica se pone en marcha en el gran juego fenoménico de las interacciones, transformaciones, organizaciones, donde trabajan cada uno para sí, cada uno para todos, todos contra uno y todos contra todos” (Morin, 1977, p. 101); las relaciones de los circuitos en el Gran Bucle de Interacciones, donde se dinamizan a manera de sistemas, circuitos de eslabones (EMS), mediaciones (M) y procesos (P), dan cuenta de esta red dialogica, recursiva y hologramática, que pulsiona la acción computante y noológica de la condición juvenil hecha sensibilidades complexus musicales (SCM).

Para avanzar en el Gran Bucle de Interacciones y el bucle de los procesos complejos (P) [PCECP-PCGCE-PCSS], partimos de dos preguntas claves: ¿Cómo se muestran los tres principios de la complejidad en el Gran Bucle de Interacciones: Experiencias Musicales-Mediaciones-Sensibilidades? ¿Cómo interactúan las mediaciones y procesos de la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles? Para intentar aproximarnos a una ‘respuesta’: (...) “El paradigma de complejidad tiene una estructura diferente a todos los paradigmas de simplificación concebidos o concebibles, físicos o metafísicos. No sólo crea nuevas alternativas y nuevas uniones. Crea un nuevo tipo de unidad, que no es de reducción, sino de circuito.” (Morin, 1977, p. 431).

Los principios e interacciones se entienden a partir del gran bucle de emergencias (Ver Anexo 1. Complexus de Emergencia) donde confluyen circuitos de experiencias musicales (EM), circuitos de diferentes mediaciones (M): Mediaciones de Recepción (MR), Mediaciones del Sentir (MS), Mediaciones de Valores (MV), Mediaciones de Formación (MF), Mediaciones de la Acción (MA). Así, el circuito de las Mediaciones puede representarse como (M) [MR-MS-MV-MF-MA], y circuitos de diferentes procesos (P): Procesos Complejos Estético Creativos de Producción-PCECP, Procesos Complejos del Gusto y de las Configuraciones Estéticas-PCGCE, Procesos Complejos de Sensibilización Subjetivación-PCSS. El circuito de los Procesos puede representarse como (P) [PCECP-PCGCE-PCSS]. Cada circuito puede verse en su funcionamiento aparentemente cerrado con sus propias interacciones dialógicas, recursivas y hologramáticas, pero a la vez ese circuito hace parte del gran bucle en su interacción con los demás circuitos. Y como circuitos configuran redes de sistemas: (...) “Los objetos dejan su lugar a los sistemas. En lugar de esencias y sustancias, organización; en lugar de unidades simples y elementales, unidades complejas; en lugar de agregados que forman cuerpo, sistemas de sistemas de sistemas” (Morin, 1977, p. 148) Por ello, hablamos del Gran Bucle donde la experiencia musical actúa como un conjunto de sistemas complejos en interacción: (...) “Las partes, cosa que casi no ha sido señalado, tienen una doble identidad. Tienen su identidad propia y participan de la identidad del todo. Por muy diferentes que puedan ser, los elementos o individuos que constituyen un sistema tienen al menos una identidad común de pertenencia a la unidad global y de obediencia a sus reglas organizacionales” (Morin, 1977, p. 141).

Hemos dicho como supuesto de entrada a la investigación, que la experiencia musical es un conjunto de sistemas complejos en interacción, lo cual se hace cada vez más evidente, al entrar en las relaciones de los conceptos (categorías), mapas de redes que arroja el procesamiento global de la información, y los relatos de la condición juvenil. Lo que no dijimos antes de la investigación es que además de la experiencia musical, hay otros conjuntos de sistemas complejos involucrados en el bucle de emergencias; es decir, las experiencias musicales no son el eje del estudio, sino las

relaciones que allí se plantean desde y hacia la sensibilidades-complexus, como mundo-lugar-avatar-habitar de la disipación juvenil.

Como el ‘juego de las interacciones’, las tramas de procesos complejos y sus múltiples relaciones, tejen redes de creación, auto-creación, disipación entrópica y neguentrópica, que se configuran como flujos hipercomplejos, engramas-urdimbres de la condición juvenil que pulsa en múltiples tensiones de mediaciones: (...) “Las interacciones son acciones recíprocas que modifican el comportamiento o la naturaleza de los elementos, cuerpos, objetos, y fenómenos que están presentes o se influyen. 1. Suponen Elementos, Seres U Objetos Materiales, Que Pueden Encontrarse 2. Suponen Condiciones De Encuentro, Es Decir, Agitación, Turbulencia, Flujos, Contrarios, Etc. 3. Obedecen A Determinaciones/Constreñimientos Que Dependen De La Naturaleza De Los Elementos, Objetos O Seres Que Se Encuentran 4. En Ciertas Condiciones Se Convierten En Interrelaciones (Asociaciones, Uniones, Combinaciones, Comunicación, Etc.), Es Decir, Dan Lugar A Fenómenos De Organización. (REVISAR USO DE MAYÚSCULAS) Así, para que haya organización es preciso que haya interacciones: para que haya interacciones es preciso que haya encuentros, para que haya encuentros, es preciso que haya desorden (agitación, turbulencia)” (Morin, 1977, p. 69). Mientras se desarrollan como organizaciones complejas, los flujos y bifurcaciones en las relaciones, hacen emerger una y otra vez nuevos puntos de agitación entre el orden y el desorden genésico; a partir de las interacciones, que en este trabajo se anuncian como maneras diversas -caracterización de juventudes en disipación- de crear-crearse-autocrear, emergen las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) y la subjetivación humana hecha condición juvenil y homo-sensus-musicus.

A medida que entramos en cada circuito, cada red, cada proceso, nos damos cuenta que hay distintos niveles de interacción que el investigador en cuerpo inmerso pretende mostrar, pero la realidad musical es tan compleja, que solamente alcanzamos a reconocer o visualizar algunos estratos de entre muchas capas de esas redes. En este estudio, presentamos la propuesta del Gran Bucle de Interacciones con cuatro sistemas (EM) [Experiencias Musicales], (M) [Mediaciones], (P) [Procesos], (S) [Sensibilidades].

El gran bucle de interacciones puede representarse como GBC [EM-M-P-S] y diversos circuitos en interacción. No hay un orden estrictamente cerrado en estos circuitos, no hay un orden cerrado en cada sistema, y menos aun entre este bucle y otros bucles. Nombramos las mediaciones (M), como referencia conceptual para plantear niveles de relación iniciales, entre las experiencias musicales (EM) y las sensibilidades-subjetividades ( $S_n$ ) en la condición juvenil; nombramos los procesos (P) como un nivel de relaciones más complejo, que hace redes más abiertas de circuitos entre los procesos y las sensibilidades. (Ver Anexo 15. Gráficas Pre-Tesis 026)

Los Procesos de emergencia (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] constituyen relaciones dinámicas entre los comportamientos, hábitos de escucha y preferencias musicales, formas de ser juveniles (sensibilidades), con las rítmicas, armonías, melodías y performance musicales (experiencia musical). En este conjunto sistemático y a-sistemático, proponemos: 1. Las sensibilidades juveniles están emergiendo de manera interconectada con diversos sistemas, simplificando la estructura clásica de la música y promoviendo nuevos procesos interactivos entre el estilo, el gusto, la creación, el lenguaje, la cognición, el contexto, la historia y el socius musical. 2. Dichos procesos emergen como discurrir performativo dinámico y complejo del ritmo, la melodía y la armonía como eslabones macro-sonoros, y micro-sonoros; es decir, alturas, timbres, intensidades, duraciones, efectos y nuevas maneras de creación-recepción musical y performance; los cuales interactúan en contextos culturales con los y las jóvenes, haciendo emerger maneras de ser, pensar, hacer y sentir. Los procesos también nombran dinámicas emergentes que interactúan en la experiencia musical juvenil: así lo habíamos planteado en estudios anteriores como procesos ideológicos, participativos y de políticas culturales, ya evidenciados en los eventos musicales (Ver: Gómez et Al, 1998).

Los procesos son complejos en tanto las formas u organizaciones musicales constitutivas de un género musical, se relacionan con interacciones e interconexiones que rigen no solo un tipo u organización musical específica, sino los hábitos y el gusto musical juvenil, que precisamente es lo que de manera consciente o inconsciente hace que los jóvenes prefieran esa música y no otra.

La Emergencia es aquí una noción compleja según la cual la realidad no está afuera ni adentro, sino que es una propiedad emergente. Las propiedades emergentes surgen de las experiencias complejas entre subjetividades y mundos de vida; mundo de la vida que es mundo-experiencia, mundo-perceptor, y mundo-mítico; propiedades emergentes no objetivadas en la linealidad de la relación sujeto-objeto, sino propiedades-productoras y autoproducidas, que surgen del tránsito de un observador situado a un cuerpo inmerso.

## **2.2 Complexus de Emergencia desde los Principios de la Complejidad**

Los conceptos fundamentales de la Complejidad anunciados en los desarrollos teóricos de Morin son:

“(…) Desorden/Orden, Desorden/Organización (...) con la mediación necesaria de términos de interacciones/encuentros); Caos/Physis, Caos/Cosmos; Uno/Múltiple, Uno/Diverso, Uno/Complejo (...); Singular/General, Individuo/Genérico (...); Autonomía/Dependencia, Aislamiento/Relaciones (Así, debemos, a la vez, poner el acento sobre la individualidad autónoma y aislable de un ser existencial, y al mismo tiempo, sobre el hecho de que es un momento/evento/elemento de un sistema de sistema de sistema, en una polimáquina, ella misma unida organizacionalmente a su entorno, él mismo unido organizacionalmente a su entorno y así sucesivamente, de ahí la necesidad de método, de unir y de aislar a la vez...); Evento/Elemento; Organización/Antiorganización, Organización/Desorganización (vía reorganización); Equilibrio/ Desequilibrio (Meta- desequilibrio), Estabilidad/Inestabilidad (Meta-inestabilidad); Causa/Efecto, Casualidad/Finalidad; Apertura/Cierre; Información/Ruido, Información/Redundancia; Normal/Desviante; Central/Marginal; Improbable/ Probable (todo lo que es organizacional, desde la formación de estrellas hasta el nacimiento de la vida, del nacimiento de la vida a la aparición del homo sapiens y así sucesivamente, puede ser considerado a la vez como desviación que llega a ser

central, marginalidad que llega a ser normal, improbabilidad general que se transforma en probabilidad local y temporal)” (Morin, 1977, p. 428).

El concepto de “hipercomplejidad” que propone Morin está basado, según sus palabras, en que no hay una máquina más compleja que el cerebro humano; en el presente estudio la categoría empírica fenomenológica emerge, precisamente de la condición unitax múltiplex del cerebro homo-sensus de la condición juvenil. Por ello, estamos planteando que las distintas mediaciones (M) y relaciones que se presentan en la experiencia musical que emerge sensibilidades musicales y subjetivación humana, pueden ser “leídas” desde los tres principios básicos de la complejidad: Principio dialogico, principio recursivo, y principio hologramático. Estas relaciones dan cuenta de tres procesos complejos de emergencia: 1) Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP), 2) Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), y 3) Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS). Los procesos complejos de emergencia (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] son espontanea y naturalmente dispersivos, energéticos e interferentes; en los procesos anida simultáneamente el orden, el desorden y la organización: (...) “El desorden no es una entidad en sí, es siempre relativo a los procesos energéticos, interaccionales, transformadores o dispersivos. Sus caracteres se modifican según estos procesos”. (Morin, 1977, p. 95). El Bucle de Interacciones de la experiencia musical, se caracteriza por la abundancia de relaciones entre todos y cada uno de los eslabones y componentes, los cuales vibran en las dinámicas de interacciones que emergen orden del desorden y desorden del orden; de la preferencia musical emergen cambios en los gustos y hábitos, así como del accionar mediación subjetiva, emergen nuevos elementos musicales, nuevas combinaciones y nuevos ‘órdenes’ musicales: “No hay un desorden, hay muchos desórdenes enredados e interferentes: hay desorden en el desorden. Hay órdenes en el desorden” (Morin 1999, p. 95).

Sobre la manera como se presentan estas relaciones, los principios dialogico, recursivo y hologramático pueden establecerse en cualquiera de los puntos de bifurcación, circuitos, eslabones (EMS), mediaciones (M) y procesos de emergencia (P);

se explica más ampliamente en el Bucle de Interacciones (Ver Anexo 11. Gráfica Complejidad: Gran Bucle de Interacciones, y Anexo 1. Gráfica Complexus de Emergencia).

Intentamos ahora un ejercicio que pueda vincular la Tesis sobre las mediaciones en la experiencia musical, la simplificación de algunas formas-estructuras musicales, la articulación entre comportamientos, formas de ser juveniles y conjuntos de eslabones músico-semiosféricos (EMS), con los Principios de la Complejidad en el marco de los procesos (P) complejos de emergencia de sensibilidades-complexus-musicales (SCM): Juventudes en Disipación (JD).

Como ya lo habíamos planteado en el apartado Eslabones Musico-Semiosféricos (EMS), apostamos a la emergencia de sensibilidades y subjetivación de la condición juvenil a partir de dos temas centrales: 1. La emergencia de sensibilidades-complexus-musicales: Juventudes en Disipación (SCM: JD) en las interconexiones entre conjuntos de mediaciones (M), sistemas complejos (S), *simplificación de formas y estructuras musicales (EM)*, y procesos interactivos entre el estilo, el gusto, la creación, el lenguaje, la cognición, el contexto, la historia y el socius musical; 2. Las *múltiples relaciones* entre maneras de ser, hábitos y sensibilidades juveniles (SCM) con los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS).

La vivencia sonora alude a la experiencia musical como un gran rizoma, y desde allí la diversidad de opciones para la escucha, las mediaciones y la interacción de procesos complejos de emergencia. Considerando la tesis de la experiencia musical como un conjunto de sistemas complejos en interacción, no se reduce ni calca el fenómeno sonoro, sino que se intenta una geografía de aquellos hábitos propios de la condición juvenil; se han evidenciado en la ruta fenomenológica empírica, las múltiples maneras como se hacen tejidos relacionales entre eslabones músico-semiosféricos (EMS), preferencias musicales (GM), procesos complejos (P), comportamientos del ‘cerebro hipercompejo’ y las sensibilidades-complexus-musicales (SCM): “(...)¿Cuáles son los principios de inteligibilidad que pueden ayudarnos a concebir la

hipercomplejidad cerebral? 1. El principio dialógico. 2. El principio recursivo. 3. El principio hologramático” (Morin, 1986, p. 109). Así, las interacciones del Gran Bucle Complexus se pueden explicar desde el “Pensamiento Complejo”: Los principios dialógico, recursivo, y hologramático.

Asumamos el fenómeno del Gran Bucle Complexus (Ver Anexo 1. Complexus de Emergencia); se trata de establecer inicialmente cuáles son las relaciones que podemos visibilizar allí, cuáles serían los ‘puntos de bifurcación’, y cuáles serían las ‘propiedades emergentes’, los flujos de energía entrópica y neguentropica al interior y exterior de cada uno de los sistemas, circuitos [Experiencias Musicales-EM, Mediaciones-M, Procesos-P, Sensibilidades-Complexus-Musicales-SCM: Juventudes en Disipación-JD], que posibilitan o permiten las subjetividades, sensibilidades-complexus-musicales. El gran bucle complexus musical puede representarse como GBC [EM-M-P-SCM: JD] y diversos circuitos en interacción al interior del conjunto de sistemas, donde los conceptos centrales son experiencia musical (EM) y sensibilidades juveniles (*Sn*) (‘Mediaciones de la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles’):

Tomemos el primer principio: (...) “El principio dialógico puede ser definido como la asociación compleja (complementaria / concurrente / antagonista) de instancias, necesarias *conjuntamente necesarias* para la existencia, el funcionamiento y el desarrollo de un fenómeno organizado (cfr. El Método I. págs. 426-427, El Método II, pág. 431)” (Morin, 1986, p. 109). ¿Cuáles son estas instancias o componentes en el Gran Bucle Complexus musical? Como ya se planteó en el capítulo I, el Gran Bucle Complexus está conformado por cuatro sistemas-circuitos: Experiencia Musical (EM), Mediaciones (M), Procesos (P), Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM): Juventudes en Disipación (JD); así, el Gran Bucle Complexus musical se representa como GBC [EM-M-P-SCM: JD]. La experiencia musical se configura como un conjunto de sistemas complejos en interacciones; como sistema complejo, sus componentes son los conceptos ‘eslabones músico-semioféricos (EMS), ‘géneros musicales’ (GM), ‘primer contacto musical’ (PCM), Hábitos-Correografías (HC), los cuales son encadenantes sensibles o ‘instancias’ en el lenguaje de la complejidad; así, el sistema

Experiencia Musical (EM) se representa como EM [PCM-GM-EMS-HC]. Los componentes del sistema Mediaciones (M) son los conceptos ‘mediaciones de recepción’ (MR), ‘mediaciones del sentir’ (MS), ‘mediaciones de valores’ (MV), ‘mediaciones de formación’ (MF), y ‘mediaciones de la acción’ (MA); así, el sistema Mediaciones (M) se representa como M [MR-MS-MV-MF-MA]; los componentes del sistema Procesos (P) son los conceptos ‘procesos complejos estético-creativos de producción’ (PCECP), ‘procesos complejos del gusto y configuraciones estéticas’ (PCGCE), y ‘procesos complejos de sensibilización-subjetivación’ (PCSS); así, el sistema Procesos (P) se representa como P [PCECP-PCGCE-PCSS]; los componentes del sistema Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM: JD) son los conceptos de ‘corporalidades musicales’ (CM), ‘sensibilidades en intimidad’ (SI), y ‘sensibilidades múltiples’ (SM); así, el sistema Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM: JD) se representa como SCM: JD [CM-SI-SM]; del sistema Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM) emerge un subsistema que llamamos ‘Juventudes en Disipación’ (JD), del cual emerge conceptualmente un intento de caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales: ‘Sensibilidades Familiares’ (SF), ‘Sensibilidades en Contorsión’ (SCON), ‘Sensibilidades Vitales’ (SV), ‘Sensibilidades Culturales’ (SC), ‘Sensibilidades Estéticas’ (SE), ‘Sensibilidades Estéticas-Ambientales’ (SEA), ‘Sensibilidades Laborales’ (SL), ‘Sensibilidades Sociales’ (SS), ‘Sensibilidades Sociales-Económicas’ (SSE), ‘Sensibilidades Comunicativas’ (SCO), ‘Sensibilidades Políticas’ (SP), ‘Sensibilidades en Gesto Afectivo-Exterioridad’ (SGA), ‘Sensibilidades de las Convenciones Hologramáticas’ (SCH), ‘Sensibilidades Religiosas’ (SR), ‘Sensibilidades Virtuales’ (SVIR); así, el subsistema ‘Juventudes en Disipación’ (JD) se representa como JD [SF-SCON-SV-SC-SE-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-*Sn*].

Las narrativas juveniles en la etapa empírica, así como la primera descripción realizada, nos permite visibilizar y evidenciar los amplios niveles relacionales al interior de cada uno de los componentes, sistemas y procesos (PCECP, PCGCE, PCSS). Ejemplos concretos de esta cualidad dialógica del Gran Bucle Complexus se hacen evidentes en cada uno de los procesos (P), a medida que un mismo relato hace

referencias directas o indirectas a conceptos diferentes y complementarios. (Ver Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción, Ver Anexo 4 Gráfica: Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción, Anexo 5. Gráfica: Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), Anexo 6. Gráfica: Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS).

El principio dialógico está presente en el conjunto de sistemas y en cada uno de los circuitos, desde el momento mismo de la percepción hasta la representación, desde la escucha musical que deviene preferencia o disgusto musical, hasta los diferentes momentos, bifurcaciones de cada representación en el ‘imprinting cultural’ que orienta y motiva los comportamientos y la acción juvenil: “Hay una dialógica análisis / síntesis, inseparable de una dialógica digital / analógica, que rige las operaciones perceptivas, desde los analizadores sensoriales hasta la constitución de una representación sintética” (Morin, 1986, p. 110). Se trata de una dialógica polifuncional que se inscribe en la condición musical sensible del ser eco-bio-antropo-psico-social: “(...) La dialógica de este polilogical bio-antropo-cultural-personal se inscribe evidentemente en la dialógica fundamental de la auto-(ge-no-feno-ego)-eco-socio-organización, la cual se inscribe a su vez en: (...) La dialógica general orden / desorden / organización (El Método I, pp. 76-84) (...)” (Morin, 1986, p. 110).

Tomemos ahora el segundo Principio de Recursividad: La Experiencia Musical (EM), los eslabones músico-semiosféricos (EMS), las mediaciones (M), los circuitos, los procesos complejos de emergencia (P) [PCECP-PCGCE-PCSS], y el sistema de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM), configuran dinámicas asociadas al principio de recursividad; se trata de una ‘recursividad rotativa’: (...) “Rescher considera un sistema reticular cuya estructura no es jerárquica, en el cual no hay ningún nivel que sea más fundamental que los demás. Nosotros aceptamos plenamente esta concepción añadiéndole la idea dinámica de recursividad rotativa” (Morin, 1986, p. 33). En la emergencia de sensibilidades juveniles, ninguno de los eslabones, circuitos, mediaciones o procesos es más importante que otro, ni al interior de los circuitos-sistemas, ni por fuera de ellos.

En la idea de bucle recursivo está inmersa la polifuncionalidad de los eslabones, la idea de la creación artística como creación humana, la creación humana como arte y la idea de una reflexividad de la reflexividad. Se trata de un principio recursivo según el cual, los efectos producen las causas y las causas los efectos; los ‘resultados’ o caracterizaciones de estados disipatorios –como la caracterización de las Sensibilidades Juveniles (*Sn*) que se anuncia al final del capítulo III sobre ‘Juventudes en Disipación’- son necesarios para configurar maneras de ser, producir acciones, producir músicas mientras las músicas producen hábitos y hacen coreografías de la condición juvenil, que a su vez producen experiencias, nuevas expresiones musicales y mundo vivido hecho *aisthesis*: “(...) es una idea primera para concebir autoproducción y autoorganización (...) es un proceso en el que los efectos o productos al mismo tiempo son causantes y productores del proceso mismo, y en el que los estados finales son necesarios para la generación de los estados iniciales” (Morin, 1986, pp. 111-112).

Un ejemplo concreto de recursividad se presenta entre la experiencia musical (EM) como sistema de preferencias y la condición juvenil como Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM): un género preferido (GM) como el Rock que en las narrativas juveniles está ligado a una amplia aceptación, es asociado a unos hábitos determinados, que a su vez se relacionan con unas maneras de ser propias de la juventud rockera; de estas maneras de ser-actuar emergen reconocimientos y señalamientos sociales, que hacen transformar los estilos musicales desde los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), las formas de hacer el rock (M), las formas de asumir un estilo de vestir, unas maneras de ser y actuar (SCM); nuevas producciones musicales que son tomadas por la industria cultural con finalidades de consumo, y terminan reciclando las transformaciones de esas maneras de ser en nuevos formatos y nuevas combinaciones de eslabones músico-semiosféricos (EMS), que renuevan las mediaciones (M) y activan nuevos procesos (P) del Gran Bucle Complexus. Así, para entender la condición juvenil (SCM) desde el rock, será necesario entender también sus eslabones músico-semiosféricos (EMS) y los fenómenos socio-culturales asociados a las diversas expresiones de dicho género, tanto, como las diversas maneras como se visibilizan los

jovenes en los escenarios sociales, a través de los procesos creativos de auto-promoción y producción, que deben además incluir los procesos institucionales de reconocimientos o restricciones a estas músicas. El caso “Pereira Convivencia Rock” es un ejemplo concreto de esta recursión, que hace evidentes las múltiples lecturas e interpretaciones de un fenómeno social transformado y transformador como el Rock.

Tomamos ahora el tercer principio de la complejidad: “*El Principio Holo (Gramático / Escópico / Nómico)* (...) El holograma es una imagen física, concebida por Gabor que, a diferencia de las imágenes fotográficas y fílmicas ordinarias, es proyectado al espacio en tres dimensiones, produciendo un asombroso sentimiento de relieve y color (...) es constituido a partir de una luz coherente (láser) y de un dispositivo que hace que cada punto que constituye esta imagen contenga una muestra del sistema de franjas de interferencia emitido por los puntos del objeto hologramado” (Morin, 1986, p. 112).

En el Gran Bucle-Complexus se establece una macro-red sistémica dinámica e hipercompleja del tipo hologramático, según la cual el todo emerge desde las partes, y las partes emergen al conjunto. Se requiere la perspectiva del todo-conjunto (holograma) para comprender las partes; se requiere identificar unos géneros musicales, unas preferencias musicales (GM) que se configuran en unos tipos específicos de eslabones músico-semiosféricos (EMS), para identificar y comprender unos niveles de articulaciones o bifurcaciones (M) (P) con un conjunto de hábitos-coreografías (HC), para identificar y comprender unos comportamientos específicos y unas maneras de ser, hacer, pensar, sentir y actuar. Estas maneras de ser en el Gran Bucle Complexus de la experiencia musical, están así asociadas al principio hologramático en sus diferentes modalidades: (...) “Podemos extraer ahora el principio holo (gramático-escópico-nómico). Tres modalidades dependen del mismo principio, concerniendo cada una a su manera a la máquina cerebral : 1. La modalidad holonómica en la que el todo en tanto que todo gobierna las actividades parciales / locales que lo gobiernan (así, el cerebro en tanto que todo gobierna las reuniones de neuronas que lo gobiernan); 2. La modalidad hologramática en el que el todo en cierto modo está inscrito / engramado en la parte que está inscrita en el todo; 3. La modalidad holoscópica que realiza la representación global

de un fenómeno o de una situación (rememoración y, como vamos a ver, percepción)”. (Morin, 1986, p. 115).

Se trata de dinámicas rizomáticas desde las cuales, la experiencia musical (EM) como gran sistema, conserva cierta unidad como fenómeno asociado al cerebro hipercomplejo (‘modalidad holonómica’); sostiene grupos de encadenantes sensibles o eslabones músico-semiosféricos (EMS) con relativa autonomía de partes (‘modalidad hologramática’); de estos eslabones fluye la percepción de conjuntos de preferencias musicales (GM), que derivan representaciones en distintos niveles y mediaciones (M) (P) (‘modalidad holonómica’).

A partir de lo anterior, y en perspectiva del conjunto de los principios del Pensamiento Complejo, el Gran Bucle Complexus de la Experiencia Musical (GBC) y las Sensibilidades Juveniles, se podría representar como un modelo-holograma:

Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] =

{(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-S<sub>n</sub>] } (Ver Anexo 1. Complexus de Emergencia).

Los tres principios fundamentales de la Complejidad se complementan, al considerar el Gran Bucle Complexus (GBC) GBC [EM-M-P-SCM: JD] como unidad organizacional del fenómeno experiencia musical y subjetivación humana: “(...) los tres principios se llaman entre sí, al menos en determinado nivel de complejidad organizacional, y se les puede requerir conjuntamente para considerar la máquina cerebral: su funcionamiento está hecho de dialógicas, recursiones, implicaciones, encabalgamientos, como si cualquier momento o elemento del proceso en su conjunto implicara a todos los demás en cierto modo, y como si todo tuviera lugar y se construyera en las interferencias entre todos los momentos o elementos del proceso”. (Morin, 1986, pp. 115-116). (Ver Anexo 1. Gráfica Complexus de Emergencia). Se trata

así, de un gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] de experiencias sonoras complejas como agenciamiento máquina social-musical, donde los protagonistas emergen, se reconocen y actúan en la disipación y la diver-tempo-transitoriedad del homo-sensus-musicus hecho condición juvenil.

Desde este escenario de apertura y clausura, hablamos del Gran Bucle de Interacciones GBC [EM-M-P-SCM: JD] como macro-conjunto de sistemas en cierre-apertura de circuitos de eslabones (EMS), mediaciones (M) y procesos (P): (...) “Un sistema abierto está abierto para volverse a cerrar, pero está cerrado para abrirse y se vuelve a cerrar al abrirse. El cierre de un <<sistema abierto>> es el buclaje sobre sí.” (Morin, 1977, p. 161).

### **2.3 Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP) (Complexus intercategoriales)**

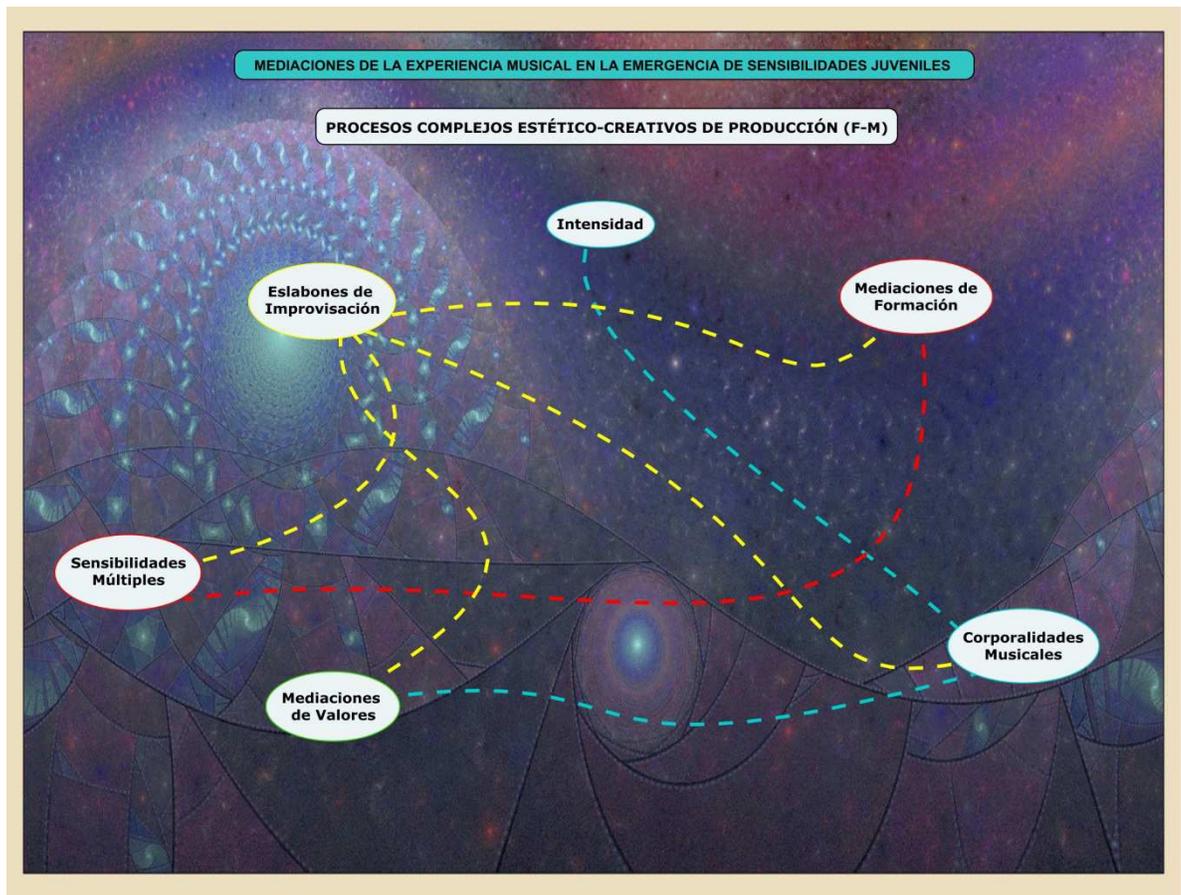
¿Cuál es la manera en que se establecen las redes intracategoriales e intercategoriales de la experiencia musical juvenil? ¿Cómo interactúan los distintos eslabones musicos-semiosféricos (EMS) en la configuración de los espacios de la creación y producción, y específicamente en las relaciones de complejidad como procesos estéticos y creativos de la obra musical, obra humana?

Como la organización de los procesos obedece a las afinidades temáticas y conceptuales entre dos o más conceptos (categorías) teóricos, se trata de incluir los relatos asignados de esas categorías, mostrando las relaciones. En el mismo sentido, se trata de ubicar las ‘tendencias’ y recurrencias que van mostrando esas relaciones.

A partir de la narrativa empírica, presentamos una muestra de algunos relatos que dan cuenta de esta red de relaciones, que llamamos Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP). Mas ampliamente, los agrupamientos de la red se encuentran en archivo adjunto del procesamiento de la información. (Ver Anexo 4. Gráfica Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción).

Con el fin de ilustrar al lector (a), precisamos que se han detectado grupos de relatos, asignados a  $n$  categorías, con  $n$  relaciones entre ellas. Los procesos (P) se insinúan desde las relaciones entre dos o más categorías; en perspectiva de la complejidad, intentamos abordar esas relaciones desde lo cuantitativo-cualitativo; en principio desde las afinidades entre categorías, desde las recurrencias de la interacción categorial expresada en relaciones numéricas-estadísticas, diagramas pastel y de barras, desde una serie de gráficas donde se muestran los flujos que producen esas interacciones –con la ayuda del software “Cmap Tools” es posible visualizar el movimiento de los flujos-, y desde una aproximación al sentido como interpretación hermenéutica de dichas relaciones. Se evidencian máximos niveles de complejidad, en tanto las redes parecen interminables en su discurrir dialogico-recursivo-hologramático, como en puntos de fuga y bifurcaciones –visible en las categorías con relaciones en ‘tendencias’ mínimas y máximas, lo cual es una muestra de la coherencia del enfoque complexus, siempre abierto en la ruta conceptual de la emergencia de sensibilidades.

Presentamos a continuación una muestra de ello en bloques por cada proceso (P) propuesto: los relatos coincidentes entre hombres, mujeres, y las relaciones intercategoriales coincidentes entre los dos grupos: (Para ver ampliamente las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de los hombres, las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de las mujeres. (Ver Anexo 17. Archivos de procesamiento: Categorización y Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción).



**Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP) (Complexus intercategoriales)**

En los Procesos Complejos Estético Creativos de Producción, se presentan tres relaciones de categorías para el grupo femenino y para el masculino:

**[Eslabones de Improvisación] [Mediaciones de Formación (MF)] [Sensibilidades Múltiples (SM)]** con un relato asociado femenino y otro masculino:

“En las presentaciones, que fueron muchas, y en diversos lugares, me topé con mucha gente (músicos) quienes me ofrecieron un poco de su experiencia musical, mi aprendizaje fue empírico”. (P2:20)

“(…)Después se forma la banda músico marcial en la cual participé desde su inicio, donde implementaban clases de gramática musical y les prestaba mucho cuidado (muchas veces pienso que hubiera sido mejor haber crecido en ..., porque me hubiera gustado participar en la banda musical, ya que los procesos musicales son diferentes, por la calidad de enseñanza y por la música que ejecutan; pero bueno, lo importante es que seguí disfrutando de la música; continué en las bandas músico marciales y estando ahí conocí el trombón; gracias a Dios las personas que llegaron para tocar trombón eran muy buenas y me inspiraron, me llenaron de ganas para aprender a tocar; después de un tiempo me dí cuenta que si quería aprender a tocar bien tenía que ver las cosas desde un punto más profesional; y decidí entrar a la universidad, y hasta el momento me siento muy contenta por mi decisión; aunque hay momentos en que me lleno de indecisión por la situación del país, pero aún así ha ganado mi gusto por la música y el trombón”. (P2:104).

**[Eslabones de Improvisación] [Corporalidades Musicales (CM)]**  
**[Mediaciones de Valores (MV)]** con un relato asociado femenino y otro masculino:

“[La experiencia musical] Es el contacto directo con el fenómeno musical, cuerpo, alma y espíritu en pro del hecho sonoro e interpretativo: mezclar el intelecto y la emoción para trascender en el arte”. (P1:852)

“Se puede traducir en la versatilidad interpretativa por medio del cual se crea, se interpreta, se traduce y se hace música, y a su vez se relaciona con el sentir y el palpitar humano, teniendo implicaciones de tipo emocional y espiritual”  
(P1:845)

**[Corporalidades Musicales (CM)] [Intensidad]** con un relato asociado femenino y otro masculino:

“Sí, la música muy plana en dinámicas se torna sosa y carece de vida”.  
(P1:793)

“(…) como sabemos la música puede llegar a ser muy descriptiva y esto lo  
generan los matices, el motivo y las dinámicas”. (P1:794)

Con dos relaciones diferentes aparecen las siguientes conceptos (categorías):

**Eslabones de Improvisación** en dos relaciones diferentes con las siguientes  
categorías: Mediaciones de Formación (MF), Sensibilidades Múltiples (SM),  
Corporalidades Musicales (CM), Mediaciones de Valores (MV)

[Eslabones de Improvisación] [Mediaciones de Formación (MF)] [Sensibilidades  
Múltiples (SM)]

[Eslabones de Improvisación] [Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones  
de Valores (MV)]

**Corporalidades Musicales (CM)** Se presenta en dos relaciones con las  
siguientes categorías: Eslabones de improvisación, Mediaciones de Valores (MV),  
Intensidad; las siguientes son las relaciones:

[Corporalidades Musicales (CM)] [Intensidad]

[Corporalidades Musicales (CM)] [Eslabones de Improvisación] [Mediaciones  
de Valores (MV)]

Y con una sola relación las siguientes categorías:

**Mediaciones de Formación (MF)** Eslabones de Improvisación, Mediaciones de  
Formación (MF), Sensibilidades Múltiples (SM).

[Eslabones de Improvisación] [Mediaciones de Formación (MF)] [Sensibilidades Múltiples (SM)]

**Mediaciones de Valores (MV)** relacionada con: Eslabones de Improvisación, Corporalidades Musicales (CM).

[Mediaciones de Valores (MV)] [Eslabones de Improvisación] [Corporalidades Musicales (CM)]

**Intensidad** Relacionada con Corporalidades Musicales (CM)

[Intensidad] [Corporalidades Musicales (CM)]

Se identifica con una relación la categoría **Intensidad** que está asociada a Corporalidades Musicales (CM).

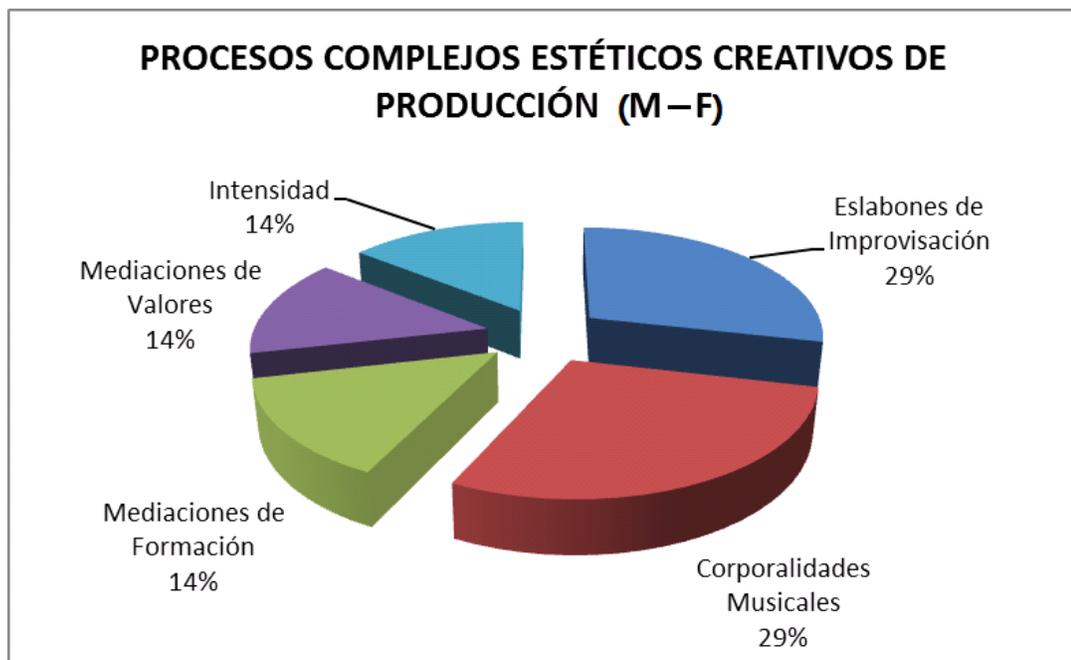
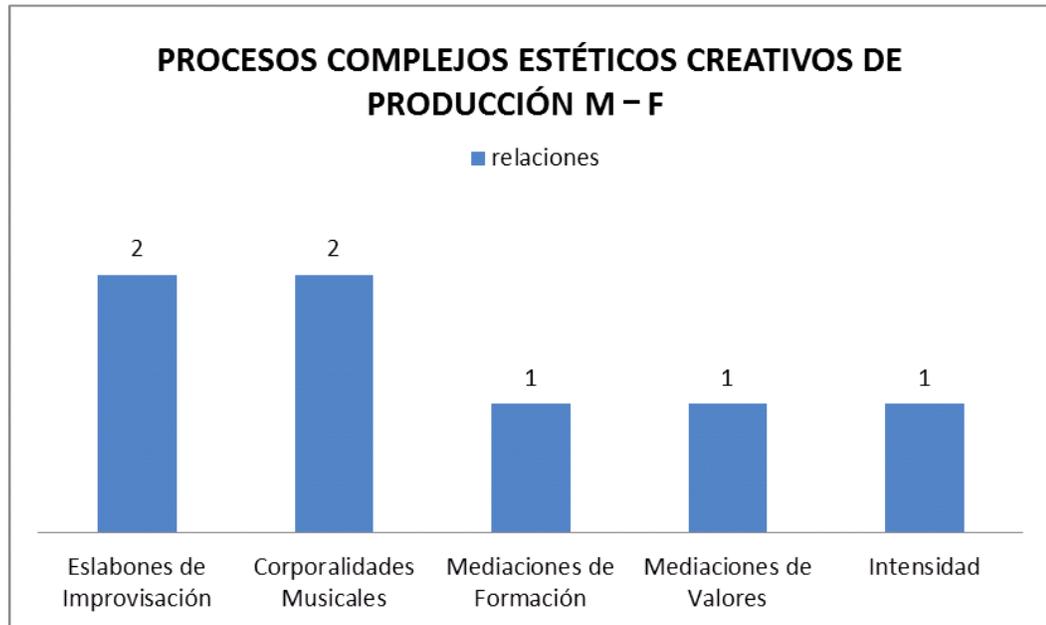
**Tabla 3**

***Procesos Complejos Estético Creativos De Producción (M - F)***

| <b>CATEGORÍA</b>              | <b>#<br/>RELACIONES</b> |
|-------------------------------|-------------------------|
| Eslabones de Improvisación    | 2                       |
| Corporalidades Musicales (CM) | 2                       |
| Mediaciones de Formación (MF) | 1                       |
| Mediaciones de Valores (MV)   | 1                       |
| Intensidad                    | 1                       |

**Fuente:** Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

**Gráfica 1. Procesos complejos estéticos creativos de producción M-F**



**Fuente:** Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

Las categorías que presentan mayor número de relaciones son **Eslabones de Improvisación** y **Corporalidades Musicales (CM)** con 2 categorías y **Mediaciones de Formación (MF)**, **Mediaciones de Valores (MV)** e **intensidad** con 1 relaciones.

### 2.3.1 Producción Musical y Creación Humana

¿Cómo entender la producción musical en el presente estudio? La producción musical se refiere a todas las dinámicas relativas a la creación, innovación, composición y/o puesta en escena de la obra musical. Así, es posible pensar que la obra resulta de distintos puntos de fuga o ‘bifurcaciones’ que hacen emerger lo que algunos llaman producto artístico. Pero la producción musical es también espacio de creación como *poiesis-aiesthesis*, y como tal es auto-producción, lo que quiere decir que cuando nos hacemos así mismos, en el sentir, el hacer, el pensar, el actuar, nos estamos produciendo, estamos creando otras maneras de relacionarnos con el mundo; la auto-producción entonces se refiere además a la “creación de si mismo” y el “cuidado de sí” de que habla el profesor Michel Foucault (1990) en “Las Tecnologías del Yo”: “El cuidado de si siempre se refiere a un estado político y erotico activo. *Epimelesthai* expresa algo mucho mas serio que el simple hecho de prestar atención. Incluye varias cosas : el preocuparse de sus ocupaciones y de su salud . Siempre es un actividad real y no solo una actitud (...)”. (Foucault, 1990, p. 58).

El cuidado de si en la escena de la producción como creación humana, como escenario de relaciones y procesos complejos, se entiende bajo el concepto griego de *Epimelesthai*. Una noción que según Foucault (1990) citando la tradición griega, involucra la pregunta: ¿qué es el cuidado de sí y en qué consiste dicho cuidado?: “*Epimelesthai*, “ocuparse de si mismo”. Se divide en dos preguntas: ¿ que es este si mismo al que hay que cuidar y en que consiste este cuidado? (...) ¿ Que es el si? El si es un pronombre reflexivo y tiene dos sentidos. Auto significa “ lo mismo”, pero tambien implica la noción de identidad. El sentido mas tardio desplaza la pregunta desde “¿ Que es este si mismo?” hasta “ ¿Cuál es el marco en el que podre encontrar mi identidad? (...) cuando uno se preocupa del cuerpo, uno no se preocupa de si. El si no es el vestir, ni los instrumentos, ni las posesiones. Ha de encontrarse en el principio que usa esos instrumentos, un principio que no es del cuerpo sino del alma. Uno ha de preocuparse por el alma: esta es la principal actividad en el cuidado de si. El cuidado de si es el

cuidado de la actividad y no el cuidado del alma como sustancia”. (Foucault, 1990, p. 58).

La producción musical como tecnología del yo, producción de sí mismo, cuidado de sí, autoproducción y cuidado de la actividad, son conceptos que están muy enparentados con el bucle cerebro-espíritu (Morin, 1977; 1986; 1999; 2001; 2004; 2005). Esa fuerza capaz de hacer saltar de alegría o de llanto a los escuchas jóvenes; un emocionar recursivo-hologramático, que se concreta en las Mediaciones de la Acción (MA) como actitud-intencionalidad-actividad del ser; ser que es “sí” mismo, en tanto refugio de la existencia misma, y tras de esa existencia se hace visible en la escena de la otra producción, el hecho performativo de la experiencia musical. Para los actores de la experiencia musical, la producción como obra de arte en escena, es parte indisoluble de la producción y el cuidado de sí; es a esa producción a la que nos referimos. No es un hecho de simplicidad, es un fenómeno de complejidad en relaciones diversas, que suceden desde y hacia la trama de una puesta en escena, de una interpretación musical, de una escucha vital y un ethos-cultural.

Los procesos estético-creativos de producción, se refieren así a la emergencia de subjetivación mediante la producción-autoproducción de maneras y modos de ser particulares y sociales, los cuales se implican como tecnologías de un nosotros, inspirado en la experiencia poética y poiésica de gustos musicales individuales y colectivos: La tecnología del yo: “(...) Implica ciertas formas de aprendizaje y de modificación de los individuos, no sólo en el sentido más evidente de adquisición de ciertas habilidades, sino también en el sentido de adquisición de ciertas actitudes (...) mostrar a la vez su naturaleza específica y su constante interacción” (Foucault, 1990, pp. 48- 49).

Estos procesos estético-creativos de producción, se configuran en la invención de sí mismo como espacio de creación, de puesta en la escena de los hábitos y la acción humana. Esta observación nos permite asumir la producción, no como un espacio exclusivo y territorial del arte, como se ha entendido tradicionalmente, sino como un concepto que re-quiérese ser dimensionado desde la ecología humana y la estética

expandida como creación de la obra humana, que además –por supuesto- es arte de la creación-composición de una obra musical, de un “producto musical”o artístico y su puesta en escena. El cuidado de sí se realiza a través de dicha obra; su producción es el espejo del “sí” auto, que requiere una imagen para poder cuidarse; dicha imagen es desde el arte, la vital experiencia musical.

Así, la complejidad de dichos procesos es anunciada cuando decimos Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP): se trata de establecer relaciones de complejidad creciente, que nos permitan aproximarnos a la interpretación del flujo entre un habitar musical y un habitar-coreográfico. Un habitar de cuerpos danzantes, cuerpos vivos, cuerpos que “escriben” en/para/sobre la tierra, mediante la acción vital del movimiento hecho música, sonoridad, hecho gesto afectivo de emergencia de subjetividades.

Los procesos estético creativos de producción en una perspectiva artística, pueden visibilizarse en un concepto de obra que trasciende los espacios de la tecnicidad y reproductibilidad. Como lo planteara Benjamin: “La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición (...) las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso (...) el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil (...) incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado” (Benjamin, 1989, p. 5). Se trataba de una obra al servicio de prácticas rituales; así, el ritual hacía parte de la vida corriente en el escenario de las prácticas cotidianas. Algo parecido está sucediendo hoy con las músicas en el escenario de la condición juvenil y la experiencia musical sensible; la acción musical de las sensibilidades-complexus se realiza en la diversidad de espacios rituales de la cultura, pasando por el espacio del primer contacto musical familiar, escolar, hasta los espacios del parque, la fiesta, las ‘rumbas en montañas y espacios aislados, el concierto, las nuevas tecnologías de comunicación, los multimedios, la internet y el ‘after party’.

Martin-Barbero (1998) plantea estos sucesos como escenario de relaciones en la producción de obra musical, entre los espacios creativos del arte de la socialidad y la mediación de las tecnicidades; en ellas se reconocen múltiples interacciones desde un enfoque de complejidad: (...) “*Industria cultural* nombra para Morin no tanto la racionalidad que informa esa cultura cuanto el modelo peculiar en que se organizan los nuevos procesos de producción cultural.” (Martin-Barbero, 1998, p. 72); “(...) *Industria cultural*” pasaba a significar el conjunto de mecanismos y operaciones a través de los cuales la *creación* cultural se transforma en *producción*. (...) Morin demuestra, a propósito del cine especialmente, cómo la división del trabajo y la mediación tecnológica no son incompatibles con la “creación” artística: es más cómo incluso cierta estandarización no entraña la total anulación de la tensión creadora.”. (Martin-Barbero, 1998, pp. 72-73).

Con estos antecedentes, los procesos estético-creativos de producción se consolidan como el lugar del encuentro, de la escucha colectiva, del concierto en montaje performance que se moviliza escenografía-tecnologizada, rimbombante y cierta pretensión de aurea en los interpretes; es la experiencia musical compleja, la misma que transita entre la intimidad, la publicidad, la multiplicidad y la banalidad; es la experiencia del habitar musical de una neo-modernidad que no ahorra esfuerzo para la exhibición de la obra musical, hasta el punto de generar contracorrientes de su apropiación como obra autentica: (...) “Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza” (Benjamin, 1989, p. 8).

Desde este contexto, los procesos estético-creativos de producción, de creación de obra musical, obra performance, emergen como escenario futuro de rendición de cuentas, donde, tal vez, pueda reconocerse su verdadero y autentico valor-sentido en el epimesthai del cuidado de “sí” y del “otro concreto”: (...) “Un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas

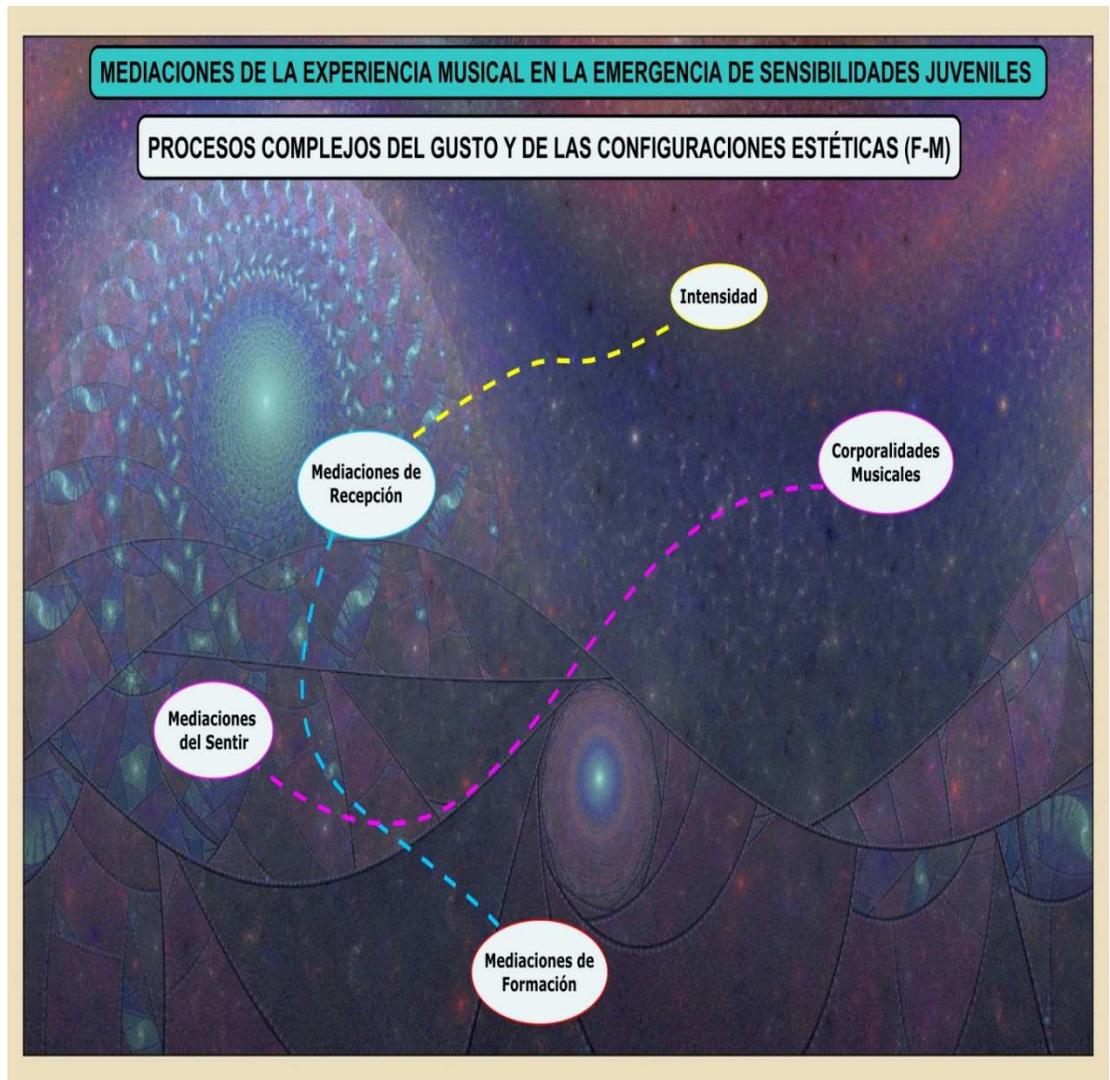
entre las cuales la artística -la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria”. (Benjamin, 1989, p. 8).

#### **2.4 Procesos complejos del gusto y de las configuraciones estéticas: (Complexus intercategoriales)**

¿Cómo interactúan los distintos eslabones musico-semiosféricos en la configuración de los espacios del gusto, y específicamente en las relaciones de complejidad como procesos del gusto musical y configuración estética?

A partir de la evidencia empírica, presentamos una muestra de algunos relatos que dan cuenta de esta red de relaciones que llamamos “procesos complejos del gusto y configuraciones estéticas” (PCGCE). Mas ampliamente los agrupamientos de la red se encuentran en archivo adjunto del procesamiento de la información. (Ver Anexo 5. Gráfica Procesos Complejos del Gusto y de las Configuraciones Estéticas).

Con el fin de ilustrar al lector (a), precisamos que se han detectado grupos de relatos, asignados a  $n$  categorías, con  $n$  relaciones entre ellas. Presentamos a continuación una muestra de ello en bloques por cada proceso propuesto: los relatos coincidentes entre los hombres y mujeres, las relaciones inter-categoriales que se presentan al interior del grupo de los hombres, las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de las mujeres, las relaciones intercategoriales coincidentes entre los dos grupos. (Para ver ampliamente las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de los hombres, las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de las mujeres. (Ver Anexo 17. Archivos de procesamiento: Categorización, y Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción).



Dentro de los **Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE)**, se presentan tres relaciones de categorías, tanto para el grupo femenino como para el masculino:

**[Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones del Sentir (MS)]** con un relato asociado Masculino y femenino:

“Siento tranquilidad. La música causa en mi un estado de estabilidad emocional, la música para mi es como la alimentación diaria, es una necesidad [de] mi cuerpo y mi mente. En muchas ocasiones cuando me embarga la tristeza escucho música y mi estado de ánimo cambia”. (P1:613); “Siento que

logro conectarme auditiva, física y emocionalmente e intelectualmente al sonido y al ritmo de este; de acuerdo a esto, mi ser se conecta estéticamente y satisfactoriamente con mis necesidades musicales”. (P1:610)

**[intensidad] [Mediaciones de Recepción (MR)]** En esta relación se pueden observar tres relatos asociados en el grupo masculino y un relato en femenino:

“Claro que sí, ya que los matices en mi forma de pensar son muy importantes, ya que por medio de los matices ayudamos a que el público entienda más a fondo que se quiere decir con la obra, que quería decir el autor en el momento de componerla”. (P1:798); “Definitivamente sí, lo muy ruidoso y escandaloso no me gusta”. (P1:801)

**[Mediaciones de Formación (MF)] [Mediaciones de Recepción (MR)]** Con un relato asociado tanto masculino como femenino:

“Las dinámicas y matices sí influyen en la música cualquiera sea el género, sin embargo encontramos estilos que no lo usan. Pienso que son necesarios, pero mucha gente hace caso omiso de ellos”. (P1:802); “Me parece que son elementos muy importantes para la interpretación y la comunicación entre público y el intérprete. Es una forma de darle expresión a la música”. (P1:799)

Los conceptos que presentan dos relaciones son:

**Mediaciones de Recepción (MR)** con las siguientes categorías asociadas: Intensidad, Mediaciones de Formación (MF); las relaciones se presentan así:

[Mediaciones de Recepción (MR)] [Intensidad]

[Mediaciones de Recepción (MR)] [Mediaciones de Formación (MF)]

Las categorías con una sola relación son:

**Corporalidades Musicales (CM):** con Mediaciones del Sentir (MS)

[Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones del Sentir (MS)]

**Mediaciones del Sentir (MS)** con Corporalidades Musicales (CM).

[Mediaciones del Sentir (MS)] [Corporalidades Musicales (CM)]

**Intensidad** con Mediaciones de Recepción

[Intensidad] [Mediaciones de Recepción (MR)]

**Mediaciones de Formación (MF)** con Mediaciones de Recepción (MR)

[Mediaciones de Formación (MF)] [Mediaciones de Recepción (MR)]

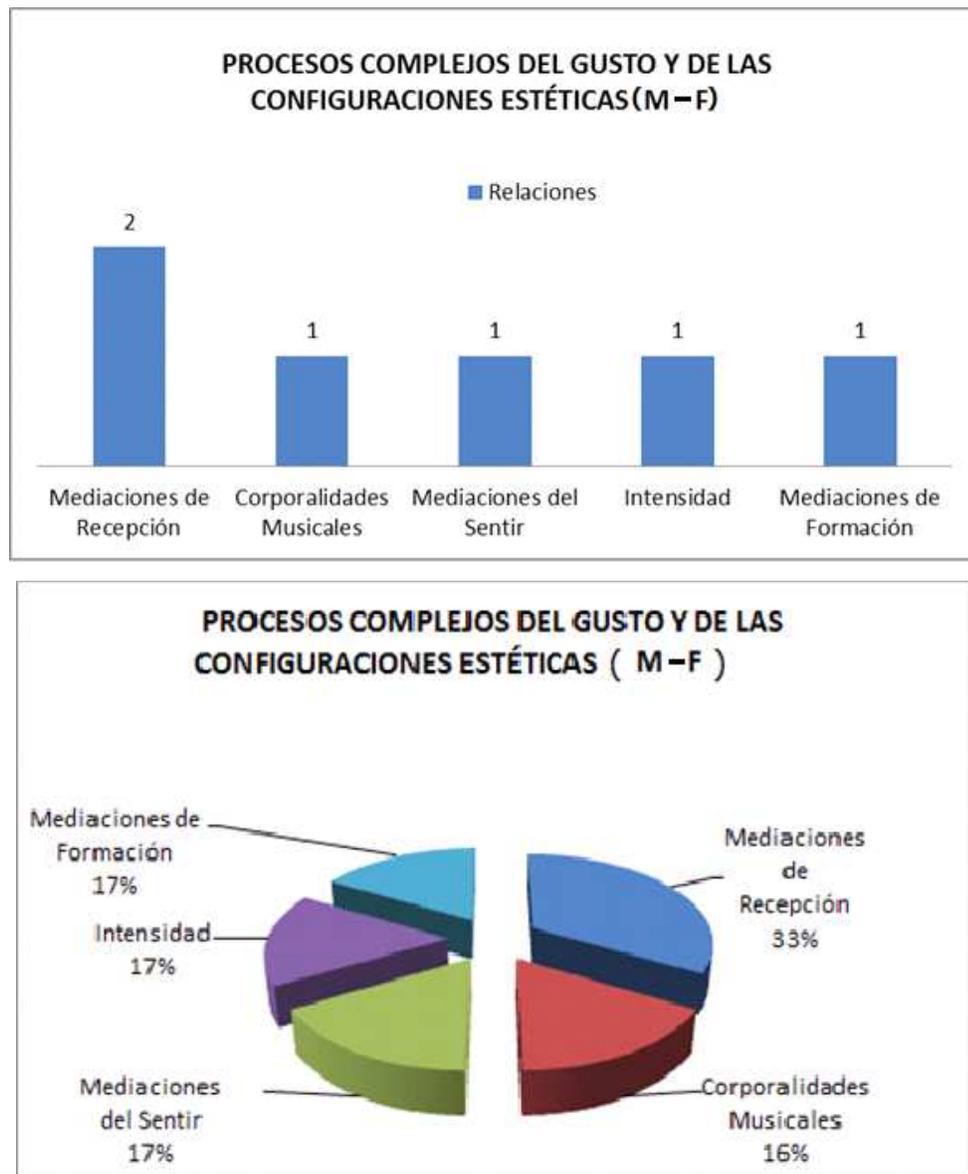
**Tabla 4**

*Procesos Complejos del Gusto y de las Configuraciones Estéticas (M-F)*

| <b>CATEGORÍA</b>              | <b>#<br/>RELACIONES</b> |
|-------------------------------|-------------------------|
| Mediaciones de Recepción (MR) | 2                       |
| Corporalidades Musicales (CM) | 1                       |
| Mediaciones del Sentir (MS)   | 1                       |
| Intensidad                    | 1                       |
| Mediaciones de Formación (MF) | 1                       |

**Fuente:** Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

**Gráfica 2. Procesos complejos del gusto y de las configuraciones estéticas (M-F)**



**Fuente:** Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

Se evidencia que la categoría con mayor número de relaciones es **Mediaciones de Recepción (MR)** con dos relaciones; aparecen con una sola relación: **Corporalidades Musicales (CM)**, **Mediaciones del Sentir (MS)**, **Intensidad**, **Mediaciones de Formación (MF)**.

Teniendo presente la vigencia y diversidad de estas relaciones, cuyo énfasis se orienta a las mediaciones de recepción (MR), nos aproximamos a los procesos complejos del gusto y configuraciones estéticas. Con el fin de contextualizar el concepto del *gusto*, y dimensionar su operatividad en el ámbito de los procesos, partimos de un panorama histórico que explora además el significado en la cultura Griega: los estudios de Jaeger (1994) afirman:

“El destino del arte depende, según él [Platón], del hecho de que sea capaz de mantenerse libre del gusto hedonístico y materialista del público. Cicerón dice en un pasaje que el refinado gusto del público de Atenas daba la pauta para juzgar de la elevación del nivel artístico en aquel pueblo y atribuye el envilecimiento del arte en otros países a la ausencia de semejante criterio [Cicerón. Or., 8, 24 s., en especial, 9, 28. citado por Jaeger, 1994, p. 1036]. “Platón ve este problema con ojos muy diferentes, a pesar de vivir en medio de la época y del ambiente que Cicerón ensalza como clásicos. Le parece que el público de su tiempo, preocupado solo por el goce, es el que echa a perder todo el arte” (Las Leyes, 657 E-658 D). “Platón no discute, naturalmente, que el arte existe para gozar de él, pero no toma como pauta de su valor el grado de goce que procura a cualquiera, sino el que procura a los mejores, es decir, a los hombres suficientemente cultos y mejor aún, al que se destaca por su perfección y su cultura (...) Ya hemos visto que el único criterio del público para juzgar de una obra de arte es la sensación de goce que le produce. Y si fuese posible definir realmente lo que cada edad de la vida entiende por goce y el género de arte que prefiere, veríamos que cada una elige un tipo de arte distinto. Los niños pondrían por encima de todos los artistas a los encantadores y los adultos no darían tampoco pruebas de poseer un discernimiento más refinado en materia de arte” (Las Leyes, 658 A-D). citado por (Jaeger, 1994, p. 1036).

Lo anterior muestra cómo la idea de goce de Platón, estaba ya impregnada de una distinción y diferenciación de los públicos, la cual parece natural a la división de clases en la sociedad Griega, y la idea de unos seres “mejores” y cultos. Este era, entonces, un gusto (goce) estandarizado y fabricado para satisfacer a determinado sector. La tradición Griega, donde el arte música hacía parte de una filosofía del espíritu

y una concepción integral del ser humano, se va transformando a través de la historia, generándose progresivamente cambios fundamentales; aunque con transformaciones venidas de los cambios tecnológicos y culturales de épocas, el rol que tiene la experiencia musical hoy, para la humanidad y para la condición juvenil, sigue ligado a las preferencias y los gustos musicales.

En el estudio de los procesos del gusto musical, que configura estética y creación humana, exploramos las relaciones de la experiencia musical juvenil desde el Festival Pereira Convivencia Rock, para lo cual surge un Blog en la página virtual de prensa local ([www.latarde.com](http://www.latarde.com)) titulado “Festival de Rock”; un artículo escrito por un sacerdote, en el cual se hace una dura crítica a la realización del Festival, con el argumento que es un lugar de violencia, agresión y alucinógenos; ante lo cual los blogueadores reaccionaron de múltiples formas en defensa del evento. Este material fue incluido en los relatos procesados y es un punto clave en el estudio, por cuanto establece un debate abierto y público, en torno a las emergencias anunciadas en el proyecto de Tesis y las Mediaciones propuestas, especialmente las Mediaciones de Valores (MV) y las Mediaciones de Formación (MF). (Ver Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción).

#### **2.4.1 Entre el Gusto Musical y la configuración estética**

Los Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), desde una perspectiva sociológica, parten de un concepto del gusto musical que está condicionado en la colectividad; tenemos un interés por una música que se encuadra en una “comunidad de relaciones” y es ella la que le da el sentido a esos gustos. Siguiendo a Silberman: “... *el gusto musical es un fenómeno social, está condicionado socialmente, nace, vive y muere dentro de la vida social a la que pertenece, y no es (...) ni personal, ni particular, ni subjetivo.*” (Silberman, 1962).

El gusto musical refleja ciertos mecanismos de interacción y presión grupal que indican la manera como el sujeto se vincula a esa comunidad de relaciones y desde

cuáles referentes lo hace. Es posible conocer el colectivo desde los gustos musicales, y los Géneros Musicales (GM) brindan unas pistas que deberían explorarse también desde aquella música que no gusta, desde los contextos de la escucha y desde los hábitos y sentimientos involucrados en la experiencia musical. Pero esas preferencias musicales socialmente condicionadas, también hablan de la experiencia musical personal individual: una música que desde una percepción particular produce estados afectivos y recuerdos diversos en cada persona; así, el ser humano establece su propia relación con la música y muestra sus particularidades como individuo.

Además de la ‘conexión hacia adentro’, hay otra relación entre el sujeto y la música desde el contexto, es decir la ‘relación hacia fuera’, lo que esa música dice de mí. Siguiendo a Gil Calvo (2001), es la música como una línea que separa pero también vincula mi propio yo con lo que hago público de mi, la ‘voz pública’ que permite participar en comunidad y expresar la identidad social; es una voz que proyectada hacia adentro como “voz privada”, refleja la identidad personal.

La “voz publica” ha sido objeto de estudio por sociólogos e investigadores de la música. Siguiendo a Gil Calvo, quien a su vez se apoya en la línea de Bourdieu (Citado por Megias& Rodríguez, 2002), la música se convierte en un reflejo que reproduce la posición ocupada; así, los gustos musicales reflejarían y reproducirían la estructura social. Roger Martínez también afirma que estas homologías de artistas y estilos se dan no solo con el ocio y el consumo, sino también con aspectos relativos al género, clase social, edad, origen cultural y otros aspectos definitivos en la constitución de la subjetividad juvenil. Estas homologías no son fijas sino el producto de una negociación permanente, de la cual se producen significados dominantes, que se convierten en ‘generalizaciones básicas’ o ‘conocimiento típico’, el cual es reconocido por los, las jóvenes.

El gusto musical se conforma en un proceso complejo donde interactúan la ‘voz pública’ y ‘la voz privada’. Siguiendo a Simon Frith (1998), el gusto de las personas se determina por lo que ellas son. Este enfoque sería mas completo si además considera lo

que cada uno es, lo que son quienes me rodean y el contexto de esas relaciones. La música como parte del proceso de creación y recreación de las subjetividades juveniles, es una experiencia dinámica y flexible; siguiendo a Reguillo, la música propicia los cambios de 'isla' musical y de esta forma los jóvenes van aceptando cierta movilidad, como 'mutantes' (Muñoz & Marin, 2002) en búsqueda de su lugar en el mundo.

Siguiendo a Megías y Rodríguez (2002) los gustos musicales se estructuran socialmente en una cadena que tiene cuatro partes: creación, difusión, aceptación y estandarización. Ese proceso afirma Roger Martínez lleva a que dicha estructuración del gusto musical sea "normativa"; bajo esa normatividad sería necesario o no "justificar" la preferencia musical de los "raros", es decir aquellas personas que no gustan de la "música normal"; y esta "operativización" "normal" / "raro", da cuenta de la objetivación y estructuración social del gusto musical, propia de la sociología. El imaginario social tiende a adoptar como ciertos los estereotipos que son proyectados desde los sujetos y ello influye en el posicionamiento de identidades y preferencias musicales. Silbermann (1961) propone cuatro visiones para acercarse a la música: como "aspecto de la vida humana social", como "actividad social", como elemento que se sitúa "en el centro de las relaciones entre personas"; y como "proceso social vivo y actual".

En la estructuración del gusto musical se desarrollan una serie de procesos sociales que relacionan gustos con significados; tales procesos permiten la objetivación y recreación de dichos gustos musicales; a partir de esos procesos puede hablarse de la música como "acción social" y ciudadana. Silberman lo explica así:

"La música no es precisamente una cosa, y esto hace su análisis sociológico como tal muy difícil, sino imposible (...) la música como tal (...) sólo cuando se objetiviza, cuando adopta una expresión concreta, una atmósfera, tiene valor sociológico de realidad, sólo entonces expresa el "algo" que quiere ser comprendido o debe provocar un efecto social. Querer ser comprendido es ya una acción entre dos individuos, digamos entre compositor y oyente, mientras

que el efecto social dinámicamente se sale de esto, provocando una interacción sociológica, pero que (salvo casos excepcionales) nunca puede surgir entre dos individuos únicamente porque ambos experimenten lo mismo. Sólo cuando la misma sensación (...) se concretiza y transmite en un gesto, en una palabra, un tono, sólo entonces puede esta sensación supuesta igual ser comprobada y por tanto examinada.” (En: Megías y Rodríguez, 2002).

Hay diversos aspectos que median entre la experiencia musical, la percepción y la subjetividad. Lo que se considera “normal” también se refiere a la pretensión de unificar discursos, desde el económico globalizante hasta el discurso propio del sujeto que pretendiendo ser “auténtico”, tiene toda la presión social para no poder realizar esa autenticidad; música “rara” sería aquella que representa la tendencia que está por fuera de cierta “globalización” del gusto musical, la que está por fuera de la “música normal”. Y esta objetivación del gusto musical tiene profundos efectos en la emergencia de la subjetividad juvenil. Así lo presentan Megías & Rodríguez (2002) siguiendo a Vicente Verdú: “Para ser normal hay que privarse de esbozar toda voluntad de elección. Elegir es condenarse a la diferenciación y la moda ya es la indiferenciación, la protesta contra la individualización, el abandono de ser distinto, un único yo (...) despojarse de personalidad, ayunar del yo, hacerse tan invisible como lo más normal es la opción superior de nuestros días.”... la contrapartida parece clara: si existe música “normal”, existirá música que no lo sea” (En: Megías y Rodríguez, 2002).

Los “raros” serán las personas que acepten y asuman ser diferentes en su preferencia musical; los jóvenes son reconocidos y diferenciados de acuerdo a su consumo de música, entendido el consumo no solo como la participación directa en el mercado y la industria musical, sino también desde lo simbólico, el lugar de los iconos, los comportamientos y los patrones estéticos que constituyen subjetividades juveniles diferentes.

Como reacción a los anteriores planteamientos del gusto musical desde la sociología, la cadena de las preferencias musicales en el Gran Bucle de Interacciones

GBC [EM-M-P-S], podría estar siendo dinámicamente transformada, activada simultáneamente en alguno (s) de sus componentes; rota en otro (s) de ellos; re-dimensionada en el énfasis de una práctica o de una experiencia audiovisual que en la virtualización con los multimedios recicla, desarrolla, impone o descarta eslabones músico-semiosféricos; descarta expresiones abriendo espacio a la recepción y creación de otras músicas y nuevas dinámicas. Plantear una secuencia ordenada entre creación, difusión, aceptación y estandarización, sería asumir una historia congelada del gusto; sería desconocer el devenir circuito bucle experiencia musical-cerebro-espíritu-cultura; sería asumir un círculo vicioso de la linealidad, desconociendo la realidad narrativa juvenil, los planteamientos sobre el círculo virtuoso, el bucle ‘tetralógico’, las mediaciones y los procesos; sería ignorar la confluencia de múltiples y simultáneos circuitos del Gran Bucle de Interacciones, y la diver-tempo-transitoriedad juvenil como escenario complexus de la creación humana. Un concepto de creación, autocreación, estética que Guattari (2002) plantea desde complejas relaciones entre cultura y subjetividad, que establecen mecanismos de dislocación del arte cuando tratamos de asignar a ciertos agenciamientos musicales anteriores, valores que se corresponden con realidades presentes, y por tanto escenarios contrastantes de un gusto musical nuevo que se abre a otras configuraciones de sensibilidades musicales y subjetivación. Esto plantea marcadas relaciones a la propuesta de la multiplicidad juvenil, desde Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE): “(...) No podemos evitar considerar bajo una óptica estética el arte rupestre que, según todo lo indica, tenía en realidad una base esencialmente tecnológica y cultural. Así, toda lectura del pasado está inevitablemente sobre-codificada por nuestras referencias del presente.” (Guattari, 2002, p. 186).

Hay otras investigaciones que plantean relaciones con los Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE); De Carvalho (1995) propone establecer canales de relación, entre las tecnologías audiovisuales multimedia y la preferencia musical asociada a experiencias emotivas del sentir corporeidad; de esta forma estaríamos ante una de las emergencias de sensibilidades asociadas a la subjetivación humana, las tecnologías: (...) “Los dilemas de la sensibilidad musical

frente a tantas y tan frecuentes innovaciones tecnológicas (...) afectan directamente el lugar de la música para el individuo y la sociedad (...) sobre todo en aquellas personas cuya sensibilidad musical está siendo formada ahora, es decir, en los jóvenes” (De Carvalho, 1995, p. 1).

Los procesos del gusto y configuración estética se virtualizan ahora, en los lugares de la experiencia musical performance, que se concretan en imágenes mediatizadas, efectos audiovisuales y la fantasía del gran show que ha mimetizado la profunda idea del arte musical transformador: “(...) Si la música ha sido siempre un lugar de proyección de lo que hay de esencial en la experiencia humana, quizás sea éste el momento preciso de la historia en que ella se nos presente, ya no como el lenguaje fundante, pero como una constante desviación de las esencias (éstas, si es que existen, estarían entonces concentradas ahora en la palabra, en las imágenes, en el espectro cinético-visual o en la ocasión social pura y simplemente: el show, y ya no ninguno de los lenguajes estéticos tradicionales en particular que lo componen (música, cine, foto, poesía), parece cargar, para una gran parte de la juventud urbana, el sentido primario” (De Carvalho, 1995, p. 9).

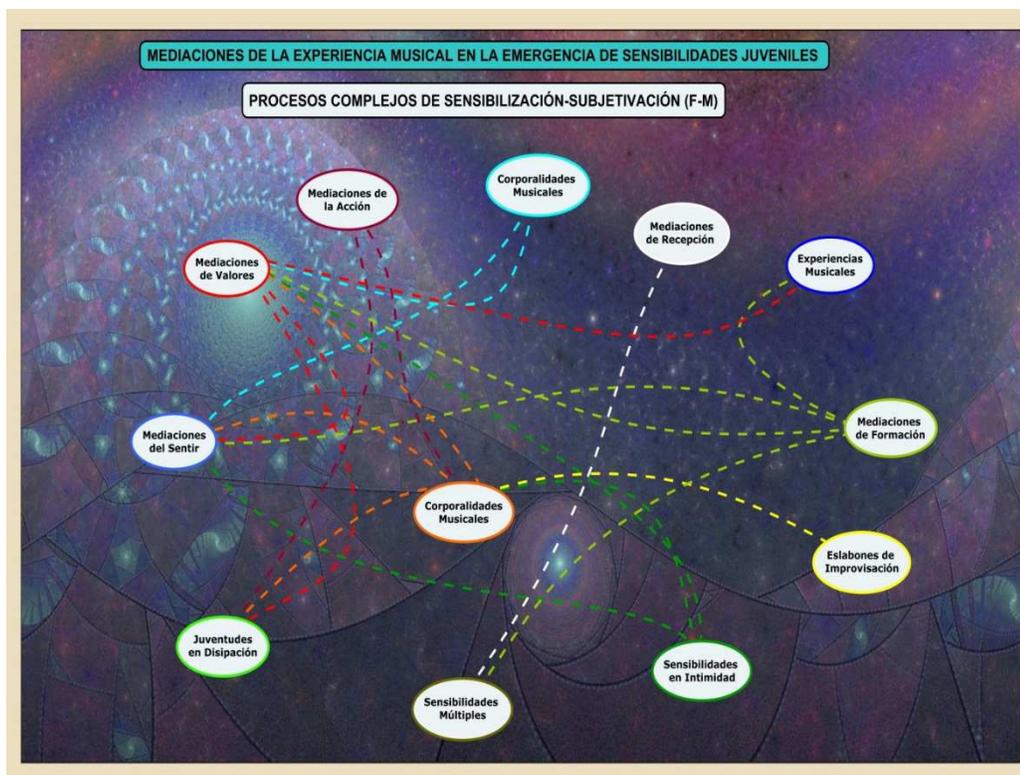
Desde estos escenarios del gran show multimediático, los eslabones macro-sonoros y micro-sonoros se van disolviendo en la propuesta de Carvalho, con la efectización y sobreexposición de la sonoridad en los gustos musicales: (...) “El efecto técnico sustituye la dinámica musical. Dicho de otro modo, hay aquí una ejecución sin interpretación, sin presencia, sin aura” (De Carvalho, 1995, p. 6); una ausencia de aura, que confirma nuestra tesis de una simplificación actual de los eslabones macro-sonoros, micro-sonoros, las formas y estructuras musicales en el gusto musical juvenil. Así, la configuración del gusto musical, tanto como la configuración de la sensibilidad humana y la subjetividad diver-tempo-transitoria, se presenta en la evanescencia de una fugacidad efectista, artificial, mediatizada de la virtualidad tecnológica y el gran show audiovisual.

## **2.5 Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS): (Complexus intercategoriales)**

¿Cómo interactúan los distintos eslabones musico-semiféricos en la configuración de los espacios de la subjetivación, y específicamente en las relaciones de complejidad como procesos complejos de sensibilización? ¿Cómo entender los procesos complejos de sensibilización?

A partir de las narrativas juveniles y avanzando en la fenomenología ya planteada, presentamos una muestra de algunos relatos que dan cuenta de esta red de relaciones que llamamos **Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS)**. Mas ampliamente, los agrupamientos de la red se encuentran en archivo adjunto del procesamiento de la información. (Ver Anexo 6. Gráfica Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS)).

Con el fin de ilustrar al lector (a), precisamos que se han detectado grupos de relatos, asignados a  $n$  categorías, con  $n$  relaciones entre ellas. Presentamos una muestra de ello en bloques por cada proceso propuesto: los relatos coincidentes entre los hombres y mujeres, las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de los hombres, las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de las mujeres, las relaciones intercategoriales coincidentes entre los dos grupos. (Para ver ampliamente las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de los hombres, las relaciones intercategoriales que se presentan al interior del grupo de las mujeres. (Ver Anexo 17. Archivos de procesamiento: Categorización y Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción).



En los **Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS)** desde lo femenino y lo masculino, se evidencian catorce relaciones (circuitos) de categorías diferentes de la siguiente forma:

**[Corporalidades Musicales (CM)] [Meditaciones del Sentir (MS)]**

Este circuito cuenta con nueve relatos desde lo masculino y uno desde lo femenino

**[Corporalidades Musicales (CM)] [Meditaciones de Valores (MV)]**

Se presenta con tres relatos desde lo masculino y dos desde lo femenino

**[Meditaciones del Sentir (MS)] [Meditaciones de Valores (MV)]**

**[Sensibilidades en Intimidad (SI)]**

Este circuito cuenta con dos relatos desde el género masculino y dos desde el género femenino.

**[Meditaciones del Sentir (MS)] [Meditaciones de Valores (MV)]**

Este circuito muestra dos relatos desde lo masculino y uno desde lo femenino.

Y las siguientes relaciones (circuitos) cuentan con un relato masculino y otro femenino:

**[Mediaciones de Recepción (MR)] [Sensibilidades Múltiples (SM)]**

“Sigo yo... mi nombre es [...], soy estudiante de la Licenciatura en Comunicación en la Tecnológica y..., para mi [el grupo] es un punto de encuentro, para darnos a conocer, ver otras cosas en el mundo, desde muchos puntos, desde la música, el arte; y no solo en lo independiente, sino también en lo comercial; toca que saberlo mirar, consumir, saberle sacar los estratos buenos”. (P 3:6).

“Tendríamos que radicarnos no tanto en la música, sino de pronto en el proceso cultural que tiene cada persona; y de cómo, como él ahorita lo decía, el estado nos vende cosas para atarnos, cómo pudo llegar a los punketos y todo eso con la droga, igualmente con otras personas llegó de esa forma; hay que saber es como llegar a golpear eso duro y que hay otras posibilidades de divertirse, que hay que pensar, de conocer el mundo, que no sea la misma -que por ejemplo el está diciendo- que bajan al pueblo y hacen esto y esto, no, hay otras formas”. (P 3:15).

**[Mediaciones de Formación (MF)] [Sensibilidades Múltiples (SM)]**

“El conformar estos grupos o hacer parte de ellos, me brindaron nuevas experiencias, tanto en géneros y formas musicales como parte personal. Después de terminar el servicio militar, volví a la Normal Superior para cursar dos años de especialización docente”. (P 2:22).

“En la actualidad me encargo del cuidado de mi madre y mi hermano menor; mi hermano mayor..., es quien responde económicamente por nosotros hasta que yo termine mis estudios universitarios... en la UTP. Carrera que llevo en

séptimo semestre y que espero me haga una profesional en el campo de la pedagogía musical” (P 2:52)

### **[EXPERIENCIAS MUSICALES] [Mediaciones de Valores (MV)]**

“Generalmente me hace recordar momentos bellos espiritualmente hablando, cuando es música cristiana”. (P 1: 872)

“En fin. Que sea lo que Dios quiera. Ahora quiero seguir concentrada en la música y en otras cosas...Que pase lo que ‘haya’ de pasar. He entendido que las situaciones adversas son necesarias, porque a través de ellas fortalecemos nuestro carácter como personas e identificamos nuestras debilidades. Así que espero que esto me sea útil... de hecho me ha servido para entender que no debo depender de él, que mis emociones no deben estar supeditadas a él. Y que no debo dejar dominarme de ellas. En fin. “Echa tu red y boga mar adentro...”LC 5:1-11”. Ese pasaje lo consigno porque me ha marcado mucho...Hoy entendí que no podemos seguir viviendo en la orilla, viviendo escasa y mediocrementemente. Hay que ir mar adentro...” (P 2:163).

### **[Corporalidades Musicales (CM)] [Eslabones de Improvisación]**

[La experiencia musical] “Es el contacto directo y abstracto con la música, y nuestro vivir íntegro dentro de ella. (P 1: 853).

“Mi vida en los últimos días ha tenido significativos momentos, porque cada cosa que pasa sea buena o mala ha traído diversas enseñanzas. Sin pensarlo la música me ha permitido experimentar cosas nuevas y me siento muy alagada al tocar el clarinete, porque he llegado más allá de lo de siempre. Ahora no sé como describir lo que me pasa, porque sinceramente para decir las cosas de forma verbal no soy muy buena, y en ocasiones el silencio y una mirada hablan por mí”. (P 2: 170).

**[EXPERIENCIAS MÚSICALES] [Mediaciones de Formación (MF)]**

“La experiencia musical comprende todas las formas vivencias que he tenido desde mi primer contacto con la música, tanto de manera empírica como académica”. (P 1:850).

“Pues bueno, yo me llamo... una de las muchas... que hay acá, pues yo también llevo muchos añitos acá, sí como cinco o cuatro algo así, tengo 17 años, soy estudiante de 4 semestre de ingeniería..., en la universidad...; pues yo no sé ,siempre que vengo acá [colectivo cultural] es con la buena energía de diseñar, aprender, de escuchar, de hablar, de lo que sea...y pues nada, siempre he estado acá pa las que sea, pa todo, y ya; hago música andina, también toco instrumentos de viento, música colombiana y, ya”. (P 3:5).

**[Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones del Sentir (MS)]  
[Mediaciones de Valores (MV)]**

[La experiencia musical] “Es el regocijo de los sentidos y la conexión mental y espiritual por medio de la abstracción de los sonidos y también su evidencia”. (P 1:842.)

“La experiencia musical puede relacionarse con la exteriorización de nuestra pasión musical, ligado de la intimidad que existe en mi interior entre el cuerpo y el alma”. (P 1:817).

**[Juventudes en Disipación] [Mediaciones de Valores (MV)]**

“Fue cambiar mi forma de vida, fue cambiar mi forma de pensar. La experiencia musical para mi ha sido un reto constante y también de hacer mi vida mas útil”. (P 1:813).

“Experiencia musical es el trayecto o transcurso de tiempo, donde se vive de tal manera que se puede medir según la música. Son todos los momentos acumulados, que nos permitirán abarcar musicalmente criterios buenos o malos que nos harán músicos. Según el tiempo de experimentación y de qué manera vivimos la música, seremos artistas”. (P 1:848).

**[Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones de Valores (MV)]  
[Sensibilidades en Intimidad (SI)]**

[Por qué del gusto musical] “Porque lleva mi pensamiento a la reflexión y análisis de mi mismo, como persona y músico. Yo me descubro a través de la música”. (P 1: 769).

[La experiencia musical] “Es para mi, conectar mis pensamiento con la sensibilidad del alma. Me siento trascender en estados de euforia, calma, lejanía, inocencia, el despoje total del cuerpo... no logro comprender el paso del tiempo... (P 1:861).

**[Corporalidades Musicales (CM)] [Juventudes en Disipación] [Mediaciones de la Acción (MA)]**

“La música se vuelve tan importante en nuestras vidas, que es imposible no hacer cosas con relación a ella; el hecho de imaginar mi futuro y como quiero ser tiene una relación directa con la música. Mi forma de actuar y de hablar, lleva una relación simbólica musical que solo yo entiendo. Por este motivo la música se convierte en el noveno sentido de mi vida”. (P 1:697).

[Lo que les produce la música] “Desde luego que si, tanto me brinda inspiración como concentración; todo es muy relativo en mi y siento que en muchas personas también lo es, y con esto me refiero a que, determinados

estados y necesidades de la conciencia son de alguna manera condicionados por la música, y ruidos presentes en la actividad y el medio”. (P 1:694).

**[Mediaciones de Formación (MF)] [Mediaciones del Sentir (MS)]  
[Mediaciones de Valores (MV)]**

[La Experiencia Musical] “Implica diferentes campos, el sentir, el expresar como me siento por medio de ella, mis pensamientos, mi estado de ánimo, lo que quiero decir o recordar; es una compañía en medio de mi soledad o en medio de mis espacios. Expresa también un medio por el cual puedo plasmar mis conocimientos en la práctica, es identificar e identificarme”. (P 1:670).

“La experiencia musical, es la vivencia “musical” que se ha realizado o se ha formado por medio de un proceso vivencial y/o experimental, dentro de las áreas de música”. (P 1:849).

En los Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS), desde lo femenino y masculino, se evidencian otros circuitos de relaciones entre las categorías; presentamos ahora *cada una* de dichas relaciones por categoría:

**Mediaciones de Valores (MV)**, se encuentra en siete relaciones diferentes, con las siguientes categorías asociadas: Mediaciones del Sentir (MS), Corporalidades Musicales (CM), Mediaciones de Formación (MF), Juventudes en Disipación, EXPERIENCIAS MUSICALES (EM), Corporalidades Musicales (CM) y Sensibilidades en Intimidad (SI); se presentan de la siguiente manera:

[Mediaciones de Valores (MV)] [Mediaciones del Sentir (MS)]

[Mediaciones de Valores (MV)] [Mediaciones del Sentir (MS)] [Corporalidades Musicales (CM)]

[Mediaciones de Valores (MV)] [Mediaciones del Sentir (MS)] [Mediaciones de Formación (MF)]

[Mediaciones de Valores (MV)] [Juventudes en Disipación]  
[Mediaciones de Valores (MV)] [EXPERIENCIAS MÚSICALES]  
[Mediaciones de Valores (MV)] [Corporalidades Musicales (CM)]  
[Mediaciones de Valores (MV)] [Corporalidades Musicales (CM)]  
[Sensibilidades en Intimidad (SI)]

**Mediaciones de Formación (MF)**, se encuentra en tres relaciones diferentes, con las siguientes categorías: Sensibilidades Múltiples (SM), EXPERIENCIAS MÚSICALES (EM), Mediaciones del Sentir (MS) y Mediaciones de Valores (MV); se presentan de la siguiente manera:

[Mediaciones de Formación (MF)] [Sensibilidades Múltiples (SM)]  
[Mediaciones de Formación (MF)] [EXPERIENCIAS MÚSICALES] (EM)  
[Mediaciones de Formación (MF)] [Mediaciones del Sentir (MS)] [Mediaciones de Valores (MV)]

**Sensibilidades Múltiples (SM)**, se encuentra en dos relaciones diferentes, con las siguientes categorías: Mediaciones de Recepción (MR) y Mediaciones de Formación (MF); se presentan de la siguiente manera:

[Sensibilidades Múltiples (SM)] [Mediaciones de Recepción (MR)]  
[Sensibilidades Múltiples (SM)] [Mediaciones de Formación (MF)]

**EXPERIENCIAS MÚSICALES**, se encuentra en dos relaciones diferentes, con las siguientes categorías: Mediaciones de Valores (MV) y Mediaciones de Formación (MF); se presentan de la siguiente manera:

[EXPERIENCIAS MÚSICALES] [Mediaciones de Valores (MV)]  
[EXPERIENCIAS MÚSICALES] [Mediaciones de Formación (MF)]

**Mediaciones del Sentir (MS)**, se encuentra en cinco relaciones diferentes, con las siguientes categorías asociadas: Mediaciones de Valores (MV), Sensibilidades en

Intimidad (SI), Corporalidades Musicales (CM), y Mediaciones de Formación (MF); se presentan de la siguiente manera:

[Mediaciones del Sentir (MS)] [Mediaciones de Valores (MV)]

[Mediaciones del Sentir (MS)] [Mediaciones de Valores (MV)] [Sensibilidades en Intimidad (SI)]

[Mediaciones del Sentir (MS)] [Mediaciones de Valores (MV)] [Corporalidades Musicales (CM)]

[Mediaciones del Sentir (MS)] [Mediaciones de Valores (MV)] [Mediaciones de Formación (MF)]

[Mediaciones del Sentir (MS)] [Corporalidades Musicales (CM)]

**Corporalidades Musicales (CM)**, se encuentra en seis relaciones diferentes, con las siguientes categorías: Eslabones de Improvisación, Mediaciones del Sentir (MS), Mediaciones de Valores (MV), Sensibilidades en Intimidad (SI) y Mediaciones de la Acción (MA); se presentan de la siguiente manera:

[Corporalidades Musicales (CM)] [Eslabones de Improvisación]

[Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones del Sentir (MS)]

[Corporalidades Musicales (CM)-M] [Mediaciones del Sentir (MS)] [Mediaciones de Valores (MV)]

[Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones de Valores (MV)]

[Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones de Valores (MV)] [Sensibilidades en Intimidad (SI)]

[Corporalidades Musicales (CM)] [Juventudes en Disipación] [Mediaciones de la Acción (MA)]

**Juventudes en Disipación**, se encuentra en dos relaciones diferentes, con las siguientes categorías asociadas: Mediaciones de Valores (MV), Corporalidades Musicales (CM) y Mediaciones de la Acción (MA); se presentan de la siguiente manera:

[Juventudes en Disipación] [Mediaciones de Valores (MV)]

[Juventudes en Disipación] [Corporalidades Musicales (CM)] [Mediaciones de la Acción (MA)]

**Sensibilidades en Intimidad (SI)** se encuentra en dos relaciones diferentes, con las categorías: Mediaciones de Valores (MV), Corporalidades Musicales (CM) y Mediaciones del Sentir (MS); se presentan de la siguiente manera:

[Sensibilidades en Intimidad (SI)] [Mediaciones de Valores (MV)]  
[Corporalidades Musicales (CM)]

[Sensibilidades en Intimidad (SI)] [Mediaciones de Valores (MV)] [Mediaciones del Sentir (MS)]

Por ultimo, se encuentra con una relación la categoría: **Mediaciones de Recepción (MR)**, asociada a Sensibilidades Múltiples (SM).

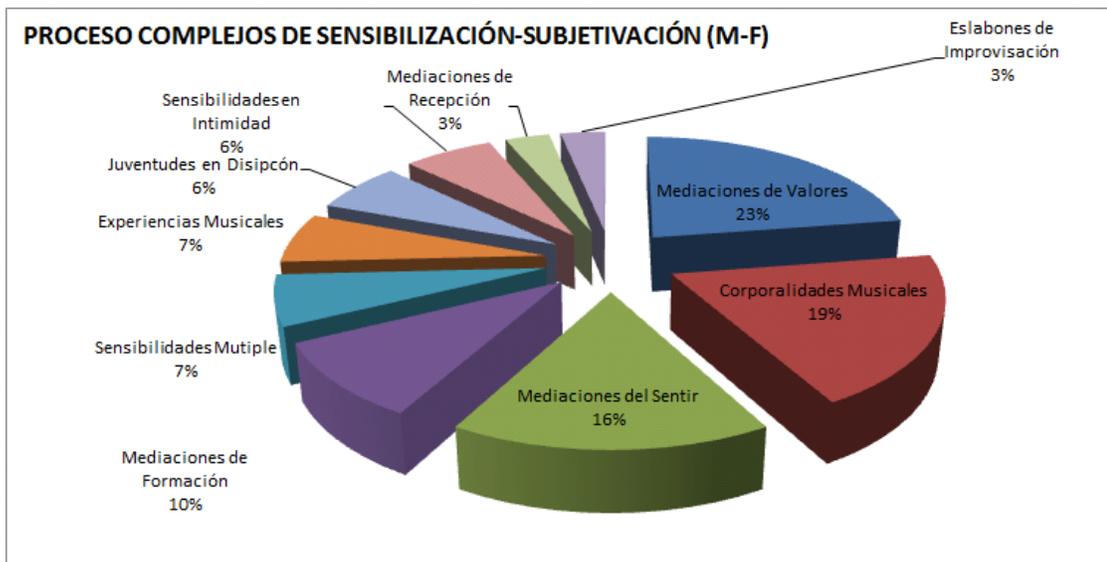
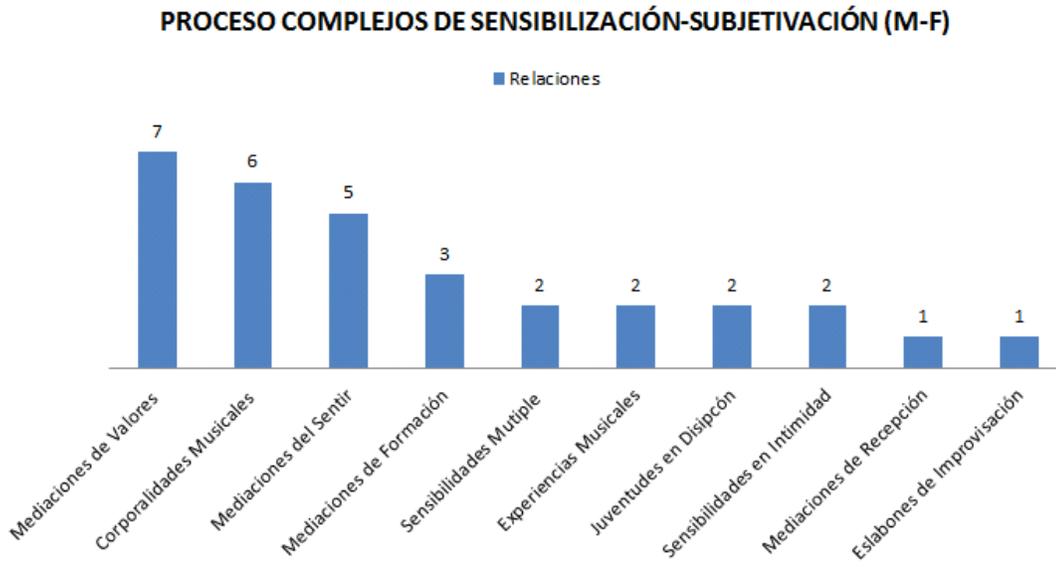
[Mediaciones de Recepción (MR)] [Sensibilidades Múltiples (SM)]

**Tabla 5***Procesos complejos de sensibilización-subjetivación (M - F)*

| <b>CATEGORÍA</b>                 | <b>#<br/>RELACIONES</b> |
|----------------------------------|-------------------------|
| Mediaciones de Valores (MV)      | 7                       |
| Corporalidades Musicales (CM)    | 6                       |
| Mediaciones del Sentir (MS)      | 5                       |
| Mediaciones de Formación (MF)    | 3                       |
| Sensibilidades Múltiples (SM)    | 2                       |
| Experiencias Musicales           | 2                       |
| Juventudes en Disipación         | 2                       |
| Sensibilidades en Intimidad (SI) | 2                       |
| Mediaciones de Recepción (MR)    | 1                       |
| Eslabones de Improvisación       | 1                       |

**Fuente:** Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

**Gráfica 3. Procesos complejos de sensibilización-sujbetivación (M-F)**



**Fuente:** Procesamiento Atlas ti. **Diseño:** Cristóbal Gómez Valencia

La información muestra que la categoría con mayor número de relaciones es **Mediaciones de Valores (MV)** con siete relaciones; con seis relaciones esta **Corporalidades Musicales (CM)**; **Mediaciones del Sentir (MS)** con cinco relaciones; con tres relaciones está **Mediaciones de Formación (MF)**; con dos relaciones están: **Sensibilidades Múltiples (SM)**, **Experiencias Musicales**, **Juventudes en Disipación**

**(JD) y Sensibilidades en Intimidad (SI);** por último, y con el menor número de relaciones están: **Mediaciones de Recepción (MR) y Eslabones de Improvisación.**

Las anteriores relaciones anuncian la complejidad de circuitos, mediaciones y procesos, en la gran dinámica que emerge sensibilidad y subjetivación; se trata de propiedades emergentes que se configuran en cada punto de activación entrópica y neguentrópica, convirtiéndose en generador de nuevas propiedades, nuevas relaciones y actos creativos. La creación, dispuesta en procesos creativos, como ya lo habíamos planteado antes, se refiere al espacio caosmosis, ser tecnologizado, un sí mismo que se procura un territorio en el agenciamiento de enunciación; una creación que podría ser asociada en perspectiva de Foucault (1990; 1995) y otros, a Procesos de Sensibilización como “subjetivación”; en este sentido el acto creativo se refiere no solamente al producto artístico musical, sino además a unas formas de ser y hacerse; creación como obra humana, como ser y hacerse humanos (Foucault, 1990, 1995; Gómez & Al., 1998; Mesa, 2011; Pardo, 1996; Deleuze-Guattari, 2000, 2002, Noguera, 2000; 2004); creación como espacio de producción de diferentes, de desiguales, de múltiples, que desde la música es acción evocativa, dinámica, transformadora; lugar de emergencias e identificación con músicas preferidas que asumimos como propias, o que representan desde la diferencia de preferencias y gustos la ‘identidad’ de otros.

La experiencia musical como escenario de emergencia y creación, escrita en eslabones y hábitos-coreografías del bucle entre intimidad y multiplicidad, es también territorio donde se siembra la semilla de la pluralidad, la otredad y la multiplicidad hecha participación y democracia.

*¿Subjetivación-identificación o sensibilización?* Reconocer a los “otros” mediante la vivencia musical es participar de la democracia, al decir de Wittgenstein (citado por Arfuch, 2002), mediante diversos “juegos de lenguaje”. La experiencia musical puede asimilarse, siguiendo a Mijail Bajtín (citado por Arfuch, 2002), a un lenguaje ajeno a una significación actual, en tanto requiere siempre “voces” ajenas y plurales que viven en la “propia” voz; la polifonía y “heteroglosia” que perfila una

perspectiva de la comunicación multidireccional. Invita a replantear la tesis sobre un sujeto y un objeto, en tanto se trata de enfoques simultáneos pero diferenciales y complementarios entre un saber y un investigador que son dinámicos. Este planteamiento de Bajtín, en la misma línea de Megías y Rodríguez (2002), ayuda a comprender que a través de la experiencia musical como práctica de discurso que comunica, hay procesos de identificación con músicas que se realizan mediante relaciones con la “otredad”, con la “temporalidad”; ello da cuenta de la “diferencia”, de músicas que hablan de “mí” y también hablan “para mí” en la medida que afirman la diferencia. Puede considerarse un proceso de constitución de identidad desde este enfoque. ¿Puede plantearse la existencia de un proyecto político desde la experiencia musical? Me atrevo a decir que sí; lo confirman las múltiples expresiones de la condición juvenil, especialmente las Mediaciones de la Acción Política (MA) y las Sensibilidades Políticas (SP).

La preferencia juvenil por ciertas músicas permite establecer, como lo plantea Laclau (citado por Arfuch, 2002), la tensión entre distintas preferencias -que indican ya una diferencia entre sujetos- a partir de músicas que pudieran considerarse “universales” o “particulares”; y la tendencia, a pesar de algunas voces que invocan la música electrónica como la música universal de los jóvenes, es la fragmentación y pluralidad de músicas en la diversidad de las subjetividades (*Sn*). Las músicas “particulares” (GM) nunca están fuera de un contexto colectivo, más bien esas músicas se hacen diferentes cuando se las pone en relación con otras.

¿En qué se diferencian y en qué se juntan las preferencias musicales juveniles? De esta tensión entre identidades musicales particulares, puede decirse que hay cierta disputa hegemónica, y surge un proceso de “hibridización”. Hay un planteamiento de Laclau, en Arfuch, 2002, que está en un lugar diferente a la “hibridación cultural” de García Canclini (1990), no obstante en los dos casos podemos decir que, en la preferencia musical juvenil se presentan ciertos procesos de combinación entre lo popular (músicas populares) y lo mediático (músicas electrónicas), lo que tiene arraigado fundamento en la emergencia de sensibilidades (identidades) juveniles; se

debaten en la fragmentación cultural y la configuración de subjetividades políticas, que lleve a los jóvenes a condiciones de ciudadanía plena, desde los lugares de la resistencia al movimiento hegemónico de la moda, el pastiche y la industria de la cultura mediática.

Los conceptos de música universal o particular deben, por tanto y desde Laclau, en Arfuch, 2002, ser concebidos desde contextos determinados; no podríamos decir que una música que se considera universal no es tributaria en mayor o menor grado de otras músicas particulares y viceversa; dicha universalidad de la música es entonces, siguiendo a Derrida, de carácter contextual; es decir, temporal y dinámica. ¿Si existiera una música que pudiera llamarse “universal”, qué función tendría? Quizá su articulación con la música “particular”. En la emergencia de la subjetividad, una preferencia musical juvenil “particular” tiene sentido en su relación con una subjetividad colectiva o “universal”. En este proceso de identificaciones, hay fuerzas que están pugnando por la hegemonía de un algo “universal”. Ello se explica desde el conflicto permanente de las identidades musicales: la música que gusta hoy puede no gustar mañana; la música que me gusta puede no gustarle a otras personas; es aquí cuando podemos plantear el carácter disipatorio y diver-tempo-transitorio de la condición juvenil, reflejado además en la fragmentación progresiva de sus preferencias musicales.

Desde esta diversidad de tensiones entre los gustos musicales que configuran ‘identidades’ y subjetivación, los procesos (P) complejos de sensibilización musical, siguiendo a Maffesoli (1997), emergen en la posmodernidad como alternativa ‘dionisiaca’ y mística frente los excesos de la racionalidad: (...) “Conviene elaborar un saber <<dionisiaco>> que esté lo más cerca posible de su objeto. Un saber de integrar el caos, (...) un saber que sepa, por muy paradójico que pueda parecer, trazar lo topografía de la incertidumbre y del azar, del desorden y de la efervescencia, de lo trágico y de lo no racional, de todas las cosas incontrolables, imprevisibles, pero no por ello menos humanas. Estas cosas son las que, en grados diversos, atraviesan las historias individuales y colectivas, pues constituyen el viacrucis del acto de conocer. Eso es justamente lo que alude a lo que acabo de denominar un saber <<dionisiaco>>. Ésta, sin

justificar ni legitimar nada, puede ser capaz de captar el hormigueo existencial cuyas consecuencias no se han acabado de medir.” (Maffesoli, 1997, pp. 13-14).

De esta forma, la narrativa musical configura experiencia que se mueve entre la expresión de la vida –por ejemplo las mediaciones (M) y las Sensibilidades (Sn)- y la racionalidad: “(...) Hay una interacción entre la creación social y la de un autor. Y el que se fija en la belleza del mundo, en sus expresiones específicas, participa en el esfuerzo creativo de este (...) El <<dejar ser>> es una exigencia que para dar cuenta de la globalidad de la existencia, para expresar esa obra de arte que es la vida, sabe integrar, en dosis variables, la preocupación estética en el mismo seno del quehacer intelectual”. (Maffesoli, 1997, p. 26).

La sensibilización musical emerge como red de procesos en las mediaciones de una experiencia musical emocionada, sentida, transformada y profundamente vivida: (...) “En todos los ámbitos, desde el más serio hasta el más frívolo, desde los más diversos juegos de apariencias hasta el juego político, tanto en el orden del trabajo como en el del ocio, y en las diversas instituciones, la pasión, el sentimiento, la emoción y el afecto juegan (vuelven a jugar) un papel de primer plano.” (Maffesoli, 1997, p. 27). Y es un papel tan trascendente, que se ha comparado la vida con una sinfonía musical de interacciones entre lo interior y lo exterior: “(...) la existencia es una constante participación mística, una correspondencia sin fin, en la que lo interior y lo exterior, lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial entran a formar parte de una sinfonía, tanto si esta es dodecafónica como si es de las más armoniosas.” (Maffesoli, 1997, pp. 35-36).

Considerando estas reflexiones, los procesos complejos de sensibilización (P), transitan hacia una comprensión del sentido (me refiero al profundo ‘sentido antropológico’ de Ortiz-Osés) de nuestra humana y sensible condición: (...) “Toda la vida de nuestras sociedades nos incita a un pensamiento de altura, cuya palabra clave es seguramente la comprensión de la *organicidad* social.” (Maffesoli, 1997, p. 47).

Desde estos lugares del ‘sentido’ y ‘organicidad social’, los *procesos complejos de sensibilización-subjetivación (PCSS)*, en el marco de la *relación cerebro-espíritu-cultura*, orientan el debate de la emergencia del sujeto contemporáneo, no solamente desde la relación unitax multiplex-corporalidades humanas, sino desde otras redes de conexiones en el mundo de emergencias propio del homo-sensus-eco-bio-psico-social. Morin lo plantea así: (...) “La hipótesis del Espíritu en nada es más fantástica que la de la Materia” C.G Jung (Morin, 1986, p. 78). Se trata de un ser humano hecho condición juvenil y establecido en corporalidad centro-cuerpo-materia con un cerebro hipercomplejo, escenario de pensamientos, mitos y actividad neuro-electro-química: (...) “Por si mismo el espíritu no sabe nada del cerebro que lo produce, el cual no sabe nada del espíritu que lo concibe. Se da a la vez un abismo ontológico y una mutua opacidad entre un órgano cerebral constituido por decenas de miles de millones de neuronas unidas por redes animadas por procesos eléctricos y químicos, por una parte, y por la otra, la Imagen, la Idea, el Pensamiento. Y sin embargo, conocen juntos aunque sin conocerse.” (Morin, 1986, p. 79). De esta doble condición del cerebro homo-sensus emerge la acción electro-físico-química de la percepción acústico-óptica que deviene en gusto, disgusto musical y sensibilidades. La música se produce, por la combinación de fenómenos vibratorios de cuerpos determinados con cualidades sonoras, que expanden ondas en espectros de tiempo y espacio concretos; la experiencia de la percepción musical que incorpora la actividad electro-físico-química del cerebro hipercomplejo con estas combinaciones de tipo vibratorio –eslabones macro-sonoros, eslabones micro-sonoros, eslabones audiovisuales-, está siempre cruzada por fenómenos del orden de la noosfera, más asociados a los eslabones de improvisación; es decir, pulsiones de juegos de bifurcaciones que emergen nuevas propiedades, destellos de entropía y neguentropía que se conjugan para nuevos ordenes, pensamientos, ideas, maneras de ser, hacer, pensar y sentir: “(...) intervenciones eléctricas o químicas en determinadas zonas del córtex provocan visiones, alucinaciones, sentimientos, emociones, lo que nos muestra que el espíritu se modifica a ciegas según modificaciones físico- químicas (...) lo que afecta al espíritu afecta al cerebro y, vía el cerebro, al organismo entero.” (Morin, 1986, p. 82). Estas afecciones mutuas entre cerebro y espíritu a través del Gran Bucle de Interacciones GBC [EM-M-P-S] de la experiencia musical, las mediaciones, los

procesos y la emergencia de la diver-tempo-transitoriedad juvenil, nos muestran acciones recíprocas de tipo circular: “(...) el producto puede retroactuar sobre su productor y el efecto sobre su causa. Todo ello nos indica una acción recíproca, un efecto mutuo, una causalidad circular (...) <<La solución al problema cuerpo - espíritu no puede ser pues sino contradictoria: el cuerpo (actividad nerviosa encefálica) y el espíritu (actividad psíquica) son a la vez idénticos, equivalentes y diferentes, distintos (...) >> (Bourguignon, 1981)” (Morin, 1986, pp. 82-83).

Las interacciones del gran cerebro hipercomplejo mediante procesos de percepción y experiencia musical que incluyen actividad neuro-electro-química, son las responsables de la emergencia del ser homo-sensus-musicus, cuya expresión cultural se configura en la diver-tempo-transitoriedad y las juventudes en disipación: “(...) la concepción compleja de los haces hormonales no desemboca en un bobalicon determinismo químico de las hormonas, sino en la interrelación y la interacción de la acción, el pensamiento y el ser en el seno de un entorno (natural, familiar, cultural, social)” (Morin, 1986, p. 107).

Los procesos (P) complejos de sensibilización-subjetivación, hablan de una experiencia profundamente humana: la experiencia musical, tan humana como la naturaleza de su relación con la vida; es decir, cuando el arte es expresión vital homo-sensus-musicus que sensibiliza y emerge formas del reconocimiento en la condición de homínidos.

Así, el arte es una ‘habitud’, un hábito como acto trascendental, que está inmerso en los procesos complejos de sensibilización-subjetivación (PCSS); como arte música, configura lugar de emergencias de la condición sensible (*Sn*): “Morar significa habitar y habitar es un acto profundamente trascendental en el humano” (Noguera, 2004, p. 21). (Ver Anexo 18. Gráficas Pre-Tesis 010, 031)

**CAPÍTULO III. ALLEGRO CON DIVERTIMENTO**  
**SENSIBILIDADES-COMPLEXUS-MUSICALES: FUGA Y VARIACIONES**

*“La sensibilidad musical contemporánea ciertamente se expandió, como nunca quizás en toda la historia conocida, en la misma medida en que perdió, de un modo igualmente inaudito, sutileza y profundidad” (De Carvalho, 1995, p. 13)*

El capítulo III intenta una caracterización de las sensibilidades juveniles en perspectiva de las identidades, las subjetividades, las corporeidades, las corporalidades y las inter-corporalidades. Se articulan relaciones planteadas desde la Línea de Investigación en Jóvenes, culturas y poderes y algunas categorías básicas que se han trabajado en el Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud, -programa del convenio CINDE-Universidad de Manizales-Colombia-, conectando el tema música, con un especial tratamiento al proceso de construcción, de-construcción, re-construcción, configuración y/o emergencia de conceptos, en el devenir de la investigación.

El término “divertimento” en el título del presente capítulo, anuncia las múltiples, divergentes y transitorias formas de la sensibilidad musical, en el esfuerzo por avanzar hacia una caracterización de la condición juvenil ( $S_n$ ), que muestra el contexto y algunas propiedades emergentes de tan variadas formas del ser.

## 1. Sensibilidades-complexus-musicales

Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) se refieren a valores, actitudes, emociones, formas de sentir y subjetivar, siempre asociados a la experiencia musical de la sonoridad audiovisual y el performance. Con el fin de explorar en los orígenes de la asociación entre el ser y la sensibilidad musical, Jaeger (1994), citando a Platón, presenta la noción de música que tenían los Griegos como el espacio de la moral y la espiritualidad:

“Platón exige que se comience por la formación del alma, es decir por la música. En el sentido amplio de la palabra griega **μουσική**, ésta no abarca solo lo referente al tono y al ritmo, sino también (...) la palabra hablada, el logos... La poesía y la música habían sido consideradas siempre como las bases de la formación del espíritu y englobaban también la educación religiosa y moral. Platón ve en esta concepción de la poesía algo tan evidente, que no intenta en parte alguna razonarla un poco a fondo... para el hombre de hoy resulta tan difícil comprender esta actitud, porque el ‘arte’ moderno hubo de desprenderse, no hace mucho tiempo y entre grandes dolores, del moralismo del Siglo de las Luces. He aquí por qué para muchos de nosotros, es incommovible la tesis de que el disfrute de una obra de ‘arte’ es moralmente indiferente”. (Jaeger, 1994. pp. 603-606).

De la música, como espacio de la moral y la espiritualidad en los Griegos, emerge para nosotros el concepto de sensibilidad musical; una sensibilidad que hace parte indisoluble del Ethos Cultural. ¿Qué es la sensibilidad musical? ¿Acaso puede identificarse con alguna parte del cuerpo sujeto? Desde la psicología y la biología, hay un sistema que interviene en la percepción del ser humano: sistema sensorial de los sentidos: el oído, la visión, el tacto que incluye toda la piel, el gusto, el olfato, en alguna medida la intuición -la otra intuición- está asociada con este sistema, aunque se le atribuya básicamente a la mujeres-. La sensibilidad es algo que va más allá del contacto

directo de los sentidos de un ser-sensus-homo; también hay una sensibilidad que es colectiva y que interconecta el sistema integral de la percepción del sujeto con el mundo. ¿Cómo funciona la percepción en el ser humano? Es un proceso que incorpora el sistema sensorial y el ambiente eco-bio-psico-socio-cultural; para el profesor Martín-Barbero, la percepción es el “sensorium”, las sensibilidades: “Lo que permite trazar las grandes transformaciones son los modos colectivos de percibir (...) con la modernidad ha cambiado el derecho a los productos de la creación humana; hoy todos se sienten con derecho a todo; (antes el arte p.e. era para muy pocos... el arte invade hoy la cultura, no a partir de objetos aislados sino conectados. Sensibilidad como modos de sentir. Los modos de ver que hacen estar juntos; ej. La telenovela; la telenovela es un pretexto para hablar de la vida” (Martín-Barbero, 2004).

Las sensibilidades están también asociadas a las “autonarraciones”, que se convierten en satisfactores emocionales que nos ayudan a representar el mundo:

“El ser humano necesita construirse “narraciones” del mundo para satisfacerse en lo emotivo y lo tradicional. Las posibilidades de interconexiones que tiene nuestro sistema emotivo / cognitivo son casi infinitas; por ello se requiere que en la niñez se experimente la realidad para poder hacer representaciones del mundo. Las conexiones son “representaciones personalizadas del mundo”. En el proceso de autonarración intervienen la estructura psicológica, las emociones, afectos, la cultura, el lenguaje, las experiencias previas...” (Alfieri, 1999). La sensibilidad tiene verdadero sentido, cuando ayuda a representar el mundo de las diferencias y también representa a los sujetos diferentes que habitan ese mundo; un mundo comunicado: “*Para Rang (1990), el reto es “universalizar la sensibilidad respecto a las diferencias” (En: Blanco, 1999).*

La sensibilidad musical puede también re-ubicarse en la filosofía estética de José García Leal (2002), quien en la introducción de su libro “Filosofía del Arte” afirma lo siguiente:

“Recurrimos al título de Filosofía del Arte, y no al de Estética, por si así se despejan algunas dudas. No existen razones de principio por las que no hayan de coincidir la Estética y la Filosofía del Arte. Pero en su uso ambos términos adquieren a veces connotaciones diferentes. La Estética puede suponer – supone, con alguna frecuencia- la adopción de una perspectiva en la que lo prioritario es la determinación subjetiva de la experiencia que se tiene ante los objetos naturales bellos y, por derivación, ante las obras artísticas. La experiencia del arte se amoldaría así a la experiencia general de la belleza, mas abarcante y definitoria; y tendría sus pautas últimas en las exigencias de la conciencia estética. Bien es verdad que el término “Estética” no tiene necesariamente ese sentido, no siempre se asocia a tales supuestos. Tal vez ni siquiera sea el sentido predominante con que se usa por lo común...en nuestra perspectiva lo primero es el arte. La obra artística lleva la iniciativa. Orienta y configura la experiencia estética que ella misma hace posible. Al saber qué es el arte, se abre el camino para saber qué es la experiencia estética...” (García Leal, 2002. pp. 9-10).

Las reflexiones de García Leal apuntan a la relación entre los conceptos de estética y de arte; intenta dejar claro que lo primero es el arte, y que de él se deriva la estética. Se refiere a lo que desde allí puede entenderse como arte, arte música, estética, experiencia estética, experiencia musical. Podríamos empezar por precisar que, una cosa es abordar el concepto de experiencia musical desde una filosofía del arte en su más clásica acepción como una estética de la música, y desde allí entender que la música debería atender a ciertas formas y estructuras clásicas de la tradición musical europea y norteamericana, con finalidades formalistas; y otra bien diferente sería asumir la experiencia musical como el lugar precisamente del habitar, del vivir, del mundo vivido, de la sensibilidad, de la experiencia de la percepción sensible conmovedora, como le hemos llamado siguiendo a Merleau-Ponty, 1945; Pelinski, 2005; Grosso, 2009. No es viable en nuestro estudio, asumir aquella concepción más ortodoxa del arte, de la sensibilidad o de la música como máximo escenario de la sublimación humana, como ideal de belleza que preconizara la filosofía Kantiana y Hegeliana, sino, de una manera

más consecuente con los fenómenos de la modernidad, músicas como narrativas de ambientes sonoros, que asumen roles y funciones muy particulares en ámbitos culturales del ser humano. Más enfáticamente, podríamos decir que la experiencia musical (EM) – como un conjunto de sistemas complejos en inter-relación, en el Gran Bucle de Interacciones GBC [EM-M-P-SCM: JD]- es el escenario del performance que potencia y activa mediaciones (M) y procesos (P) de articulación entre el mundo biótico, mundo vivido y el ser eco-bio-psico-antropo-social, que emerge en la dimensión ambiental del homínido-humano. He aquí una primera idea para intentar des-marcar la experiencia musical como el espacio de la acción, del sentir, de la formación, del Ethos-valor-cultura, de la recepción; pero no de la recepción como concepto cerrado autopoiesico centrado en un estructuralismo dualista, sino, recepción como proceso-categoría abierta y recursiva. Una recepción que se dirige básicamente a pensar el rol del consumo musical-cultural, y desde allí las “tecnicidades”, massmedia y la virtualidad del percibir tecnologizado, en la emergencia de sensibilidades ( $S_n$ ) y procesos (P) complejos de subjetivación humana.

Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) se ubican en espacios concretos de engramas, bifurcaciones y emergencias; configuran dinámicas colectivas sociales, y no son ajenas a las tensiones de la socialidad y los desencantos en tiempos de desigualdades y des-esperanzas. Martin-Barbero hace un análisis de principios de siglo sobre estas transformaciones, las cuales dan contexto a la realidad presente de la condición juvenil, que mediante la experiencia musical emerge sensibilidades y procesos de subjetivación; algunas de sus tesis centrales son:

“El lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para convertirse en estructural. Pues la tecnología remite hoy no a unos aparatos sino a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras (...)”. (Martin-Barbero, (s.f.)Transformaciones de la Sensibilidad: Desencantos de la socialidad, y reencantamientos de la identidad. p. 3); así, las sensibilidades configuran un espacio de comunicación donde la tecnología juega un papel central en las maneras de percibir.

Complejas relaciones de tecnicidades que se advierten en la pugna colectiva por la visibilización, generando fragmentaciones y acciones disipatorias que configuran subjetividad en múltiples maneras de ser, hacer y sentir; un escenario que se anuncia en la caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) como *Sn*.

Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) emergen en las dinámicas tensiones de los formalismos institucionales, los deseos, la ritualidad y la ensoñación juvenil, clamando por nuevos espacios de socialidad y socialización; espacios que propone la condición juvenil desde esta Tesis como Mediaciones (M) –ver capítulo II- las cuales se visibilizan en el sistema M [MR-MS-MV-MF-MA]: “Las nuevas sensibilidades, que emergen de ese conjunto de contradicciones, han encontrado el máximo de su visibilidad social en los jóvenes (...) ; se pone así al descubierto la complejidad y el espesor cultural de los rituales de violencia y muerte de los jóvenes, en su articulación a rituales de solidaridad y de expresividad estética, reconstruyendo el tejido desde el que esos jóvenes viven y sueñan: el metal duro y sus peculiares modos de juntarse, las memorias del ancestro paisa con su afán de lucro, su fuerte religiosidad y la retaliación familiar, pero también los imaginarios de la ciudad moderna, con sus ruidos, sus sonidos, sus velocidades y su visualidad electrónica”. (Martin-Barbero, Transformaciones de la Sensibilidad: Desencantos de la socialidad, y reencantamientos de la identidad. p. 16).

Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) en perspectiva de la ecología humana y las estéticas ambientales (Restrepo,1994; Noguera, 2004), nos permiten aproximaciones hermenéuticas a los modos de ser y relacionarse, no solo de la intercomunicación humana sino de la comunicación entre humanos y el medio ambiente naturaleza; hay relaciones de espacialidad notables cuando consideramos los lugares, los territorios, los contextos de la experiencia mundo-vital de la música. Desde este enfoque, y el campo de las estéticas expandidas, las sensibilidades musicales (*Sn*) reconocen la existencia de mundos posibles, ya no de un mundo posible; siguiendo a Cortina y Hoyos Vasquez, las sensibilidades reconocen la posibilidad ética de unos mínimos de la interacción humana, y reconocen además las condiciones para la

promoción de la acción ético-política de transformación del ser humano, y a través del mismo ser humano de los colectivos sociales.

Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM) desde el concepto Unitax Multiplex se refieren a la condición juvenil como un corpus del ser-estar, como homo-sensus dialogico-recursivo-hologramático, a partir de las potencialidades y actos disipativos y creativos de sus maneras de ser y estar en el mundo; sensibilidades como individualidad intermitente en la multiplicidad: “*Complexus* significa lo que está tejido junto; en efecto, hay complejidad cuando son inseparables los elementos diferentes que constituyen un todo (como el económico, el político, el sociológico, el psicológico, el afectivo, el mitológico) y que existe un tejido interdependiente, interactivo e inter-retroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas. Por esto, la complejidad es la unión entre la unidad y la multiplicidad” (Morin, 1999, pp. 13-14).

Se trata así de un conjunto sensibilidades-complexus-musicales (SCM), que emerge en las computaciones de un cerebro hipercomplejo productor y auto-productor de acciones computantes, las cuales en conjunto con acciones electro-fisico-químicas, son responsables de los pensamientos y las representaciones en la percepción-acción óptico-acústica; una percepción propia del performance-escucha musical que deviene preferencia en hábitos-coreografías de la condición juvenil: “(...) El cerebro estaría organizado en un mismo mosaico de módulos polineuronales. Cada módulo está constituido por un conjunto de neuronas: a la vez es policompetente y especializado; es relativamente autónomo al mismo tiempo que está estrecha y múltiplemente conectado con otros módulos, y serían las inter-retro-computaciones y comunicaciones modulares las que organizarían los fenómenos perceptivos y los fenómenos inteligentes” (Morin, 1986, p. 106).

La escucha musical convertida en gusto-preferencia musical está comprometida con el sistema nervioso central, donde el MFB (Medial Forebrain Bundle) cumple un papel en la decisión de elegir uno u otro tipo de música; esto sucede a partir de la

búsqueda de satisfacción y placer, que tienen su motivación principal en las interacciones cerebrales neuroquímicas de las haces hormonales, en interacciones con contextos culturales y ambientales: (...) “El MFB, haz de la recompensa y del reforzamiento, empuja a satisfacer una necesidad o crea una necesidad a partir de satisfacciones experimentadas; es el sistema <<catecolaminérgico>> (dopaminérgico-noradrenalinérgico) de incitación a la acción (excitación: acetilcolina, glutamato; agresividad: flujo de adrenalina en el sistema nervioso superior)” (Morin, 1986, p. 106).

Desde esta realidad en el múltiple juego de las acciones cerebrales y ambientales, se muestran diferentes niveles de interacciones, que propician la emergencia de sensibilidades musicales en el escenario de los procesos complejos y el agenciamiento maquinico musical: (...) “El Unitax multiplex no sólo designa la unidad del cerebro y una multiplicidad de niveles jerarquizados, sino también la multiplicidad de los sistemas complejos que forman en adelante un sistema hipercomplejo” (Morin, 1986, p. 108).

Tratándose de un sistema hipercomplejo, volvemos a la idea inicial de considerar la experiencia musical como un conjunto de sistemas complejos en interacciones; los constituyentes se enuncian como un conjunto de eslabones músico-semiosféricos (EMS), que forman un conjunto unidad organizada-orden, y al mismo tiempo un escenario para la diversidad en el Gran Bucle Complexus Musical (GBC): (...) “No podríamos dar una identidad sustancial, clara, simple del sistema. El sistema se presenta en principio como unitax multiplex, es decir, paradoja: considerando bajo el ángulo del Todo, es uno y homogéneo; considerado bajo el ángulo de los constituyentes, es diverso y heterogéneo” (Morin, 1977, p. 128). El Gran Bucle Complexus musical cumple esta doble condición unitax multiplex; por ejemplo –en el caso del bucle-sistema experiencia musical- cuando se le presenta en perspectiva del bucle de la experiencia musical (EM) [EMS-PCM-GP-HC] se le ve como un todo sistema; cuando se le presenta en perspectiva de sus componentes aislados (EMS), (PCM), (GM), (HC) se le ve como partes seccionadas, heterogéneas y cada vez más divididas: “(...) Un sistema es un objeto complejo, formado de componentes distintos unidos entre si por un cierto numero de relaciones>> (Ladrière, 1973, Pag. 686)” (Morin, 1977, p. 128).

Las sensibilidades complexus-musicales emergen del conjunto relacional, que reconoce propiedades emergentes de los componentes del sistema Gran Bucle Complexus Musical (GBC), cuando se visibilizan mediaciones (M) y procesos (P) interactivos que se producen y co-producen en las bifurcaciones de las relaciones entropicas y neguentropicas entre los componentes, circuitos y subsistemas: (...) “Se puede llamar emergencias a las cualidades o propiedades de un sistema que presentan un carácter de novedad, con relación a las cualidades o propiedades de los componentes considerados aisladamente o dispuestos de forma diferente en otro tipo de sistema. Todo estado global presenta cualidades emergentes” (Morin, 1977, p. 130). Estas cualidades emergentes, están siendo señaladas en esta Tesis como Mediaciones (M), Procesos Complejos (P), Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM), y Juventudes en Disipación (JD), en cuyos circuitos configura la diver-tempo-transitoriedad juvenil ( $S_n$ ).

Las Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM) expresan la idea co-existencia entre diversidad y unidad, entre orden y desorden, entre simplicidad y complejidad como emergencia de sensibilidad y subjetivación juvenil: (...) “Nos hace falta un concepto sistémico que exprese a la vez unidad, multiplicidad, totalidad, diversidad, organización y complejidad” (Morin, 1977, p. 148). Son sensibilidades-complexus-musicales (SCM) como máxima expresión de la condición humana hecha arte-música: “Paradójicamente, hay un agravamiento de la ignorancia del todo mientras que hay una progresión del conocimiento de las partes. De allí la necesidad, para la educación del futuro, de una gran religazón de los conocimientos resultantes de las ciencias naturales con el fin de ubicar la condición humana en el mundo, de las resultantes de las ciencias humanas para aclarar las multidimensionalidades y complejidades humanas y la necesidad de integrar el aporte inestimable de las humanidades, no solamente de la filosofía y la historia, sino también de la literatura, la poesía, las artes (...)”(Morin, 1999, p. 18).

Estas Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM) orientan la acción creativa musical como un conjunto entre lo uno y lo multiple -el circuito [SI-SM]- ; un conjunto de relaciones que emergen en el bucle recursivo y productor de subjetivación humana:

(...) “Comprender esta interdependencia implica cambiar el sentido de la percepción, dejar de analizar las partes para concentrarnos en el todo, percibir relaciones más que objetos aislados, captar los bucles de retroalimentación más que las secuencias lineales de causa-efecto. Entender que cualquier perturbación repercute como una ola en expansión por el <<efecto mariposa>>. (...) Un proceso de producción ético debería buscar ser cíclico como la naturaleza” (Noguera, 2004, p. 57).

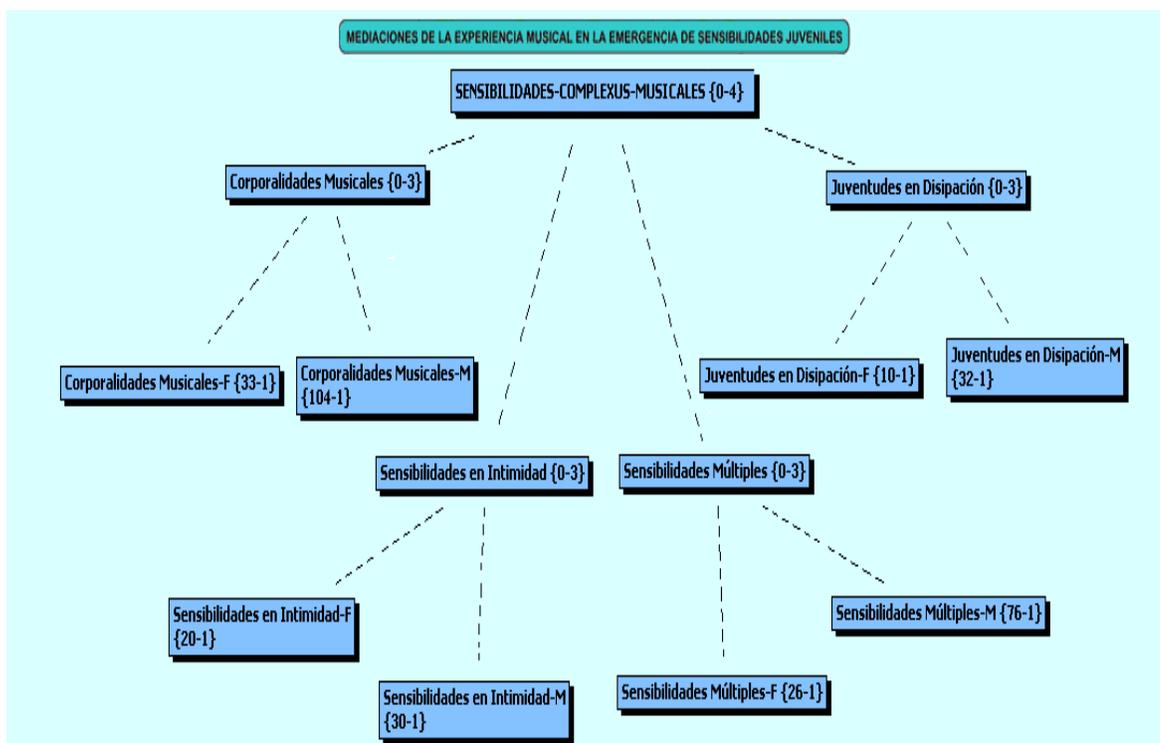
Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) se relacionan con el concepto de humanización planteado por Morin (2005). Humanización de la condición juvenil en este caso: ¿Qué es ser joven desde las músicas? ¿Cómo entender la condición juvenil? Cómo situar la condición juvenil en el enfoque del homo-sensus-musicus? ¿Cómo entender una subjetividad? La subjetividad anuncia comportamientos, hábitos de escucha y preferencias musicales, corporeidades y formas de ser del ser:

(...) “Si es cierto que las personas de hemisferio izquierdo dominante se ven llevadas de manera natural al análisis, la abstracción, el ordenamiento lineal, y que las personas de hemisferio derecho dominante se ven llevadas de manera natural a los modos globales, sintéticos y concretos de conocimiento, entonces está claro que la verdad encefaloepistemológica reside en la ambidextria cerebral. Sólo ésta puede producir el pensamiento complejo que permite concebirla” (Morin, 1986, p. 103). Desde esta reflexión, podría decirse que es la experiencia musical el ambiente perfecto para propiciar la ambidextria cerebral que propicia un pensamiento relacional, multifuncional, dialógico y recursivo, cuyas acciones se enmarcan en el escenario-circuito de las mediaciones (M) [MR-MS-MV-MF-MA] y procesos (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] que emergen sensibilidades (SCM) y subjetivación humana en la disipación (JD) y la diver-tempo-transitoriedad (*Sn*).

La emergencia de sensibilidades y procesos de subjetivación de la condición juvenil, tiene en el cerebro hipercomplejo el mejor escenario de la ambidextria en la generación del homo-sensus-musicus; un ser fruto del complexus, las pulsiones, los deseos, las emociones, el eros, el tanathos, el acierto, el error, la ilusión, el locus, el

faber, las ideas y el conocimiento: “(...) la emoción, la pasión, el placer, el deseo, el dolor forman parte del proceso de conocimiento mismo (...) las más asombrosas creaciones del arte, la ciencia, el pensamiento han podido emanar de esta máquina [cerebro] que comporta tanto antagonismos, posibilidades de bloqueos y de error (...)” (Morin, 1986, p. 108). (Ver Anexo 19. Grafías Pre-Tesis 025, 019, 021, 030).

La siguiente matriz ilustra un panorama de hologramías asociado a procesos de emergencia de sensibilidades juveniles:



## **2. De corporeidades, corporalidades y músicas: [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM)**

### **2.1 Mundo vivido y corporalización musical**

¿Cuál es el papel del cuerpo en la experiencia musical? ¿Cómo entender el concepto de cuerpo en la vital experiencia musical?

Cuerpo es co-relato, mundo vivido y piel; cuerpo configura narraciones musicales de sujeto, habitar del mundo sensible en la música del otro, habitus del complexus musical y estetización de la vida. Cuerpo es creación-autocreación sensible-con el otro, aisthesis, cerebro-espíritu y corporeidades; cuerpo es escritura en/sobre la tierra y Corporalidades Musicales (CM) juveniles. Cuerpo es obra de arte: (...) “No es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte.” (Merleau-Ponty, 2000, p. 167).

Las narrativas juveniles expresan que la música les permite hacer movimientos libres, algunos de forma violenta tratando de expresar ira reprimida; otros dicen que se mueven al sentirse identificados con los ritmos que escuchan: “Yo creo que la música que me gusta motiva al cuerpo que se mueva, porque en cierta forma me siento identificado con el ritmo de los tambores y su calidez folclórica” (P1:445). “Quizás toda música conlleva una reacción corporal implícitamente, de manera inmersa” (P1:449).

Los relatos juveniles conectan la música con la expresión corporal, y asumen el movimiento como una forma de reacción natural al ritmo: “La expresión corporal, o más bien el movimiento del cuerpo, es la respuesta del movimiento de la música, del ritmo y la cadencia”. (P1:453).

Tanto los jóvenes hombres como las mujeres, muestran las diversas formas como se ve involucrado el cuerpo en movimientos rítmicos, tal como se lee en el siguiente relato: “Movimientos rítmicos, creando figuras repetidamente, libremente, movimientos que

asemejan entornos naturales; desde un punto de vista psicológico, movimientos a manera de “graffías”, pero en este caso involucrando todo el cuerpo” (P1:455).

Expresan cómo la música es el oxígeno para el cuerpo; cómo esta hace parte de ellos, involucrando sus proyectos de vida; no sienten la música como algo extraño a su cuerpo; hablan acerca de cómo la experiencia musical tiene conexiones con el cuerpo y el alma: “La experiencia musical es para mí la conexión mas íntima entre el cuerpo y el alma, es la conexión perfecta de los sentidos entre sí” (P1:807).

“La experiencia musical desde el campo subjetivo es cultivar mi mundo interior, el alma o como lo quieran llamar; desde el campo objetivo es cultivar las destrezas físicas (para ejecutar un instrumento musical o cantar) y cognitivas (desarrollo, discurso y referentes teóricos), sin dejar de lado la capacidad de transmitir lo que se ha aprendido en el proceso” (P1:810).

Las narrativas expresan que la música es la capacidad de apreciar vibraciones, frecuencias, exaltar las emociones, capacidades emotivas, llegar a interpretarlas; no solo implicando la parte corporal sino también el espíritu, el poder expresar ideas y trascendentalidad, pasando de algo físico para convertirse en algo etéreo. Se refieren a la experiencia musical como tiempos, camino trasegado por el músico en su obra y vida en el campo musical; es allí donde se adquieren todos los fundamentos físicos, pedagógicos y conocimientos cada vez más complejos, puesto que la investigación musical es amplia e interesante como cualquier tipo de investigación. La experiencia musical les permite el disfrute auditivo que produce el sonido; les permite sentir con todo el cuerpo que vibra constantemente con los sonidos; permite ver la música como un ser vivo que tiene voz y que es lenguaje.

Expresan los jóvenes que la música tiene muchísimas variantes en el trabajo cerebral de cada persona, y en algunos casos hacen que recuerde cosas del pasado; en repetidas ocasiones resaltan la conexión entre mente y cuerpo: (Ver P2:53).

Los relatos juveniles mencionan los significados que tienen respecto a la música, las sensaciones y la relación del espíritu que se transmite con la música, al igual que la relación que se genera con el entorno; expresan cómo la música puede ayudar a cambiar muchas cosas, desde lo más pequeño como los pensamientos de la sociedad a partir de la convivencia; hablan de cómo la música los ha cambiado en diferentes aspectos, permitiéndoles sentir un entorno de calma y motivación, dando lugar a un mayor compromiso para valorar a los demás y así mismos:

“Lo resumo en sentir lo que escucho, ya que el ser humano es un 90% música, el cuerpo, cerebro, espíritu y alma son música, y reaccionan y se activan al escuchar la música; aun más, cuando es del gusto del individuo y la manifestación o la forma en que se ve ese sentir, es otra vez del baile o movimiento corporal (P1:542).

Expresan los jóvenes que la experiencia musical es una vía de comunicación para los músicos; una forma de saciar una necesidad intrínseca al ser, a través de la cual pueden hacer catarsis, tranquilizarlos y motivarlos; otros mencionan que la experiencia musical puede relacionarse con la exteriorización de las pasiones musicales que están ligadas a lo interior, entre el cuerpo y el alma. Muestran como se genera la relación entre música, cuerpo, alma y espíritu: “Es el contacto directo con el fenómeno musical, cuerpo, alma y espíritu en pro del hecho sonoro e interpretativo: mezclar el intelecto y la emoción para trascender en el arte” (P1:852).

Dicen que el ritmo existe en los latinos, específicamente en Colombia en donde la música es movimiento; muestran la conexión entre diferentes elementos musicales, tal como se observa en el siguiente relato: “Siento que logro conectarme auditiva, física y emocionalmente e intelectualmente al sonido y al ritmo de este; de acuerdo a esto mi ser se conecta estéticamente y satisfactoriamente con mis necesidades musicales”. (P1:610).

Mencionan cómo la música produce múltiples reacciones en su cuerpo, fibras y ser, llevándolos a movimientos constantemente:

“Siento una reacción de mi cuerpo que me incita al movimiento, y se me llena el cerebro de imágenes que percibo por la descripción que la música posee. Siento deseos de interpretar algún instrumento o estar “mezclando”, “mixing”, en un escenario, con luces y consolas mezcladoras de música. Eso precisamente lo asocio con la música que me gusta. Imágenes reales e irreales” (P1:532). “El cuerpo en si mismo siente la música, vive el ritmo y lo recrea en movimiento, en el caso de la música que me gusta, este es reflejado en movimientos lentos, sutiles”. (P1:533)

Tanto los hombres como las mujeres hablan del movimiento del cuerpo, asociado a elementos fisiológicos en donde también suceden reacciones emocionales, que son percibidas por los sentidos al escuchar la música. (Ver además P1:542).

“Es importante rescatar la gran influencia que la música tiene en la estimulación mental y neuronal; para realizar las actividades que necesitan de una concentración o estado corporal energético pleno, la música adecuada puede llevarnos a estados de relajación, al punto de realizar activamente las actividades diarias” (P1:686). “Las conexiones neuronales se activan con el reconocimiento sonoro y se aplica en el cuerpo con movimientos, sensaciones y manifestaciones quinesísticas; aun más, éstas se elevan con el reconocimiento de las músicas propias” (P1:552).

“Automáticamente las vibraciones corporales son iniciadas en la punta de los dedos, pasando a modo de “onda” por las extremidades, hasta enfocarme en los hombros, las rodillas, la cabeza y el Keeling de mis sentidos; mis emociones y el auténtico pensamiento convertido en movimiento. Mi corporalidad-emotiva convertida en símbolo”. (P1:553).

Relacionan el cuerpo y la vibración al movimiento: “Creo que el movimiento corporal puede atribuirse a que el cuerpo también es vibración, el corazón, el movimiento de la sangre, todo se complementa y se une con la vibración de la música” (P1:539).

En este panorama de vibraciones, emotividad y movimientos corporales producidos y mediados por la experiencia musical, ¿Cómo entender el cuerpo? ¿Cómo entender la corporeidad? ¿Cómo entender la corporalidad? ¿Cómo entender las corporalidades? ¿Cómo entender las inter-corporalidades?

Hablar de “cuerpo” es ubicarse en el contexto del lenguaje –mejor sería del Lenguaje, -siguiendo a Noguera (2000)- en la tradición occidental y en perspectiva antropológica, cuerpo nombra la dimensión visible del sujeto de la cultura; el mismo cuerpo que fue escindido por el dualismo Cartesiano, según el cual habría un alma separada del “cuerpo” como materia “física”. Pero el concepto de cuerpo, tiene también sus raíces en el lenguaje de las culturas milenarias de la Grecia antigua como el sitio del alma, y en las culturas orientales como lugar de imitación de actitudes. Para los Griegos, la idea del cuerpo era distinta a la de otras culturas orientales: “(...) Desde el punto de vista oriental no es posible comprender cómo los artistas griegos llegaron a representar el cuerpo humano, libre y desligado, fundándose no en la imitación de actitudes y movimientos individuales escogidos al azar, sino mediante la intuición de las leyes que gobiernan la estructura, el equilibrio y el movimiento del cuerpo”. (Jaeger, 1994, p. 8-9). Esta concepción del cuerpo planteaba ya una dualidad entre un cuerpo en movimiento y un cuerpo estructurado en el equilibrio, el orden y la ‘ortografía’. Ante estas imágenes de cuerpo, emerge otra visión que asocia el cuerpo a la naturaleza; en los estudios de la genealogía y arqueología de Foucault, el cuerpo configura ser en la naturaleza: (...) La ambigüedad hacia el cuerpo en el cultivo del sí. Teóricamente, la cultura está orientada hacia el alma, pero todas las preocupaciones por el cuerpo adquieren una importancia inmensa (...) se debe a que la naturaleza ayuda a ponerse en contacto consigo mismo” (Foucault, 1990, p. 65).

Hay un cuerpo más próximo a los estudios de la emergencia de sensibilidades juveniles. Es el cuerpo que se propone desde el mundo de la vida. Noguera lo plantea así: “ (...) En mi cuerpo como órgano de percepción se manifiesta la multiplicidad de formas de constitución (...) en nuestra cultura ha existido la tendencia a la negación de la corporalidad en favor de un ascetismo intelectual (...) El cuerpo es, según Husserl, el ámbito de toda percepción; los ojos son en cuanto que ven, y ¿que ve? El sentido de ver es intencional, porque yo no puedo no ver nada. Yo siempre veo algo...los oídos son oídos porque escuchan, las manos lo son porque tocan, agarran, moldean, construyen, acarician e, igualmente, los demás sentidos son en cuanto tienen una intencionalidad de algo. El flujo de vivencias de mi consciencia solo es posible gracias a mi corporeidad, porque en ella se encuentra de manera originaria, la intencionalidad” (Noguera, 2000, p. 78).

Un concepto de cuerpo que se va transformando, desde la oposición entre la experiencia sensible y el cuerpo que la habita, hasta emerger cuerpo como sistema ‘espacio-temporalidad’: “(...) Cuerpo y mundo de la vida, como esas dos figuras marginadas por la modernidad en cuanto vivas, en cuanto poseedoras de verdades y de sentidos, en cuanto lugares de construcción cultural, son vistos a partir de la fenomenología y de la hermenéutica como ellos son. Mi corporeidad me permite expresarme a mí mismo como espacio-temporalidad siempre la misma y siempre cambiante, como flujo de vivencias de mí como mí mismo y como yo otro, es decir como alteridad. Mi corporeidad es punto de conexión con el otro y con lo otro. Mi corporeidad está de manera originaria en mi propia intencionalidad y como lugar que posibilita el mundo de la vida (...)”. (Noguera, 2004, p. 39).

El cuerpo así, representa como la ‘simbiogénesis’ del ser, un ser que se habita en la relación cerebro-espíritu-cultura, y de allí a la plétora de la vida: (...) “La realidad en su totalidad no es homogénea sino diversa. No es discontinua sino continua y cambiante. Es flujo permanente del ser, que se percibe a sí mismo gracias al cuerpo simbólico-biótico, es decir a ese cuerpo que es al mismo tiempo naturaleza y cultura, vida y muerte, cuerpo mitopoiético en cuanto cuerpo simbólico, <<*sensualia*>>, *aiesthesis* y

cuerpo biótico en cuanto a vida como flujo.” (Noguera, 2004, p. 40) .

Un cuerpo que encierra el misterio de la cosmogénesis y la creación; cuerpo que es engrama-holograma y bifurcaciones; es cuerpo de la vida que da vida en las interacciones de la experiencia musical y la diver-tempo-transitoriedad juvenil: (...) “<<El cuerpo es aquello que incorpora lo no-corporal de un modo corporativo, es decir dándole cuerpo y haciéndolo corporal>> (Ortiz-Osés, 1994:289). El cuerpo es al mismo tiempo *eros* y *thánatos*, vida y muerte; <<de nuevo cuerpo dice textura (matrial, ctónica, matricial) y figura (configuración, forma). O el cuerpo como material y forma, textura y texto, texto y figuración: mediación de los contrarios, incorporación de lo incorporeal, cuerpo simbólico>> (Idem, p. 289)” (Noguera, 2004, pp. 40-41).

El cuerpo es corporeidad, espíritu-mundo, y configura el gran bucle complejo de la existencia del ser eco-bio-psico-antropo-social: (...) “El lugar de construcción de sentidos es el cuerpo de adentro-afuera, interior-exterior, espíritu-materia. El cuerpo es umbral. Es mundo de la vida simbólico-biótico, en la medida en que es habitación del ser.” (Noguera, 2004, p. 46).

A partir de estas reflexiones, el presente estudio propone la revisión del concepto de cuerpo como obra homo-sensus-eco-bio-psico-social, que transita hacia la corporeidad, la corporalidad, la intercorporalidad y las intercorporalidades. ¿Cómo superar la visión dualista entre cuerpo y espíritu? El planteamiento de una experiencia musical compleja, se refiere precisamente a la superación del dualismo sujeto-objeto, hombre-naturaleza, cuerpo-espíritu, por lo que se trata de comprender un nuevo sistema de relaciones en el cual es posible pensar el cuerpo con relación al espíritu, y el espíritu con relación al cuerpo, pero **nunca** separados, porque son un solo organismo; así lo plantea Morin (1986) en su disertación del Método, sobre la relación entre cerebro-espíritu y las dimensiones mitológicas (Mitos) y lógicas (Logos).

Se trata de un concepto de cuerpo que se orienta en concebir la condición juvenil como sistema de interacciones, entre lo sociocultural, lo ambiental, lo cerebral

hipercomplejo, lo genético, lo humano, lo social, lo individual: (...) “Aquello a lo que denominamos hombre debe ser contemplado como un sistema genético-cerebro-sociocultural, cuyos elementos integrantes, a saber, la especie, la sociedad y el individuo, ya conocemos desde hace tiempo, pero que no siempre conseguimos vincular entre sí (...) hay un circuito sin principio ni fin en el que se insertan especie, sociedad e individuo, y hemos visto anteriormente que todo cuanto concierne a la complejidad de uno repercute en la de los restantes, que los desarrollos de la sociedad y el individuo están interrelacionados” (Morin, 2005, p. 107).

La reflexión sobre el cuerpo implica, necesariamente, las interacciones corporeidades-redes de sentido como investigación en constante relación; como espacio de relación entre corporeidad y el mundo-de-la-vida; como el lugar para reflexionar sobre lo reflexionado: una cierta reflexividad de la reflexividad bajo una constante vigilancia epistemológica. La búsqueda del concepto lleva a la Interpretación y reinterpretación de los fenómenos; en palabras de Morin: ‘el conocimiento del conocimiento’ (Morin, 1986, p. 36); lo que puede traducirse como conocimiento de un cuerpo que está dimensionado como corporeidad y conjunto de propiedades emergentes, en las interacciones del ser-homo sensus y mundo de la vida.

A partir de los relatos juveniles y los estudios mas recientes que vinculan el cuerpo y la danza con la experiencia musical, Navallo (2012) propone revisar el papel del cuerpo vivo desde los sonidos, las partituras, los vestuarios y la improvisación; como coreografías pautadas o ensayadas, construcción de imágenes fijas, cuerpos desnudos, luchas, resistencias, violencia, guerra y erotismo. Hay así un cuerpo no humano, una sexualidad, genero, raza, memoria colectiva, una danza hablada eco-referencial que transita hacia metadanza o la historia de una danza local; es un devenir otro en discusiones de artistas, productores y publico. Hay unas políticas públicas para la danza, desigualdad de raza, blanqueamiento de la sociedad; un discurso que erotiza, que pregunta que hace que la danza sea de una u otra manera. Se trata del cuerpo como lo corpóreo, como política, como memoria, como retorica practica reflexiva de su propio

que-hacer, lo que hace que la danza tenga espacios de reflexión o de uso; esta es una dimensión del cuerpo coreográfico que escribe en/sobre la tierra.

Otras perspectivas del performance proponen el concepto de cuerpo extendido (Baiok y Panek), cuyos discursos establecen relación teórica con el cuerpo sin órganos de Deleuze-Guattari (2000) y otros investigadores de la línea del agenciamiento maquínico, como máquina social, como cuerpo objeto que performa y transforma; surge así la noción de pliegue y contrapunto (Deleuze-Guattari, 2000), tensiones naturaleza-cultura; tensiones de tipo simbólico entre el silencio y la sonoridad, es decir la polifonía y extensión del cuerpo como corporeidad. El cuerpo como terreno de intervención del espacio que propone arquitecturas y singularidades; el cuerpo es un performance-experiencia musical que proyecta la presencia del territorio, las aperturas, cierres, liberaciones, mutua completud en fusión de formas.

Estos enfoques nos dirigen de la noción de Multiplicidad Deleziana al concepto de performance musical, para explicar las aperturas permanentes como escenario audiovisual de actuación y transformación del cuerpo. Siguiendo a Cook (2012): “(...) Analizar la música como performance es criticar una musicología de la escritura, que trata a la performance como, en esencia, un suplemento a un texto escrito; estudiar la performance como una forma de multimedia es verla como un fenómeno que implica al cuerpo y a todos sus sentidos, no como una fuente despersonalizada de sonido (...)”. (Cook, 2012, p. 1).

Hay una dimensión del cuerpo como corporalidad que se asocia también a la condición “demens” Moriniana; en esta perspectiva, el cuerpo se abre a la plétora de sentidos del mundo y al pliegue-repliegue de maneras de ser. Un cuerpo que se configura a partir del logos y el mitos, de felicidad y dolor, de prácticas de supervivencia y prácticas dionisíacas, un cuerpo de múltiples agenciamientos y des-territorializaciones, cuerpo de amor, maldad y esquizofrenia. Morin plantea este cuerpo como homo-demens: “El humano es un ser plenamente biológico y plenamente cultural que lleva en sí esta unidualidad originaria. Es un super y un hiper viviente: ha

desarrollado de manera sorprendente las potencialidades de la vida. Expresa de manera hipertrofiada las cualidades egocéntricas y altruistas del individuo, alcanza paroxismos de vida en el éxtasis y en la embriaguez, hierve de ardores orgiásticos y orgásmicos; es en esta hiper vitalidad que el *homo sapiens* es también *homo demens*". (Morin, 1999, p. 22).

La corporalización musical se plantea ahora como un lugar de distensión y contracorriente de resistencia de la condición juvenil; en palabras de Morin, estos espacios alternativos se muestran como: "(...) contracorriente de resistencia a la vida prosaica puramente utilitaria que se manifiesta con la búsqueda de una vida poética dedicada al amor, a la admiración, la pasión, el festejo (...) una transformación global que retroactuaría sobre las transformaciones de cada uno". (Morin, 1999, pp. 32-33); y son estas transformaciones las que configuran un cuerpo sin órganos como agenciamiento, corporalidades, inter-corporalidades, cultura, sensibilidades musicales y subjetividad juvenil.

Transitamos así, del concepto de cuerpo al concepto de corporalidades; aquellas corporalidades que representan la diversidad cultural entre la singularidad y la multiplicidad, pero inevitablemente como cuerpo social, antropológico, ecológico, cívico y espiritual: "(...) Debemos inscribir en nosotros: la conciencia antropológica que reconoce nuestra unidad en nuestra diversidad, la conciencia ecológica, es decir la conciencia de habitar con todos los seres mortales una misma esfera viviente (biósfera), la conciencia cívica terrenal, es decir de la responsabilidad y de la solidaridad para los hijos de la Tierra. La conciencia espiritual de la humana condición que viene del ejercicio complejo del pensamiento" (Morin, 1999, pp. 34-35).

Hay confluencias teóricas sobre un concepto del cuerpo que se distancia del dualismo y se abre a las interacciones. Podríamos decir que las sensibilidades musicales se configuran como un "tercer cuerpo" (Pardo, 1996), como corporeidad de la estética expandida y cuerpo simbólico-biótico (Noguera, 2000; 2004), como cuerpo sin órganos, cuerpo máquina agenciamiento (Deleuze-Guattari, 2000; 2002) y como cuerpo homo-

sensus (Gómez, 2012). Estas y otras confluencias se amplifican en la relación cerebro-espíritu, los bucles unitax multiplex, cuerpo-mente, cuerpo-alma, y el concepto de Trinidad' cerebro-espíritu-cultura (Morin, 1977; 1986; 1994; 1999; 2001; 2003; 2005).

La noción de cuerpo asociada a las sensibilidades-complexus-musicales (SCM), tiene sentido además en las relaciones entre propiedades emergentes, entre el pensamiento racional y el pensamiento de afectos o pulsión de emociones: "(...) el conocimiento racional no domina por sí mismo la afectividad y las pulsaciones (...) la afectividad es inseparable, aunque sólo sea en calidad de acompañante, del conocimiento y el pensamiento humanos" (Morin, 1986, p. 105). Estas relaciones complejas entre lo racional y lo afectivo, característica de la experiencia musical, surgen en los procesos del bucle cerebro-espíritu-cultura, cuyos circuitos interactúan entre los gustos musicales (GM), los eslabones músico-semiosféricos (EMS) y las juventudes en disipación (JD): (...) "Todo examen de las actividades cerebrales debe utilizar hoy no sólo la idea de interacción, sino también la de retroacción, es decir de procesos en circuito en los que los <<efectos>> rereactúan sobre sus <<causas>> (cfr. El Método I, págs. 215, 295)" (Morin, 1986, p. 111).

Sobre esta perspectiva del cuerpo-ser corporalidad como un conjunto trinidad: *cerebro-espíritu-cultura*, Morin plantea: (...) "La esfera, constituida por el conjunto de los fenómenos llamados espirituales, es un universo muy rico que comprende ideas, teorías, filosofías, mitos, fantasmas, sueños. La idea aislada y el gran sistema teórico, el fantasma y el mito, no son <<irreales>>. No son <<cosas>> del espíritu son *la vida* del espíritu. Son seres de un tipo nuevo (P. Auger, 1966; J. Monod, 1970), existentes informacionales de dimensión cero, como la información, pero que tienen los caracteres biológicos, puesto que son capaces de multiplicarse extrayendo neguentropía de los cerebros humanos y, a través de ellos, de la cultura que los irriga; son los ecosistemas donde encuentran, no sólo alimento sino fortuna, y riesgo" (Morin, 1977, p. 383). Y de estas bifurcaciones entre la dimensión corpórea cerebral-cultural y el universo-vida del espíritu, emerge el ser homo-sensus-musicus corporalidad.

La experiencia musical emerge así sensibilidades disipatorias en el macro-micro-mundo caosmósico y complejo de la noosfera: (...) “La esfera noológica, avatar último, nos permite finalmente concebir en su unidad, su pluralidad, su plenitud, el concepto de información (...) La información puede ser descompuesta en bits, pero compone seres y existentes informacionales: seres vivos, aparatos generativos, seres noológicos” (Morin, 1977, p. 385).

El mundo vivido y la corporalización musical se han configurado en la dialógica entre un cuerpo biofísico y un cuerpo sico-socio-cultural, lo cual ha complejizado cada vez más las perspectivas del habitar musical en el Ethos cultural. “(...) el concepto de hombre tiene un doble principio : un principio biofísico y uno sico-socio-cultural, ambos principios se remiten el uno al otro” (Morin, 1999, p. 21). En las experiencias musicales, hay unos cuerpos que pugnan entre tensiones y mediaciones de agenciamientos institucionalizados del arte y comunidades culturales. Son estos agenciamientos los que van transitando como contracorrientes de una hegemonía del cuerpo que no se deja cosificar, mientras continúa fundando la experiencia de la escucha en la búsqueda de otro, que pueda hacer “eco” de su poiesis y su epimelesthai; eco de su grito y su propuesta.

Se trata de la búsqueda de un otro corporalizado en las músicas; reconocido en la humana condición que emerge como destellante expresión vital, marcada por diversos procesos físico-eco-bio-antropo-sociales: “La importancia de la hominización es capital para la educación de la condición humana porque ella nos muestra como animalidad y humanidad constituyen juntas nuestra humana condición. La antropología prehistórica nos muestra cómo la hominización es una aventura de millones de años, tanto discontinua - proveniente de nuevas especies: *habilis*, *erectus*, *neanderthal*, *sapiens* y desaparición de los precedentes, surgimiento del lenguaje y de la cultura - cómo continua, en el sentido en que se prosigue un proceso de bipedización, de manualización, erección del cuerpo, cerebralización, juvenalización (el adulto que conserva los caracteres no especializados del embrión y los caracteres psicológicos de la juventud), complexificación social, proceso a través del cual aparece el lenguaje

propriadamente humano al mismo tiempo que se constituye la cultura, capital adquisición de los saberes, saber-hacer, creencias, mitos, transmitibles de generación en generación (...)” (Morin, 1999, p. 21).

Este ser complejo homo-sensus-musicus, fruto de los circuitos, eslabones músico-semiosféricos (EMS) y procesos de hominización en continua relación con el arte, se ha corporalizado a medida que ha interactuado con el medio ambiente; sus sistemas de percepción en fluctuaciones permanentes han devenido trinidad cerebro-espíritu-cultura, y condición humana: “El hombre sólo se completa como ser plenamente humano por y en la cultura. No hay cultura sin cerebro humano (aparato biológico dotado de habilidades para actuar, percibir, saber, aprender), y no hay mente (*mind*), es decir capacidad de conciencia y pensamiento sin cultura. La mente humana es un surgimiento que nace y se afirma en la relación cerebro↔cultura. (...) Hay entonces una triada en bucle entre *cerebro* ↔ *mente* ↔ *cultura*, donde cada uno de los términos necesita a los otros” (Morin, 1999, p. 22).

Entre los conceptos cerebro-espíritu-cultura, cuerpo, corporeidad, y corporalidad musical, hay en Pelinski (2005) una propuesta cercana a la investigación musicológica que marca trayectorias. Se plantean diferencias entre corporeidad y corporalidad: “La corporeidad desempeña (...) un papel decisivo en la producción de significados musicales que, aunque primordialmente vividos en la experiencia musical subjetiva, están abiertos al entorno social y natural e informados por él”. (Pelinski, 2005, p. 2); la corporalidad es “constitución neurofisiológica innata del ser humano (Pelinski, 2005, p. 7).

Los fundamentos teóricos en el estudio del cuerpo (Pelinski: 2005) se basan en propuestas fenomenológicas, neurofenomenológicas, lingüísticas, sociológicas, filosóficas, entre las cuales se destacan: dualismo racionalista (Descartes, Kant [1790 (1999)]); reduccionismo neurocientífico (Crick 1994; Bickle 1998, 2003); escenario de hábitos (Mauss 1936; Bourdieu 1980; Dreyfus 1996, 1998; Lloyd, 1996; Crossley 2001a); objeto disciplinado (Foucault 1976); lugar de usos concretos (Howes 1991);

memoria cultural (Blacking 1977; Jackson 1989; Crapanzano 1996); escenario cognitivo (Johnson 1987; Lakoff y Johnson 1980, 1999); construcción discursiva (Butler 1993; Pandolfi 1996); dominios culturales (Csordas 1994a, 1994b, 1999; Strahern 1996; De Nora, 2000; Crossley 2001b, 2002; Katz y Csordas, 2003); debate neurocientífico (Churchland, Paul S. 1987; Varela, Thompson, Rosch 1992; Crick 1994; Chalmers 1996; Damasio 1996, 1999; Petitot, Varela, Pachoud, and Roy 1999; Bickle, 1993, etc.); cirugía cosmética (Davis 1997); cambios transgénicos (Foucault 1985); objeto computarizado (Warwick 2005a, 2005b).

Desde los estudios de Pelinski (2005) se anuncia ya un debate entre la fenomenología de la experiencia musical, el sentido, la significación allí inmersa, el rol de la conciencia, la racionalidad y las emociones: “(...) la racionalidad no puede funcionar sin concertación con los niveles “más bajos”de la percepción, la emoción, y “todos estos asuntos débiles y carnosos.” (Damasio 1996: 126). No hay inteligibilidad sin sensibilidad. (En: Pelinski, 2005, p. 6). Estas reflexiones llevan a revisar el papel propiamente de la música en la percepción: “...debido al ambiguo entretejido de interior y exterior, de sujeto y objeto, de sintiente y sentido, la unidad del cuerpo es “siempre implícita y confusa“ a tal punto que la consciencia encarnada es el fenómeno central del cual mente y cuerpo son momentos abstractos (Merleau-Ponty 1997: 215)”. (En: Pelinski, 2005, p. 7). La experiencia de la percepción musical, se convierte así en apariencia subjetiva de la relación espacio-temporal: “(...) las descripciones fenomenológicas en primera persona de experiencias musicales, a pesar de su apariencia puramente subjetiva, están ‘siempre-ya’ situadas espacio-temporalmente e inmersas en una “socialidad viva“ (Husserl), inherente a toda experiencia humana, por más íntima que ella parezca. (Pelinski, 2005, p. 10). Merleau-Ponty (1997) destaca el papel del mundo vivido como cuerpo vivido en la experiencia del mundo, más allá de un evento de la conciencia anterior a la experiencia; esta es la propuesta de una fenomenología de la percepción, que en este trabajo se orienta desde la complejidad como fenomenología de la percepción musical: “(...) El cuerpo vivido es el órgano de la percepción y a la vez objeto de la misma; sin corporeidad no hay ni percepción (Husserl, 1952: 5-7) ni razón, ambas fundadas en el mundo preracional, prerreflexivo, preobjetivo del cuerpo vivido.

[12] El cuerpo vivido está a tal punto entremetido en la mente y el cuerpo físico que “el mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo.” (Merleau-Ponty 1997: 16). [13] (En: Pelinski, 2005, p. 12).

Y aquella distinción entre corporeidad y corporalidad va ampliando la perspectiva relacional dialógica y compleja de los dos conceptos: “Corporalidad y corporeidad son dos aspectos diferentes aunque interrelacionados de nuestra condición de seres encarnados: corporalidad es la condición material de posibilidad de la corporeidad. Entre ambos existe una “circulación“ (Varela 1992: 18) (En: Pelinski, 2005, p. 12); la corporeidad depende de la corporalidad (esto es, del cuerpo biológico) para existir y percibir a través de sus sentidos objetos que están “simplemente allí en el mundo para mí“ (Husserl 1913: 51), como correlatos de mi percepción”. (Pelinski, 2005, p. 13). En este contexto, aparece la experiencia de la música como complexus materia-espíritu y fenómeno del sentir; un sentir que se configura como mediaciones del sentir (MS): “(...) mientras los sonidos como hecho físico pertenecen al dominio material, su descripción en tanto música no puede prescindir de la metáfora, “porque ésta define el objeto intencional de la experiencia musical“. Aunque el sonido no sube ni baja, es así como lo escuchamos. (Scruton 1997: 93). Los sonidos pertenecen al orden de la corporalidad material; la música, al orden de la corporeidad fenoménica. (Pelinski, 2005, p. 17).

Así, los sonidos y la música hacen urdimbre en el homo-sensus, y aquella música-complexus-materia-espíritu, emerge en el conjunto de rasgos aglutinantes, órdenes estructurantes que hemos llamado Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), haciendo parte del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] macro-conjunto de la percepción de la experiencia musical sensible. Este macro-conjunto de eslabones configuran rasgos de percepción, y siguiendo a Pelinski (2005) serían elementos de intencionalidad perceptiva que le dan sentir y sentido a los gustos musicales: “(...) Intencionalidad es, pues, la correlación entre la percepción y un objeto, que puede ser exterior o interior a la consciencia. ¿Cuáles son los objetos intencionales de la percepción musical? Son los silencios, los sonidos, las melodías, los ritmos, los

colores, las armonías, las formas, en fin, todo material sonoro y su ausencia silenciosa organizados musicalmente, las emociones, los impulsos propioceptivos asociados a la escucha, y todo sentimiento de identidad, pertenencia, solidaridad, etc. vividos inmediatamente en la percepción musical”. (Pelinski, 2005, p. 17).

Desde este ‘sentir sentido’ en los gustos musicales, bajo el argumento que muestra la música como fenómeno asemántico entre lo físico y lo ideal, aparece el concepto de intencionalidad como aporte al enfoque complexus; la experiencia musical configura realidad en el momento de su vivencia como percepción intencional: “(...) la música, en el sentido cotidiano del término usado comúnmente en la tradición occidental, es primordialmente asemántica, no representacional, porque intrínsecamente carece de contenido narrativo; su sentido no es dado por convención, sino por percepción intencional (véase Scruton 1997: 138-40, 210, 223-5, 344-5) (...) el contenido de la percepción musical es simultáneo e idéntico con su sentido. Como objeto intencional de la experiencia perceptiva, la música no simboliza, ni refleja la realidad; es la realidad en cuanto vivida en el fenómeno de la percepción intencional”. (Pelinski, 2005, pp. 27-28).

La experiencia musical emerge entonces como un “estar” constitutivo en la ritualidad, como interacción constitutiva en el espacio-tiempo. Esta experiencia del estar se acrecenta en la multiplicidad del mundo vivido, especialmente cuando la condición juvenil hecha corporalidad, hace co-presencia en habitar-existencia de una escucha colectiva (SM). Grosso, 2011 plantea reflexiones que se dirigen a la emergencia de otras maneras de realidad, en otras narrativas del estar y en el sentido del mito-ritual, conceptos que se orientan –desde otra episteme- al enfoque de la experiencia musical como narrativas juveniles otras, como semiopraxis que reivindican un cuerpo que disfruta, que goza; cuerpo del arte-música que no puede ser ‘objeto’ de construcciones teóricas en la perspectiva de un ontos-episteme que disloca y des-ubica el lugar de la experiencia misma del sentir en el mundo como otro mundo: el mundo de la sonoridad, del arte y las músicas como rituales y escenarios del vivir-estar. Algunas tesis de Grosso, 2011 que se orientan en esta perspectiva son las siguientes: “(...)El mito,

evidentemente no consiste en una exposición que pueda volcarse en un texto, sino que lo que hace al mito es su ritualidad. El mito se opera, no se relata (...) el mito es, evidentemente, el despliegue de un poder mítico mucho más que un relato, en el sentido de que hace a una actitud del sujeto (Kusch, 1978: 34-35). Es el "mito gestual", en el que se vive, y no meramente que se cuenta, la situación mítica. "mucho más acá de la palabra misma", "donde se genera (se gesta) el sentido mismo, aunque no explicitado" (Kusch, 1978: 48). (Grosso, 2011, p. 3); "(...) Los cuerpos, inscriptos en el "texto del orden", "lo opaco del cuerpo en movimiento, actuante, caminante, que goza, es lo que organiza indefinidamente un aquí en relación con un allá, una 'familiaridad' en relación con una 'extrañeza'" (De Certeau, 2000: 142), es decir, una narración". (Grosso, 2009, p. 22). (Ver Anexo 20. Grafías Pre-Tesis 004)

Desde el mundo vivido y la corporalidad, desde el homo-sensus-complexus, el ser joven se dimensiona en las relaciones de redes complejas donde emergen sensibilidades sapiens, ludens, demens, míticas, mágicas, religiosas, organizadas, desorganizadas, imaginativas, racionales, irracionales, simbólicas, estéticas, rituales, sensibles, etc. Las sensibilidades musicales emergen en dinámicas de corporeidades-corporalidades, como multiplicidades de dimensiones interconectadas que inauguran nuevas maneras de ser jóvenes desde la experiencia musical. Tales multiplicidades son el eje de trabajo conceptual, en el descubrimiento y caracterización ( $S_n$ ) de la condición juvenil desde la experiencia musical. Esto nos lleva al segundo supuesto de investigación: Las formas de vida o sensibilidad de los jóvenes tienen relaciones diversas con los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), es decir, las formas de los lenguajes musicales en contextos culturales. Los eslabones macro-sonoros y micro-sonoros del dispositivo musical guardan una estrecha relación con los hábitos de escucha, los significados, las prácticas, el sentir, los valores, la acción, los sentidos atribuidos a las músicas, con la transformación de sí mismos, y con la formación de sensibilidades juveniles.

## 2.2 Entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM): [SI-SM]

Se trata ahora de explorar algunas relaciones entre las Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM). ¿Cómo entender la Semiosfera en el marco de una perspectiva amplia del ethos cultural y la complejidad? ¿Cómo se establecen relaciones entre la intimidad y lo múltiple?

Una manera de intentar comprender el tejido relacional de los dos conceptos de intimidad y multiplicidad, es asumiendo a cada uno de ellos solamente con autonomía parcial frente al otro; quiere decir, ninguno de los dos conceptos sobrevive sin el otro. La idea de multiplicidad en Deleuze, implica precisamente esa dinámica en bucle según la cual, los procesos (P) de emergencia de las sensibilidades y la subjetivación humana configuran un agenciamiento maquínico; en nuestro lenguaje un conjunto de sistemas complejos en el Gran Bucle de Interacciones GBC [EM-M-P-SCM: JD]. Las Sensibilidades en Intimidad (SI) configuran un bucle que se mueve entre la individualidad y la privacidad; las Sensibilidades Múltiples (SM) configuran un bucle que se mueve entre la intimidad, la exterioridad y la publicidad. Y desde las interacciones [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y sensibilidades múltiples (SM), los flujos de la banalidad y el consumo.

Continuando la perspectiva fenomenológica, las narrativas juveniles permiten proponer el bucle **[SI-SM] Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM)**; los jóvenes hablan acerca del significado que tiene la música para ellos: experiencia que genera sensaciones y produce alegrías, tristezas, toda una serie de emociones, y el poder vivir cada día en sociedad. Para otros, la música tiene un significado de vida, enseñar cosas nuevas y hace parte de la motivación para seguir en ella.

Desde lo masculino y femenino, las **Sensibilidades en Intimidad (SI)** anuncian cómo la música permite que las personas sean más creativas, imaginativas y expresivas,

o en algunos casos la diversidad de reacciones: “Definitivamente la música hace que las personas seamos más creativas e imaginativas, y es por eso que la música me motiva a hacer nuevas cosas y a cambiar cosas que puedo cambiar” (P1:695). “Lo que produce algo genera a su vez una reacción y eso es lo que me pasa: mi música transmite, transporta, cambia y la vez conserva aspectos importantes de mi vida personal, llevados a un plano más espiritual y sublime” (P1:767).

Tanto las mujeres como los hombres mencionan que la experiencia musical ha sido un discurrir entre lo individual y lo colectivo, y esto les ha permitido crear buenas estrategias. Otros expresan sus experiencias musicales desde lo individual y grupal; desde lo individual mencionan que es una búsqueda más espiritual e introspectiva; para otros es un proceso de autocorrección constante, de evaluación, mejorar en la parte interpretativa, es una autoexploración; desde lo grupal musical, la música permite mejorar el comportamiento colectivo, tal como se muestra en el siguiente relato:

“Creo que la experiencia grupal y la individual son dos sensaciones totalmente diferentes pero complementarias y necesarias. La experiencia individual es un encuentro íntimo, donde para mí es más fácil relajarme y dejar fluir la música sin cohibiciones por parte de un grupo o un público. Es un encuentro donde la conexión se da entre la obra, el compositor y yo, o en algunos casos solo entre la música y yo (P1:650). “Mi parte musical individual se ha centrado básicamente en la música coral, como búsqueda fundamental y primordial para la satisfacción musical personal” (P1:652).

“Mi experiencia como solista de violín hace que mi comportamiento en la parte grupal sea mejor, es desde lo individual que se puede aportar a lo grupal, pero este espacio grupal hace que mi escucha mejore y mi oído este más atento a los factores que influyen en un buen sonido (P1:640).

“Son dos procesos y vivencias distintas, ya que en la parte interna hago un encuentro interno y me expreso libremente, y en la parte colectiva me veo

marcado por el parámetro social del contexto musical donde me encuentro, pero las dos me gustan mucho (P1:643). “En la experiencia musical individual encontramos momentos personales, donde analizo como me siento, cuales son mis fallas que no dejan progresar, donde [están] mis problemas técnicos e interpretativos, un análisis personal” (P1:657).

Los relatos juveniles se refieren también al significado de la música; ella es el todo, refleja la personalidad, la espiritualidad, la naturaleza y lo que quieren hacer en la vida: (Ver P1:693).

Los jóvenes dicen que la música despierta en ellos diferentes sensaciones como la ternura; en algunos Géneros Musicales (GM) despierta el cuerpo; los devuelve a sus raíces, a su país; les genera tranquilidad, inspiración. Algunos mencionan que la música les hace recordar etapas de su propia historia, permitiendo volver a retomar algunos hechos que vivieron en épocas anteriores.

“La música que escucho sí logra recordar mucho mi niñez; a veces alegrías a veces tristezas, es más, en algunas ocasiones hasta lloro ya que soy una persona muy sensible, y logro trasladarme a momentos fugaces y exhaustos por medio de la música” (P1:869).

Bajo el concepto **Sensibilidades Múltiples (SM)**, desde lo masculino y femenino se encuentran relatos sobre prácticas grupales y conformación de conjuntos musicales en diversos espacios; la perspectiva que tienen los jóvenes de la música y la manera de cómo esta influye y se ve permeada por eventos, gustos y afinidades musicales; hay similitudes en cuanto a la experiencia grupal desde la participación en coros, bandas y grupos musicales, lo cual se evidencia en los siguientes relatos:

Desde lo masculino:

“En octubre del año 1999, mientras prestaba mis últimos meses de servicio militar, pasé a formar parte de una orquesta de rock llamada “claxon”, y en diciembre de ese año, forme parte de un grupo de salsa llamado “Neborí” (P2:21).

Desde lo femenino:

“Creo que mi experiencia musical ha sido amplia sobre todo grupal, en coros, bandas y orquesta. Es excelente este ámbito de la música, porque al tocar con más personas se debe tener en cuenta muchas cosas, como balance, acople rítmico, etc. La parte individual es más compleja y no quiero hablar de esto...” (P1:654).

Sobre los factores formativos, se encuentran relatos en los que la participación y puesta en práctica de la música fortalece los conocimientos; desde la perspectiva masculina se expresa así:

“En las presentaciones, que fueron muchas, y en diversos lugares, me topé con mucha gente (músicos), quienes me ofrecieron un poco de su experiencia musical; mi aprendizaje fue empírico” (P2:20).

Y desde lo masculino se expresa así:

“Pero indudablemente, el ejercicio de la experiencia musical grupal, se convierte en un estudio de formación y construcción de conceptos para la integración de saberes y evolución de procesos en colectivo” (P1:664).

Sobre la participación en eventos y encuentros académicos donde se vive la actividad musical colectiva, se pueden resaltar relatos desde lo femenino como:

“Mi vida estudiantil ha estado muy bien, he logrado cosas interesantes, me siento satisfecha, cada nota que hago sonar me encanta y también disfruto mucho cuando las cosas salen bien. Hace poco tuve la oportunidad de recibir clases de clarinete con uno de los integrantes del cuarteto de clarinetes llamado..., y fue una de las mejores clases que he recibido, ya que pude darme cuenta de lo importante que es fundir el alma con el instrumento. Y cuando empiezo a aplicar todo esto... uy...todo cambia del cielo a la tierra, todo se torna de otro color, en fin me he conectado mucho con el clarinete y me ha servido de referente un dueto que me encanta y se llama Guitarnel; sinceramente, a veces sacan de mi sonrisas y suspiros al escucharlos. Más o menos el 22 de junio voy para un campamento taller en..., donde me encontraré con grandes talleristas de diferentes lugares de Colombia y el mundo y estoy súper contenta” (P2:171).

Y desde lo masculino:

“El conformar estos grupos o hacer parte de ellos, me brindaron nuevas experiencias, tanto en géneros y formas musicales como parte personal. Después de terminar el servicio militar, volví a la Normal Superior para cursar dos años de especialización docente” (P2:22).

Desde la música se pueden establecer procesos de comunicación con diferentes grupos sociales, como lo presenta el siguiente relato masculino:

“Aquí en este pueblo no tuve contacto con la música, pero sí mi hermano formando un grupo de rock llamado...donde no había un barítono; mi hermano ..., tocaba el teclado y yo me interesé demasiado por la batería, pero no tuve la oportunidad sino hasta mucho más adelante de tocarla” (P2:74).

En la perspectiva femenina:

“La música que escucho revela mi lenguaje universal y mi conexión con las comunidades, que se caracterizan por un estilo de vida afin con el mío. (Rock) Otra variedad de Géneros Musicales, significan la exploración de las diferentes manifestaciones mentales, emocionales, sensoriales y espirituales de mí ser”. (P1:676).

En la misma perspectiva de la actividad musical colectiva y las Sensibilidades Múltiples (SM), los jóvenes comentan el evento musical de Rock que se dio en la ciudad de Pereira:

“(…) actividades en torno al rock y a las demás manifestaciones culturales y artísticas... vemos falencias grandes en la conceptualización y apreciación del público pereirano frente a las artes, la lúdica y el entretenimiento en general; sea este, un llamado a enfocarnos en los procesos de formación desde los conciertos pedagógicos, conversatorios, talleres, foros, ... en donde se desarrollen temáticas analíticas, reflexivas y propositivas, que permitan una mejor dinámica del fenómeno artístico y cultural”. (P5:125). (Ver además P5:115).

Este conjunto de narrativas juveniles nos lleva a plantear que, la ruta del bucle complexus [SI-SM] Sensibilidades en Intimidad (SI)-Sensibilidades Múltiples (SM), acoge la idea de un mejor vivir-estar humano en consideración a lo individual y lo comunitario de la experiencia musical: “(…) todo desarrollo verdaderamente humano significa desarrollo conjunto de las autonomías individuales, de las participaciones comunitarias y del sentido de pertenencia con la especie humana”. (Morin, 1999, p. 23). Y se trata de un mejor vivir-estar que asume la diversidad del estar constitutivo, en la unidad eco-bio-psico-social de la interacción musical: “(…)Existe una unidad humana. Existe una diversidad humana. (...) no sólo hay una unidad cerebral sino mental, síquica, afectiva e intelectual. (...) hay que concebir la unidad de lo múltiple, la multiplicidad del uno”. (Morin, 1999, p. 23).

Pensar el bucle [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM) en el Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], es asumir una doble condición de aparente ambigüedad entre ambas emergencias: la emergencia de maneras del ser joven en la particularidad, y las maneras del ser joven en la multiplicidad y la multitud: (...) “Las partes, cosa que casi no ha sido señalado, tienen una doble identidad. Tienen su identidad propia y participan de la identidad del todo. Por muy diferentes que puedan ser, los elementos o individuos que constituyen un sistema tienen al menos una identidad común de pertenencia a la unidad global y de obediencia a sus reglas organizacionales” (Morin, 1977, p. 141).

Se trata de un circuito [SI-SM] ‘entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples, el cual se nos presenta como sistema que emerge en organización; una organización con-formada por elementos con similitudes y diferencias; una organización en la cual co-existen eslabones músico-semiosféricos (EMS), gustos y disgustos musicales (GM), hábitos-coreografías (HC), mediaciones (M) y procesos (P): (...) “Todo sistema es uno y múltiple. La multiplicidad puede no concernir más que a los constituyentes parecidos y distintos (...) pero basta con esa diferencia, para que se constituya una organización entre estos átomos, que impone sus constreñimientos” (Morin, 1977, p. 139). De estas dialógicas y oposiciones entre aparentes dobles identidades de la intimidad y la multiplicidad musical, emergen nuevas propiedades, antagonismos y bifurcaciones que se dirigen a la diver-tempo-transitoriedad juvenil (JD): (...) “Las complementariedades que se organizan entre las partes segregan antagonismos, virtuales o no; la doble y complementaria identidad que coexiste en cada parte es en sí misma virtualmente antagonista” (Morin, 1977, p. 143). Y de este gran circuito dialogico-recursivo-retroactivo entre lo uno y lo múltiple [SI-SM], pulsiona el ser homo-sensus-musicus como condición juvenil; condición que emerge en las tensiones, propiedades y maneras de ser (caracterización) que se enuncia-describe en esta Tesis, como maneras simultáneas de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) y Juventudes en Disipación (*S<sub>n</sub>*).

El bucle [SI-SM] Sensibilidades en Intimidad (SI) / Sensibilidades Múltiples

(SM), se mueve en los espacios del Ethos cultural, –como ya se mencionó en Mediaciones de Valores (MV)- como escenario cultural-dimensión ambiental de interacciones individuo-sociedad especie: “(...) la concepción compleja del género humano comprende la triada *individuo ↔ sociedad ↔ especie* (...) La cultura, en sentido genérico, emerge de estas interacciones, las religa y les da un valor. *Individuo ↔ sociedad ↔ especie* se conservan en sentido completo: se sostienen, se retroalimentan y se religan”. (Morin, 1999, p. 50).

Es en este concepto dialógico de interacciones que el Ethos-ética, desde la experiencia musical y las sensibilidades, tiene sentido como antro-po-ética de las interacciones entre la condición humana, la conciencia personal, y el destino del mundo pro-biótico: “Toda concepción del género humano significa desarrollo conjunto de las autonomías individuales, de las participaciones comunitarias y del sentido de pertenencia a la especie humana (...) una ética propiamente humana, es decir una antro-po-ética debe considerarse como una ética del bucle de los tres términos *individuo ↔ sociedad ↔ especie*, de donde surgen nuestra conciencia y nuestro espíritu propiamente humano (...) la antro-po-ética supone la decisión consciente y clara: de asumir la humana condición *individuo ↔ sociedad ↔ especie* en la complejidad de nuestra era; de lograr la humanidad en nosotros mismos en nuestra conciencia personal; de asumir el destino humano en sus antinomias y su plenitud” (Morin, 1999, p. 50). Ante este concepto Moriniano de “antro-po-ética”, en coherencia con los estudios de la ecología humana y la estética expandida, cobra sentido –nuevamente- el concepto del “ethos-cultural” (Noguera, 2004) en la propuesta del ‘re-encantamiento del mundo’; un re-encantamiento que es condición de posibilidad y realidad, a partir del reconocimiento del papel trascendente de la experiencia musical en la transformación de la complejidad humana.

Deleuze-Guattari (2000), plantean argumentos en favor de la relación bucle [SI-SM] Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM); destacamos el concepto de “multiplicidades” Deleziano, para expresar el interés siempre colectivo de la experiencia musical, a la vez que sin perder el interés siempre “personal” de dicha

experiencia en la escucha. Así, hablar de Sensibilidades Múltiples (SM) es referirse al sujeto sensible, subjetividad sensible, intersubjetividad sensible, inter-sensibilidades, inter-corporalidades, co-sensibilidades musicales, eco-sensibilidad del otro y las redes de interacción que desde allí se presentan.

### **2.2.1 Sensibilidades musicales: entre la individualidad, la privacidad y la intimidad**

Siguiendo a Jose Luis Pardo, el concepto de ‘Sensibilidad Individual’ podría ser asumido mejor como ‘Sensibilidad Musical en intimidad’ o ‘Sensibilidades musicales: entre la individualidad, la privacidad y la intimidad’; lo anterior en consideración a la escucha musical siempre activa, siempre en la decisión de un sujeto que es cognitivo y que construye un ambiente estructurado de una experiencia rizomática. Esta pista nos permite establecer un puente entre la perspectiva rizomática de la experiencia musical, y la perspectiva semiótico-cognitiva de los ‘Affordance’ que propone el profesor Ruben López Cano (2002), cuando plantea que la recepción de la música es siempre un fenómeno de la cognición, que estructura un sentido para lo que escucha. Consideramos que estas dos perspectivas no pueden separarse, en tanto que las relaciones entre los fenómenos de la percepción musical siempre activa, son siempre espacios abiertos del tipo rizomático Deleziario, y contextuales del tipo ‘Affordance’ semio-cognitivo-enactivo. Esta es una idea clave para establecer desde el punto de vista epistémico un puente conceptual (Complejidad-Semiología Musical) que permita avanzar en la comprensión de tan complejo fenómeno. El análisis de la estructura musical por si misma da una idea de cierta “organización” del fenómeno, pero no permite avanzar en las relaciones del tipo “complexus” que se dan en redes entre las múltiples variables de esa escucha; algo que es posible en una comprensión mas abierta de mediaciones, circuitos y procesos, desde la complejidad y las estéticas expandidas.

### **2.2.2 Sensibilidades Múltiples (SM): Hacia una re-ubicación de la identidad en la multiplicidad**

La multiplicidad y lo múltiple, tienen referentes conceptuales en los estudios de Arfuch (2002), que se abren desde la hermenéutica y las narrativas (Ricoeur) a un concepto de identidad asociada a la problemática de los discursos de la política, en una vuelta al sujeto del discurso que traslada las lógicas de la diferencia entre un enunciador y otro enunciado que, mediante juegos de lenguaje podría ser exaltado a la condición de multiplicidad. Esta perspectiva se orienta a la necesidad de amplificar los discursos de la identidad y la subjetividad, hacia la consideración de la existencia de un ser que es a la vez uno y otro, que es unicidad y multitud, que es cultural y multicultural; un ser que es democracia. Son reflexiones que han aportado elementos a los estudios relacionales de la complejidad de una condición juvenil que, mediante la experiencia musical en la perspectiva de enunciadores-enunciados, emergen y transitan en el bucle [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y sensibilidades múltiples.

Arfuch propone reflexiones que articulamos al estudio de las sensibilidades-complexus-musicales, desde el bucle [SI-SM] Sensibilidades en Intimidad (SI)-sensibilidades múltiples (SM): (...) “Toda identidad- o identificación-, en tanto relacional, supone un otro que no es “lo mismo” y a partir del cual afirmar su diferencia” (Arfuch, 2002, p. 28); (...) “La hegemonía: en tanto la pugna entre identidades diferenciales es una lucha hegemónica, todas ellas se ven transformadas en esa lucha, lo cual supone un proceso inevitable de hibridización (...) Lo particular sólo puede realizar plenamente si se redefine en constante apertura hacia lo universal, una relativa universalización de los valores, no como determinación (...) la concepción de lo particular como producto de una ineludible hibridización no supone obligadamente una “pérdida” de identidad sino quizá una apertura a nuevas posibilidades (...) las identidades, como rearticulaciones constantes en un campo de fuerzas donde algún particular pugna por investirse, aun precariamente, del valor de lo universal (...) dimensión conflictiva de toda identidad- conflictividad dialógica, podríamos decir, volviendo a Bajtín”. (Arfuch, 2002, pp. 30-31).

Estas perspectivas de Arfuch, en algún modo configuran reconocimiento de las identidades (subjetividades) –sensibilidades-complexus-musicales (SCM)- que se describen y configuran en los otros a partir del nosotros: (...) "Este proceso de llegar a concebir a los demás seres humanos como ‘uno de nosotros’ y no como ‘ellos’- afirma- depende de una descripción detallada de cómo son las personas que desconocemos y de una redesccripción de cómo somos nosotros” (Arfuch, 2002, p. 26); según lo anterior, amplificamos las posibilidades del estar mientras reconocemos la presencia de los demás; y allí emerge el bucle complexus musical entre lo individual y lo múltiple, entre ese ‘uno de nosotros’ y un ‘ellos’: la emergencia de sensibilidades juveniles se funda en la experiencia colectiva e individual, a partir de la experiencia del estar constitutivo musical como experiencia colectiva e individual.

La emergencia de la multiplicidad hacia la diversidad, las juventudes en disipación (JD) y las sensibilidades-complexus-musicales (SCM), se anuncian en los estudios de Sanchez (2003) sobre la filosofía política de Hanna Arendt. Sobre la doble condición humana afirma: “Considerar por tanto al otro como otro generalizado con el <<derecho a tener derechos>> supone en ese sentido, el reconocimiento del sujeto en su humanidad, en lo que tenemos en común, afirmando por encima de todo una comunidad de derechos. Sin ese paso previo no hay otro concreto. Y eso es precisamente lo que consiguió el totalitarismo: despojar al sujeto del derecho que le reconoce como persona y sin el cual no puede revelar siquiera su narrativa individual ante los demás. Pero si bien está claro que para Arendt este derecho es imprescindible, y supone el reconocimiento de la igualdad formal, también encontramos como irrenunciable el siguiente paso: el reconocimiento del otro concreto en las narrativas individuales que nos muestran la presencia de un sujeto situado en su obra.” (Sánchez, 2003, p. 102). La existencia de otro concreto a partir de otro generalizado, implica también –para nosotros- el reconocimiento de la co-existencia de las relaciones complejas en la diversidad de la condición humana. Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) emergen a partir de este reconocimiento de una co-presencia que nos permite, mediante la experiencia musical (EM), asumir la condición juvenil del reconocer y compartir el derecho de unas Sensibilidades en Intimidad (SI), en la experiencia y derecho de una

escucha-vivencia musical concreta, las otras experiencias de la escucha musical colectiva y comunitaria (SM). Esta es la manera como se va configurando el Ethos-cultural de una experiencia musical de la convivencia y el reconocimiento, no solamente como jóvenes que gustan las músicas, sino como personas con derechos y deberes; he aquí el mejor escenario de la ecología humana y la estética expandida: el compartir musical entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples: [SI-SM].

### **2.2.3 Configuración de lo colectivo: ¿identidades o subjetividades?**

Desde este bucle [SI-SM], que tiene además la forma del discurso musical en las representaciones que hacen los jóvenes de su música preferida, sus maneras de ser, hacer y sentir, se van configurando identidades temporales –diver-tempo-transitorias- que transitan hacia otras maneras de narrarse homo-sensus-musicus. A estas subjetividades se refiere Arfuch (2002) cuando habla de nuevas subjetividades contemporáneas, en el proceso de transición de la categoría “identidad” como categoría estática e inmutable, hacia un concepto dinámico que reconoce la diferencia, el “giro lingüístico” y las nuevas narrativas dentro de las cuales está la experiencia estética de la música.

Dicha experiencia musical, como alternativa ciudadana y nueva narrativa pluralista, siguiendo a Hobsbawm (citado por Arfuch, 2002) es la realización juvenil que inventa las tradiciones; ella vive en la temporalidad de un presente y de ello dan cuenta las diversas referencias de la ‘música normal’. Así, la identidad musical, ahora sensibilidad musical, sensibilidades-complexus-musicales (SCM), homo-sensus-musicus, siempre está inmersa en las representaciones que podemos hacernos y efectivamente nos hacemos en el “relato” musical (EM). Dicha temporalidad, es un presente “fuente del tiempo”, es decir, a medida que la experiencia musical se vive en un “ahora”, podría decirse que los jóvenes establecen un pasado y un futuro a través del “relato” musical. Y es así como tal experiencia se sumerge en procesos de creación de sí mismo y de los colectivos. La experiencia musical constituye otra forma de discurso juvenil, y desde allí puede decirse que cuando la práctica musical “significa” con su

propio relato, está produciendo relaciones y procesos que configuran subjetividad humana.

#### **2.2.4 El Rizoma y la multiplicidad**

La dinámica creativa, autocreativa, productora, organizadora, auto-organizadora y performativa musical, emerge en procesos, tensiones y bifurcaciones que llevan del caos y la disipación a la subjetivación humana hecha multiplicidad. Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) se orientan en la perspectiva de lo uno y lo múltiple desde los estudios de Deleuze-Guattari (2000). La propuesta del Rizoma ha planteado un escenario propicio para los estudios de la emergencia de la multiplicidad de la condición juvenil, en la complejidad de los eslabones músico-semiosféricos (EMS), las mediaciones (M), circuitos y procesos (P) de subjetivación musical-humana. Según dichos estudios, (...) “Nosotros no hablamos de otra cosa: las multiplicidades, las líneas, estratos y segmentaridades, líneas de fuga e intensidades, los agenciamientos maquínicos y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su construcción, su selección, el plan de consistencia, las unidades de medida en cada caso” (Deleuze-Guattari, 2000, p. 12).

Y cuando planteamos la tesis: sensibilidades-complexus-musicales (SCM): fuga y variaciones, nos referimos precisamente a la condición abierta, siempre re-constructiva de la experiencia musical, del habitar musical en escucha joven; es la emergencia de la subjetivación (*Sn*) mediada por la escucha (GM), el sentir (MS), la formación (MF), los valores (MV) y la acción (MA). Es la configuración de una subjetividad en multiplicidad: [SI-SM] entre sensibilidades individuales (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM) que nunca han sido ni lo uno ni lo otro; las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) emergen como máxima expresión creativa-artística de la multiplicidad: (...) “Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad). Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del

titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras <<Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas” (Deleuze-Guattari, 2000, p. 19). Y se trata así de múltiples dimensiones de los eslabones, como puntos de bifurcación, como puntos de acción-refracción musical y semiosférica, como motivos musicales que anuncian diversidad de temas musicales, tanto como puede anunciarse la complejidad y la diversidad humana; así como una gran interpretación musical: (...)”Cuando Glenn Gould acelera la ejecución de un fragmento, no sólo actúa como virtuoso, transforma los puntos musicales en líneas, hace proliferar el conjunto”. (Deleuze-Guattari, 2000, p. 20).

Así como se dice “un libro es una multiplicidad”, también podemos decir que la música, la obra musical, el género que escucho (GM) es una multiplicidad; y no solo eso, sino que la multiplicidad genera multiplicidad, en el sentido de una escucha que tiene muchos movimientos y puntos de fuga, lo cual permite que también –como Deleuze-Guattari (2000)- podamos decir que la experiencia musical es un agenciamiento. Tal como el libro que se narra, la música es también un “cuerpo sin órganos” que vive dotado y dotando de atributos diversos a cada ejecución, a cada escucha, a cada creación, a cada baile, a cada sensación, a cada hábito o acción relacionados con la actividad que le asocia, o que genera una música determinada o una preferencia.

La subjetividad humana hecha experiencia musical, entendida como cuerpo sin órganos se asimila a una obra musical que tiene temas, motivos, variaciones y re-exposiciones que van y vienen, que aparecen y desaparecen de la escena de la escucha; como un performance, la experiencia musical es un ‘cuerpo sin órganos’ que asume como fenómeno de interacciones entre eslabones macro y eslabones micro, en el conjunto de la masa-habitar-coreográfico: “(...) Un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos, sino un cuerpo en el que lo que hace de órganos (¿lobos, ojos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribuye según fenómenos de masa, siguiendo

movimientos brownianos, bajo la forma de multiplicidades moleculares.” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 37).

Este cuerpo vive en eterno hacerse y deshacerse como organismo, puesto que tal como la metáfora de Deleuze-Guattari (2000) con el libro, la música es el lecho de flujos y a-temporalidades, cuya significación es meramente parcial y siempre relativa a distintos estados de contexto, emocionales, de tipo macro-institucional, social y político, entre otros estados o complejos de emergencia. Pero ese “cuerpo sin órganos” nos propone desde allí una relación con la emergencia de las formas de ser, y las sensibilidades (*Sn*), en la ruta de los procesos estéticos de producción (PCECP), procesos del gusto (PCGCE) y procesos de sensibilización-subjetivación (PCSS).

¿Cuál sería la relación entre “cuerpo sin órganos” y subjetividades?

La música, así entendida, -cuerpo sin órganos- está en conexión con otros agenciamientos y con otros “cuerpos sin órganos”, por lo cual no puede sino existir en relación con otros; así como el libro, la música solo puede existir “gracias al afuera y en el exterior”. Las sensibilidades juveniles así entendidas –como agenciamientos y flujos- son siempre multiplicidades; y lo son no solamente por su contacto con las músicas, sino porque se han incorporado a esas músicas como experiencias vitales en eterno flujo, como una hipercompleja maquina en líneas de contacto de flujo hologramático, como una forma de ser en oposición a una “organización” inmanente, expansiva en el orden geométrico; al decir de Morín, es un agenciamiento hologramático.

Por lo anterior, en el estudio de la música y la sensibilidad juvenil, no parece muy pertinente el análisis de la lógica binaria planteada desde la lingüística y la semiótica, en tanto el panorama del sintagma que deviene siempre en dicotomía, no se ajusta a la realidad a-temporal de una experiencia musical que es divergente y disipativa, que fluye entre gustos y disgustos de géneros, que muta entre simbolismos estéticos y prácticas de acción política; una música que cada vez –en la voz de los jóvenes- simplifica sus ‘affordance’ para adecuarlos a cada circunstancia. Las sensibilidades

musicales juveniles son múltiples, son cargadas de pliegues, son rizomáticas; y dichas sensibilidades no se constituyen por la suma de dimensiones distintas, que puedan juntarse a la manera de una forma sintagmática, sino, siempre “sustrayéndolo”, porque “lo uno forma parte de lo múltiple”, como dice Deleuze.

Así las cosas, no puede hablarse solamente de sensibilidades individuales, sino de multiplicidades-sensibilidades o sensibilidades-multiplicidades, lo que puede interpretarse como la experiencia musical en intimidad que, siguiendo a José Luis Pardo Torio (1996), hace parte de una gran experiencia musical en multiplicidad, que ejerce su influencia a la vez en cada momento de la vivencia sonora.

Esta experiencia musical rizomática se constituye en factor central y definitivo, configurante de sensibilidades y subjetivación; quienes viven dicha experiencia se comportan al decir de Deleuze-Guattari (2000), en la acción colectiva de la multiplicidad, y muy especialmente en la vivencia –escucha, creación, re-creación musical- del trabajo colectivo de la banda, el coro, la orquesta, el concierto, la escena performance audiovisual, como un conjunto de seres orgánicos que se juntan para dar otra forma, otro pliegue al conjunto vital y complejo de la escucha vibrante y multiforme. Es la apertura a la apertura, es el caos de formas que pretenden deslegitimar las formas, es la aventura de experimentar nuevas emergencias; y en este proceso tan complejo y rizomático, el cuerpo surge en contornos y coreografías que dibujan el habitar; un habitar que es en principio humano, pero que toma por momentos el lugar del “pathos” colectivo, como cuando las raíces se enredan en lugares por donde ya ni el tallo puede encontrarles, y aun así, siguen aferradas a él.

Como ha sido planteado por Deleuze-Guattari (2000), hay unos caracteres generales del rizoma, que podrían ser planteados en el contexto de la experiencia musical que emerge en sensibilidades; a continuación un intento de articulación entre los principios del rizoma y la experiencia del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD]:

*El Primero y segundo Principios De Conexión Y Heterogeneidad: “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo”;* desde este principio, podemos decir que la experiencia musical que emerge en sensibilidades juveniles, muestra siempre conexiones diversas, que no siempre remiten a un solo punto del tipo “rasgo lingüístico”, porque como dice Deleuze-Guattari (2000) siempre hay allí un conjunto de “eslabones semióticos” que se conectan de diversas formas, y diversos sistemas de codificación, resultando imposible establecer un “corte radical” entre los “sistemas de signos” y los “objetos”, porque los “agenciamientos colectivos de enunciación funcionan directamente en los agenciamientos maquínicos”; lo cual puede presentarse en un vano intento de fragmentar el estudio de la experiencia musical buscando estructuras, que nunca serán desveladas por fuera de la vivencia coreográfica y geográfica de los jóvenes oyentes, o de las personas quienes participamos activamente en dicha experiencia. Intentar separar por de-codificación los eslabones semióticos es desconocer y romper la forma rizoma de dicha experiencia, y por tanto eludir en sí mismo el mundo vital que allí se acoge: en la emergencia de sensibilidades juveniles, la experiencia musical es indisoluble como sistema de signos o eslabones semióticos, y los objetos; no pueden separarse el agenciamiento colectivo del agenciamiento maquínico. Los jóvenes intentan abortar el “símbolo S”, como marcador de poder de la experiencia musical; es decir, eluden la estructura sintagmática, porque ella no les comunica o propicia su conexión con otros eslabones semióticos. He aquí la apertura a las mediaciones (M) y a los procesos (P) complejos de emergencia.

La complejidad de la experiencia musical y de las sensibilidades emergentes, se puede intentar comprender en el contexto del rizoma Deleziano, por la presencia de “eslabones semióticos” diversos, a manera de redes que conectan tanto la experiencia musical en si misma, en sus formas sonoras, como los hábitos que posibilita, las mediaciones que visibilizan algunos procesos de dicha emergencia, y las “multiplicidades” como formas de ser joven desde esa vital experiencia con la música. Se trata de la música como espacio de expresión-improvisación, como lugar de la configuración del gusto, como espacio de emergencia de acción política, de configuración de valores, formas de sentir, soñar; y sobre todo de la manera como las

Mediaciones de Formación (MF) pueden intervenir en dichos procesos de emergencia, para configurar esas formas del “Ser joven”, de la “condición juvenil” desde la música.

Es así como tiene sentido pensar la experiencia musical como un eslabón semiótico, no en el sentido de un “marcador, símbolo categorial S” (en la teoría lingüística de Chomsky), sino como *un* eslabón de la gran red de relaciones y conexiones entre el gusto por la música (GM), los hábitos (HC), las mediaciones (M) y las ‘sensibilidades-multiplicidades’ (SCM) de la condición juvenil, siempre en apertura (*Sn*) a otras dimensiones en ese conjunto de sistemas complejos que es la experiencia musical (EM).

*El Tercer (3er.) Principio De Multiplicidad Del Rizoma:* siguiendo a Deleuze-Guattari (2000), es asimilable o aplicable a las sensibilidades musicales, en tanto asumimos las sensibilidades como ‘multiplicidades’ y en la red de emergencia como un flujo permanente bucle [SI-SM] entre “sensibilidades individuales” y “Sensibilidades Múltiples (SM)”. En ese sentido, las múltiples formas y dimensiones de conexión, van cambiando las “leyes de combinación”, al tiempo que se ramifican las multiplicidades. Quiere decir que en la emergencia de sensibilidades musicales, las formas de relación que van emergiendo entre las mediaciones (M) y procesos (P) de emergencia, van planteando cada vez nuevas formas de relacionar el “eslabón semiótico”, y proponiendo esas nuevas “leyes de combinación”, que no es posible desvelar solamente bajo el “análisis estructural” musical, sino, además, bajo la puesta en flujo relacional de los procesos de emergencia, en relación con el sujeto o agenciamiento de enunciación y los “agenciamientos maquínicos”, para intentar una caracterización de las sensibilidades. Dicha caracterización no pretende, en este estudio, cerrar la red de flujos en las “multiplicidades”, sino, proponer una mirada a dichas sensibilidades musicales de la condición juvenil, desde varias dimensiones interconectadas; por ello, dejamos abierta una caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales como JD [SF-SCON-SV-SC-SE-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-**Sn**].

Esta red de conexiones en la emergencia de las sensibilidades musicales juveniles, constituye una trama según la cual cada mediación configura nuevas redes, que a manera de “trama” van cambiando las dimensiones de mediación cada vez que cambian y aumentan sus conexiones. Según Deleuze-Guattari (2000), es este proceso el que constituye un “agenciamiento”, y dicha trama se va configurando mediante los procesos de emergencia.

Las sensibilidades-musicales-multiplicidades, así como las “multiplicidades” de Deleuze-Guattari (2000), “se definen por el afuera”, por el “punto de fuga”, por esa línea que está en permanente cambio, tal como lo planteamos en el apartado de las “Juventudes en Disipación” (JD); es decir, el cambio del gusto por una música, se va determinando a medida que puedo abrir el horizonte de la escucha y tengo contacto con otras músicas.

¿Cómo plantear el *cuarto 4º. Principio de “ruptura asignificante”* en el ejercicio de conexión entre la experiencia musical juvenil y la condición juvenil?

En la experiencia musical rizomática, hay un constante flujo de desterritorialización, por ejemplo cuando hay cambios de intensidad, de ritmos, de melodías o de conexiones por el lenguaje de las canciones, por las formas en que son percibidas las músicas, etc., lo cual hace que a la vez se generen otros puntos de re-territorialización del *complexus* de experiencia en múltiples formas. Otro caso es cuando a través de dicha experiencia musical, se produce un espacio nuevo de emocionar, que a su vez produce reacciones diversas en la corporalidad que incita movimientos en cadena, que a su vez incitan otras fugas para la escucha y/o para la acción. En esta cadena de eslabones se presenta una constante re-territorialización del otro, tal como lo plantea Deleuze-Guattari (2000): “No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común, que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno”. (Deleuze-Guattari, 2000, p. 24).

El surgimiento que plantea Deleuze-Guattari (2000), puede entenderse como la emergencia siempre emergencia del otro; y ya no solamente emergencia de nuevos “agenciamientos”, sino emergencia además de otras múltiples formas del ser y hacerse. Es este el contexto del rizoma como flujo musical permanente y cambiante, siempre en disipación, siempre en des-territorialización-re-territorialización. El rizoma musical siempre en apertura a la comunicación transversal que “borra los árboles genealógicos”. ¿Cuál es entonces el sentido del eslabón musical? Precisamente es propiciar siempre la relación de redes a manera de trama y no de raíz única, mejor decir de redes, de complejos procesos de emergencia como diría Edgar Morin.

Las sensibilidades-complexus-musicales (SCM), tienen su devenir siempre en presente, ya que están en ruptura permanente, variando las líneas de fuga, multiplicándolas hasta que producen otras dimensiones; Y es allí donde puede establecerse la relación con unas juventudes en disipación (JD): la condición juvenil siempre en posición de a-temporalidad, de búsquedas nuevas, de percepciones que se mueven entre el “error y la ilusión”, como lo plantea Edgar Morin. Pero en todo caso, en este dinámico y complejo proceso de emergencia aparecen y desaparecen los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), ya no como “marcadores” categoriales de poder, sino como líneas y puntos que generan dimensiones en complejidad creciente, en la metáfora de los “círculos de convergencia”, que plantean Deleuze-Guattari (2000); como variaciones musicales de aquella emergencia.

En el proceso de emergencia de sensibilidades juveniles, hay un constante movimiento y dinámica que promueve procesos de transformación, que en ocasiones escapa a la intención técnica de productor y receptor musical, que a veces no se relaciona con una notación musical sino con lo que esas músicas producen en artistas y públicos; se trata de un movimiento que como lo señalan Deleuze-Guattari (2000), genera cambios en sus propios códigos o ‘eslabones’: “La música no ha cesado de hacer pasar sus líneas de fuga como otras tantas “multiplicidades de transformación”, aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estructuran o la arborifican; por eso, la forma musical, hasta en sus rupturas y proliferaciones, es

comparable a la mala hierba, un rizoma (...) una música que flota, en la que la propia escritura va unida, para el instrumentista, a la imposibilidad de mantener una coincidencia con un tiempo pulsado” (Pierre Boulez, *Par volonté y par hasard*, ed. Du Seuil, p. 14). (En: Deleuze-Guattari, 2000, p. 27).

*El 5º Y 6º “Principio de Cartografía y de Calcomanía”*. También como en el libro que plantean Deleuze-Guattari (2000): “Un rizoma no responde a ningún modelo estructural, generativo”. Es decir, no es útil el concepto de “árbol generativo” de Chomsky, para tratar de comprender la complejidad del rizoma de la experiencia musical. Es mejor usar el concepto de mapa, por cuanto: “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas”. (Deleuze-Guattari, 2000, p. 29). De esta forma, puede entenderse el mapa musical como un territorio en el cual se producen eslabones (EMS), mediaciones (M) y procesos (P) complejos de emergencia: procesos estético-creativos de producción (PCECP), procesos del gusto y configuraciones estéticas (PCGCE), procesos de sensibilización (subjetivación) (PCSS) y emergencia de sensibilidades-complexus-musicales (SCM).

En la experiencia musical hay actividad siempre de flujos, de tensiones; estas fluctuaciones de la territorialización, desterritorialización y re-territorialización, se ubican en el campo del deseo, de un sentir, un conjunto de actividades de los eslabones, en las cadenas de procesos donde el rizoma musical actúa sobre mismo deseo “por impulsos externos y productivos”. Lo que invita a revisar la otra forma del calco, porque obedece a la naturaleza en devenir y complejidad creciente de la vital experiencia musical como Rizoma. En este procedimiento de revisión del calco en el rizoma, cabe la pregunta específica al estudio de la experiencia musical juvenil que emerge sensibilidades: ¿Hay unos puntos muertos sobre el mapa del rizoma musical? Si los hay,

¿tal vez pudiéramos identificar esos puntos muertos en alguna dimensión de la forma musical?

Desde Arnold Schoenberg (Citado por Rosen, nos preguntamos: ¿Qué es lo que Schoenberg llama “forma básica”? ¿Cómo entender que la música es un “lenguaje que la razón no comprende en nuestros términos”? ¿Cómo entender dos perspectivas de la música como “sucesión de tonos y combinaciones de estos, organizada de tal manera que produzca una impresión agradable en el oído, o lo que llamaríamos percepción externa, y las “impresiones” que según Schoenberg influyen en el alma y los sentimientos? ¿Acaso son tan “muertos” los puntos ya mencionados sobre el mapa del rizoma musical? Los aspectos centrales de la forma musical ayudan a una dimensión más amplia del conjunto “música”; algo que va más allá del “encadenante sensible”-eslabón como “un” aspecto de la experiencia sonora y de un “punto muerto”. Porque si hay puntos muertos en la experiencia musical, habría que abrirlos a líneas de fuga, como dice Deleuze-Guattari, 2000, tal como debe hacerse con un “Mapa de Grupo” para mostrar en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, etc., lo cual serviría para avanzar en las dimensiones de complejidad creciente en aperturas de líneas y cada vez más líneas de fuga. Esta situación se presenta cuando nos ubicamos en las mediaciones (M) del complexus, en tanto cada mediación puede asumirse como un punto de fuga que a su vez encierra otros puntos de fuga. Y estos niveles de relación en complejidad creciente, siguen de manera semiosférica la conexión con unas sensibilidades que son complejas y que se dirigen a la disipación ( $S_n$ ) y permanente re-configuración del tiempo. Los “puntos muertos”, pueden tal vez asimilarse a estructuras rígidas, y ese quizá puede ser el caso de los aportes en dualismo árbol-raíz, de la lingüística o la semiótica, y cualquier enfoque de tipo sintagmático que se aplique al estudio de la música. En este caso, hay que hacer apertura relacional a otras formas de “eslabones semióticos”, por ejemplo los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) que hacen apertura a las prácticas, los hábitos en coreografías (HC), las mediaciones (M) y los procesos complejos de emergencia (P) de las sensibilidades (SCM) en la condición juvenil. Se trata de las sensibilidades musicales como una red de procesos complejos estético-creativos de producción (PCECP), procesos complejos del gusto y

configuraciones estéticas (PCGCE), y procesos complejos de sensibilización-subjetivación (PCSS).

En el estudio de los Eslabones Musico-Semiosféricos (EMS), es posible ver cómo se forma el nuevo rizoma desde cualquier eslabón, y esas formaciones -que han sido planteadas de manera rígida por el estructuralismo y la semiótica clásica-, tienen una constante: la dinámica y los juegos de emergencia de mediaciones, que hacen siempre nuevos “tallos”, aquellos que en la metáfora de Deleuze-Guattari (2000) son exaltados por su belleza: “(...) No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma”. (Deleuze-Guattari, 2000. p. 35).

Como lo plantean Deleuze-Guattari (2000), las “estructuras” de la experiencia musical, que aquí hemos llamado Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), no pueden localizarse en los análisis teóricos, sino en el conjunto de la experiencia en multiplicidades del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-*Sn*] } : “(...) En los rizomas existen estructuras de árbol o de raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz pueden ponerse a brotar en forma de rizoma. La localización no depende aquí de análisis teóricos que implican universales, sino de una pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades”: (Deleuze-Guattari, 2000, p. 34).

¿Cuál es el papel de la “memoria corta” en la transformación del gusto musical? Es evidente que al ser multiplicidad, la experiencia musical colectiva también incluye el olvido: “La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante, sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso...”: (Deleuze-Guattari, 2000, p. 36). Y de otro lado la memoria larga de la familia y la sociedad, traduce y calca experiencias que siguen actuando no en el corto tiempo, sino a contratiempo, en la a-temporalidad y diver-tempo-transitoriedad de aquel Primer Contacto Musical (PCM):

“(…) La memoria larga (familia, sociedad o civilización) calca y traduce, pero lo que traducen continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, intempestivamente, no instantáneamente”. (Deleuze-Guattari, 2000, p. 36).

Esta reflexión nos lleva a plantear la diferencia de fondo en el bucle entre la experiencia musical en la escucha colectiva de la multiplicidad, y la escucha en intimidad, cuyo origen ha sido principalmente en la escena familiar hasta desplegarse y enraizarse en el rizoma de las multitudes, para configurarse y re-configurarse como gusto o apreciación estética.

¿Cómo se produce la subjetivación en emergencia, cuando la escucha musical está mediada por instrumentos de recepción, cual estructura arborescente que permite explicaciones y topologías de tal o cual género musical aceptado o negado por los circuitos sociales? Estos sistemas jerárquicos, o “autómatas centrales”, están cercenando las maneras espontáneas de expansión de un gusto musical que puede ser ecologizado y hominizado, sin que medien agentes antinaturales en los procesos complejos de sensibilización de la condición juvenil. Como lo plantean Deleuze-Guattari: “Admitir la primacía de las estructuras jerárquicas significa privilegiar las estructuras arborescentes (...) la forma arborescente admite una explicación topológica (...) en un sistema jerárquico, un individuo solo admite un vecino activo, su superior jerárquico (...) los canales de transmisión están preestablecidos: La arborescencia preexiste al individuo, que se integra en ella en un lugar preciso” (significancia y subjetivación) (Deleuze-Guattari, 2000, p. 38).

Los estudios de la experiencia musical (EM) que emerge sensibilidades desde-complexus musicales (SCM), implican considerar diferencias en las vivencias performativas de lo colectivo y lo comunitario. Así como se han planteado diferencias entre masa y manada (Canetti; en: Deleuze-Guattari, 2000), también en los vaivenes del habitar musical coreográfico (HC), podemos decir que hay distintos tipos de multiplicidad, no solamente porque cada experiencia es una apuesta por nuevos sentidos, sino porque no toda actividad musical colectiva se desarrolla con las mismas

estrategias y motivaciones: (...) “Elías Canetti distingue dos tipos de multiplicidad, que unas veces se oponen y otras se combinan: de masa y de manada. Entre los caracteres de masa, en el sentido de Canetti, habría que señalar la gran cantidad, la divisibilidad y la igualdad de los miembros, la concentración, la sociabilidad del conjunto, la unicidad de la dirección jerárquica, la organización de territorialidad o de territorialización, la emisión de signos. Entre los caracteres de manada, la pequeñez o la restricción del número, la dispersión, las distancias variables indescomponibles, la metamorfosis cualitativas, las desigualdades como diferencias o saltos, la imposibilidad de una totalización o de una jerarquización fijas, la variedad browniana de las direcciones, las líneas de desterritorialización, la proyección de partículas. Sin duda, no hay más igualdad ni menos jerarquía en las manadas que en las masas, pero no son las mismas.” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 39).

Y precisamente esas diferencias estructurantes de la multiplicidad musical, se evidencian en los actos aglutinantes de los eslabones músico-semiosféricos (EMS): mientras se establecen procesos de producción (PCECP), procesos de configuración estética (PCGCE), procesos de sensibilización (PCSS), se establecen movimientos al interior de los eslabones (EMS) en cada uno de los circuitos en bucle; de la misma manera se establecen movimientos de re-territorialización y des-territorialización a nivel de las mediaciones (M) y procesos de sensibilización-subjetivación juvenil (PCSS). Es a este nivel que podemos establecer un puente conceptual sobre el planteamiento de Canetti: ‘masa’ y ‘manada’, que en el Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] se visibiliza por abundantes flujos de circuitos, bucles y procesos en interacción, planteando distintos niveles de emergencias.

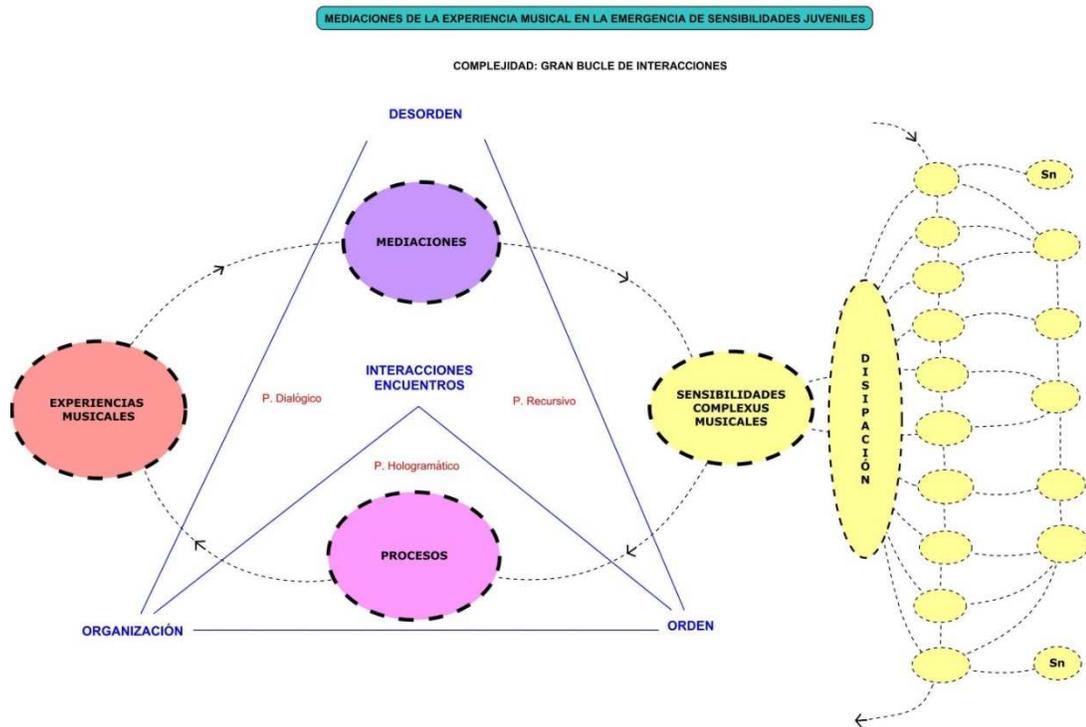
Y de esta diferenciación en niveles de relaciones, podríamos decir que emerge también lo liso y lo estriado, más allá del sentido propiamente ‘musical’ –en la propuesta original de Pierre Boulez, en Deleuze- Guattari, 2000-, hacia un contexto del tipo rizomático en ambientes de eslabones músico-semiosféricos (EMS) que se movilizan entre lo abstracto y lo concreto. Como ya se mencionó, la experiencia musical es un fenómeno de percepción corporalizado; asume una realidad objetivamente psico-

acustica, pero también se configura como realidad fenoménica en la experiencia trascendente de la intencionalidad del (la) joven-oyente-creador (a).

Sobre lo liso y lo estriado, Deleuze-Guattari, siguiendo a Boulez proponen: (...) “Modelo musical.- Pierre Boulez ha sido el primero que ha desarrollado un conjunto de oposiciones simples y de diferencias complejas, pero también de correlaciones recíprocas no simétricas, entre espacio liso y espacio estriado. Ha creado esos conceptos, y esas palabras, en el campo musical, y los ha definido precisamente a varios niveles, para explicar a la vez su distinción abstracta y las combinaciones concretas. 1) Al nivel mas simple, Boulez dice que en un espacio- tiempo liso se ocupa sin contar, y que en un espacio- tiempo estriado se cuenta para ocupar. Hace así sensible o perceptible la diferencia entre multiplicidades no métricas y multiplicidades métricas, entre espacios direccionales y espacios dimensionales. Los hace sonoros y musicales. Y sin duda, su obra personal está hecha con esas relaciones (...) lo estriado es lo que entrecruza fijos y variables, lo que ordena y hace que se sucedan formas distintas, lo que organiza las líneas melódicas horizontales y los planos armónicos verticales. Lo liso es la variación continua, es el desarrollo continuo de la forma, es la fusión de la armonía y de la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos, el puro trazado de una diagonal a través de la vertical y de la horizontal.” (Deleuze-Guattari, 2002, pp. 486-487).

Es precisamente a partir de esta diferenciación de niveles de relaciones, que podemos presentar los eslabones macro-sonoros y micro-sonoros como ordenamientos con funciones de tipo liso, de ordenamiento “ortográfico”, numérico y geométrico; en bucle con unos eslabones audiovisuales y eslabones de improvisación que asumen funciones mas de tipo estriado, como ordenamiento de ciertas formas del habitar musical. En otros niveles del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], lo liso y lo estriado se muestra de otras maneras: como movimientos organizadores al interior de cada una de las mediaciones y procesos, y como movimientos del fluir procesual inter-relacional entre cada uno de los puntos de fuga en el gran *bucle tetralógico*: lo liso y lo estriado así, se muestra como el escenario del devenir dialogico-

recursico-hologramático entre orden, desorden e interacciones de la vital experiencia musical que emerge sensibilidades musicales juveniles y subjetivación humana. (Ver Anexo 11. Complejidad: Gran Bucle de Interacciones).



(Ver Anexo 21. Grafías Pre-Tesis 005, 022, 029).

### 3. Juventudes en Disipación: Hacia una caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales

¿Cómo se entiende la disipación? Hay afinidades conceptuales en la idea de un cosmos caosmosico, caótico, y la idea de las estructuras disipativas como dinámica y devenir permanente: (...) “A los desórdenes, inestabilidades, perturbaciones propios de la maquinaria cerebral corresponden o añaden, en el nivel del espíritu, las incoherencias, fantasmas, sueños, jirones dispersos de ideas que no sólo inundan nuestra vida nocturna, sino que acompañan también a nuestro pensamiento diurno” (Morin, 1986, p. 111). Así, las juventudes en disipación (JD) se configuran en la transitoriedad del gusto musical, el cambio de preferencias, una perspectiva de un tiempo que a veces no es el tiempo real; se trata de aquella condición creativa, propia del campo de la poiesis-aiesthesis que es particularmente imaginaria y fantasmagórica en el arte, en las músicas.

Bajo el concepto emergente **Juventudes en Disipacion (JD)**, y en la misma línea fenomenológica anterior, se presentan relatos masculinos y femeninos asociados a la evocación de recuerdos, sentimientos y diferencias entre los gustos musicales, que se pueden dar desde los Géneros Musicales (GM). Esto se presenta, a manera de ejemplo, en los siguientes relatos masculinos: “Porque en parte refleja lo que siento según el momento y situación, porque no siempre se escucha lo mismo” (P1:770). “Interiorizar conceptual y espiritualmente lo que verdaderamente produce un cambio en estilos de vida prácticos y relación con los demás” (P1:806).

“La experiencia musical significa tiempos, un camino trasegado por el músico en su obra y vida en el campo musical, es allí donde se adquieren todos los fundamentos físicos y pedagógicos, y conocimiento que cada vez es más confuso, puesto que la investigación musical es amplia e interesante como cualquier tipo de investigación” (P1:844).

“Yo también voy a responder...¿cuales son mis géneros preferidos? Pues hay

varios, el primero es como el rock, pero el rock clásico, ósea Pink Floyd, Let Sepelyn y las bandas que fueron como pioneras en la elaboración de la música que venía desde el blues, que venía desde New Orleans y los negros en el Gospel en Estados Unidos, y fue evolucionando hasta el metal de hoy en día; me gusta mucho el trash, también me gusta mucho... el folclor Colombiano y el folclor Latinoamericano; entonces yo escucho cumbias de los Wuarahuacos y al rato puedo estar escuchando una canción de punk de una banda argentina; entonces mi reproductor gira en todo ese tipo de música que tenga como un mensaje, y que transmita algo; entonces en orden sería heavy metal, ska, también me gusta mucho, el punk, el blues ... una nueva banda que he conocido que se llama el chilout, algo que es relacionado con el bossanova también” (P3:77).

En el género femenino se presentan los siguientes relatos asociados a la descripción anterior y las Juventudes en Disipación: “Sí, el rock me recuerda mi pasado, mi época de estudiante en el colegio. La época de mi primer amor, mis amigos en aquel entonces. La música andina latinoamericana y académica son mi presente y mi futuro” (P1:884).

[Sobre la música preferida] “Pues a mi música social y el rock pero como suave, pues no sé, como rock en español; me gusta el regué... no de todo, la música vieja pues la que escuchan mis papás, el tango,...a veces la de navidad pero esa como...la de Pastor López jejejeje Si yo creo jejejeje Además navidad sin esa música no es navidad Cierto. Navidad de los pobres” (P3:105).

En el mismo grupo femenino se presentan relatos asociados a la forma como la música les ayuda en diferentes actividades de su vida cotidiana, les brinda inspiración y concentración. En el grupo masculino se presentan relatos asociados a la identificación de épocas, como elemento generador de cambios, motivante en los diferentes momentos de la vida; muestran que la música influye en el hablar y el actuar como se evidencia en los siguientes relatos: “La música que escucho significa lo que disfruto y además lo que

quiero comprender. Es mi pasado, mi presente y mi futuro” (P1:683). (Ver además P 1:697).

Y desde las transformaciones académicas, la disipación se muestra así:

“A los doce años tuve el Primer Contacto Musical (PCM) con un piano, pero debido a mi bajo rendimiento en el colegio, me quitaron el derecho de seguir estudiando música. A los 17 años tuve mi segundo contacto con la música y esta vez fue la guitarra, aunque por falta de apoyo no fue continuo el estudio. A los 20 años me fui de...para un corregimiento... y presenté por segunda vez las pruebas del icfes y luego la prueba de admisión para entrar a la carrera de Ingeniería de Sistemas en la sede de Tuluá, quedando de cuarto entre noventa personas que se presentaron. Luego de una propuesta de formar un grupo musical en Roldanillo, dejé la oportunidad de estudiar en Tuluá y me dirigí a Roldanillo, y allí conformé un grupo de música popular y luego uno de rock en español y luego uno de secuencias; después entré a conformar un grupo de boleros, el cual después de dos meses no quise seguir por la indisposición del cantante. Más tarde entraría a conformar un grupo de músicaailable, baladas, serenatas, etc., el cual todavía tengo y con el cual me sostengo la carrera. Finalizando el año 2005, decidí empezar la carrera en la Universidad... y hasta ahora en el 2009 sigo estudiando en ella. En el 2007 entré con alegría al coro de cámara..., al mismo tiempo comencé a estudiar canto lírico con las asesorías del maestro ... participando en diferentes encuentros corales: II festival nacional de coros 2007 Ibagué, VI festival nacional de coros, Javeriana 2008 Cali, primer festival polifónico internacional 2008 Ibagué, II encuentro internacional de música coral “voces para siempre” 2009 Tunja, VII festival nacional de coros “voces continente pacífico” Javeriana 2009 Cali, y en varios montajes sinfónicos realizados por la Universidad...: Carmina Burana- Carl Orff 2007, Réquiem John Ratter 2008, Te deum Marc Antoine Charpentier 2009” (P2:182).

Desde este variado conjunto de experiencias juveniles con la actividad musical, las Juventudes en Disipación (JD) se entienden como expresión de lo momentáneo, lo fugaz, lo transitorio, lo cambiante (*Sn*). Un primer acercamiento al concepto de la disipación, nos lleva desde la física a la teoría del caos y al concepto de “Estructuras Disipativas”. La disipación se refiere a la condición de dinámica permanente, cambio, transformación en la emergencia de la subjetividad juvenil. El carácter disipativo de las juventudes (*Sn*) está fuertemente relacionado con un cierto espíritu creador de innovación, expresión y comportamientos propios de su condición. Esta cualidad lleva a las juventudes a querer convertirse permanentemente en alternativa de algo, en afrontar y enfrentar retos y estar constantemente en puntos de fuga en su existencia. La principal condición de las juventudes, es precisamente una cierta energía que les lleva al flujo constante y al pliegue-repliegue de su forma de ser, para mantenerse en una cierta posición de aislamiento voluntario y alternativo frente a las otras generaciones. Estas posiciones de la condición juvenil se ven cruzadas por una nueva perspectiva del tiempo en-redado en practicas culturales de ensimismamiento y emborronamiento del estar-siendo; un estar que es habitar en el sentido de morar, vivir humano, y como tal supeditado a los avatares de múltiples conflictos en la realidad social y cultural; y muy especialmente a las ironías de políticas publicas que marcan identidades desde posiciones hegemónicas, mercados globalizantes, conflictos de poderes, vacíos normativos y ausencias familiares. Emergen así, subjetividades dislocadas y ausentes – como las llamaría Martin-Barbero (1998)- que se diluyen en los momentos de una “banalidad” hipermediatizada por macrosistemas comunicativos, que no les da a esos jóvenes las condiciones de “seguridad” como verdaderos sujetos de derechos. Derechos que, -aun si fueran vistos desde una teoría de necesidades o satisfactores- liberan y enclaustran las angustias y los vacíos de aquellos escenarios in-temporales –visibles unos, invisibles otros- de las mega-ciudades y el deseo de poder realmente cuidar de “sí”. En este panorama es donde hay que ubicar –si es que se nos puede ocurrir hacerlo- una nueva concepción de la temporalidad; porque no se trata de un tiempo cronometro, o de una moda respecto a lo “nuevo”, sino a diversas y complejas circunstancias –que aquí llamamos sistemas, procesos (P), mediaciones (M), circuitos, bucles-, por las cuales la condición juvenil debe, quiere, poder atravesar para emerger como ser humano

sensible y especialmente como homo-sensus, homo-ethos especie. A esto es que nos referimos, cuando planteamos el concepto de “Juventudes diver-tempo-transitorias”, que bajo el análisis de las narraciones en perspectiva fenomenológica y compleja nombramos como Juventudes en Disipación (JD).

¿Hay alguna relación entre las “estructuras Disipativas” y la disipación como emergencia del sujeto de la multiplicidad? ¿Hay alguna relación entre disipación y caos?

Las juventudes en disipación se refieren al tejido humano de diferentes; tejido ético del reconocimiento de la diversidad, que emerge en el mundo caosmístico de la diferencia y las tensiones entre la dependencia y la in-ter-dependencia aisthesica musical, creativa y productiva, en flujo emergencia sensible del vital existir: (...) “Una red no es un conjunto homogéneo sino una asociación de diferentes, para garantizar la adecuada apropiación de los flujos de energía” (Noguera, 2004, p. 59); (...) “En la ética este principio se puede enunciar como el reconocimiento del otro como otro (Noguera, 1996). La diversidad es una ventaja estratégica cuando se da en una comunidad vibrante que se sostiene por redes de relaciones, sostiene Capra (1998:313): si la comunidad se halla fragmentada en grupos e individuos aislados, la diversidad puede fácilmente convertirse en una fuente de prejuicios y fricciones. Pero si la comunidad es consciente de la interdependencia de todos sus miembros, la diversidad enriquecerá todas las relaciones y en consecuencia a la comunidad entera, así como a cada uno de sus individuos. En una comunidad así, la información y las ideas fluyen libremente por toda la red y la diversidad de interpretaciones y de estilos de aprendizaje –incluso de errores– enriquece a toda la comunidad.” (Noguera, 2004, p. 60).

La experiencia musical (EM) como conjunto de sistemas complejos se vive en el espacio social y cultural; una vida en conjunto que emerge agenciamiento territorial. Sobre esta vida en conjunto del habitar musical emergen las subjetividades, las sensibilidades múltiples de seres humanos en acciones complejas, que visibilizan múltiples identidades y diver-tempo-transitoriedad de la condición juvenil: “(...) Las relaciones sociales, los intercambios económicos y matrimoniales tampoco se

distinguían mucho de la vida de conjunto de lo que he propuesto llamar Agenciamientos Territoriales de Enunciación. Mediante diversos modos de semiotización, sistemas de representación y practicas multirreferenciales, esos agenciamientos lograban cristalizar segmentos complementarios de subjetividad, producían una alteridad social conjugando la filiación y la alianza, inducían una ontogenésis personal mediante el juego de las clases de edad y de las iniciaciones, de modo que cada individuo se encontraba envuelto en varias identidades transversales colectivas o, si se prefiere, en el cruce de diferentes vectores de subjetivación parcial”. (Guattari, 2002, p. 185).

La expresión Juventudes Diver-Tempo-Trasitorias se entiende bajo los conceptos de Disipación, juventudes Disipativas, condición juvenil, estructura disipativa, caos, complexus, cambio, transitoriedad, diversidad, temporalidades y biografías. Las juventudes en disipación tienen un antecedente conceptual en los estudios de la teoría del caos y las “estructuras Disipativas” de Ilya Prigogine, en Schnitman, 2002. De la física del caos, tomamos algunos conceptos para apoyar la tesis de la diver-tempo-transitoriedad en la condición juvenil, que emerge sensibilidades musicales y procesos de subjetivación humana; Ilya Prigogine, en sus investigaciones sobre el caos y la disipación plantea:

“(…) En torno de nosotros hay por doquier una flecha del tiempo: ¿Cómo puede emerger esta flecha del tiempo de un “no tiempo”? La perspectiva tradicional lleva, pues, a la “paradoja del tiempo”. (Prigogine: En: Schnitman, 2002, p. 2); “(…) La condición principal para que aparezca una estructura disipativa es el efecto intercatalítico, según el cual X conduce a Y, e Y a X. Las estructuras disipativas ocurren en los puntos de bifurcación, donde emergen nuevas ramificaciones (...) la elección entre las ramificaciones corresponde a un proceso aleatorio” (Prigogine: En: Schnitman, 2002, p. 9). ¿Cómo se relacionan estas tesis de la física del Caos, con la propuesta del Gran Bucle de Interacciones GBC [EM-M-P-SCM: JD], en el estudio de la emergencia de Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM)?

El ‘no tiempo’ de Prigogine se muestra, en la paradoja de la experiencia musical, en los bucles y sus interacciones, muy especialmente en el circuito SCM: JD [CM-SI-SM] (Sensibilidades-Complexus-Musicales SCM: Juventudes en Disipación JD: Sensibilidades  $S_n$ ). El subsistema ‘Juventudes en Disipación’ JD [SF-SCON-SV-SC-SE-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR- $S_n$ ] es el mayor escenario donde se muestra la fragmentación de la sensibilidad y la subjetividad, debido a la constante dinámica de propiedades emergentes que, desde los puntos de bifurcación en entropía o neguentropía, muestran permanente variabilidad y co-presencia de las maneras de ser, hacer, pensar y sentir juveniles.

Los puntos de fuga en cada una de las relaciones planteadas en los procesos Complejos de Emergencia (P), configuran las bifurcaciones que menciona Prigogine; en estos ‘puntos’ de bifurcación se originan los encadenantes sensibles o eslabones músico-semiosféricos (EMS); cada uno de estos flujos de cruce de interacciones, está reflejando precisamente estos puntos de fuga que emergen bifurcación y disipación: es en este macro-rizoma que se configura el mapa de la humana experiencia musical en caosmosis y subjetivación; es de estas tramas de donde emerge el ser-estar homo-sensus constitutivo de la condición juvenil. (Ver Anexo 4. Gráfica Procesos Complejos Estetico-Creativos de Producción, Anexo 5. Gráfica Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), Anexo 6. Gráfica Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS)).

La disipación que emerge en los puntos de bifurcación, en el orden-desorden, en las interacciones del bucle Experiencias Musicales (EM), mediaciones (M), procesos (P) y sensibilidades-complexus-musicales (SCM), configura subjetividad inestable ( $S_n$ ) a partir de flujos de energía entrópica y neguentrópica, convirtiendo los eslabones músico-semiosféricos (EMS) en tejido homo-sensus diver-tempo-transitorio (JD) hecho condición juvenil: “El mundo aparece como una notable combinación de “orden” y “desorden”. Según hemos visto, esto es característico de la termodinámica y es finalmente la expresión de la inestabilidad, del caos inherente a las leyes básicas de la naturaleza (...).” (Schnitman, 2002, p. 17).

Estas propiedades emergentes fluctuantes de la condición juvenil diver-tempo-transitoria, se muestran rizoma y tejido complexus de maneras de ser, pensar, sentir, valorar, formar, hacer y actuar, en el habitar musical. Son juventudes en la disipación de concepciones de mundo en apertura, sistemas abiertos, conjunto y globalidad: “Pienso que ahora tenemos una tendencia a ir de lo complejo a lo simple. Comprendemos que no podemos descomponer el mundo en pequeños subsistemas independientes (...) El mundo aparece más como un continuo, como una entidad global” (Prigogine: En: Schnitman, 2002, p. 27).

Los sistemas complejos del habitar musical tienen tres elementos: función, estructura y fluctuación, y se entienden como estructuras disipativas [Prigogine]; en los estudios de Antequera se presentan como: “(...) estructuras alejadas del equilibrio, que fundamentan la explicación de los procesos de la vida, Prigogine, las denomina estructuras disipativas (...) estas estructuras tienen tres elementos esenciales: “Función: es decir, la actividad elemental (información para la autoorganización, ecuaciones químicas, ecuaciones de dinámica de poblaciones (...) estructura: la organización de esta función en el espacio y en el tiempo (formación de una onda química (...), fluctuación: o conjunto de sucesos elementales que suponen una separación estadística de la media y susceptibles de engendrar una nueva estructura”. (Antequera, 2005).

Los estudios de Morelos (2003), siguiendo a Prigogine, desde la física del caos y la teoría de sistemas plantean: “Un sistema es un conjunto de elementos o partes que interaccionan entre sí a fin de alcanzar un objetivo concreto” (Morelos, 2003, p. 1). La experiencia musical como conjunto de sistemas complejos muestra constante flujo e interacciones entre eslabones músico-semiosféricos (EMS), mediaciones (M), procesos (P) y maneras de ser (HC) que configuran un propósito común: el ser homo-sensus, diver-tempo-transitoriedad y sensibilidades-complexus-musicales (SCM), que interactúan en la poiesis-aisthesis humana.

La propiedad disipatoria en las juventudes diver-tempo-transitorias (JD), alude al *bucle tetralógico* auto-organizador, productor, variable y dinamico, que interviene en los procesos complejos de emergencia (P) como una especie de regulador-organizador entre orden y desorden: “El orden y el desorden se necesitan el uno al otro, se producen mutuamente; son conceptos antagónicos, pero, al mismo tiempo, complementarios. En ciertos casos, un poco de desorden posibilita un orden diferente y, a veces, más rico (...) La variación y el cambio son etapas inevitables e ineludibles por las cuales debe transitar todo sistema complejo para crecer y desarrollarse. Cuando esta transformación se consigue sin que intervengan factores externos al sistema, se hace mención a un proceso de "auto-organización" (Morelos, 2003, pp. 4-5). La experiencia musical como conjunto de sistemas complejos es un fenomeno organizador y auto-organizador; los múltiples circuitos de eslabones músico-semiosféricos (EMS) garantizan una coherencia interna al Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], pero además se establecen circuitos de eslabones que surgen en las bifurcaciones y puntos de fuga, en interacciones de dicha experiencia con el espíritu-mundo y con la dinámica cerebro-espíritu-cultura. De estas propiedades o factores externos al sistema, damos cuenta al abrir el bucle a nuevas caracterizaciones de la diver-tempo-transitoreidad: sensibilidades-complexus-musicales como JD [SF-SCON-SV-SC-SE-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-*Sn*].

Una caracterización de la condición juvenil, debe tener presente que se trata de sistemas complejos donde los elementos centrales son las personas y sus relaciones con la realidad fenoménica materia-espíritu-mundo; en el Gran Bucle Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD] hay además una cualidad principal de las interacciones: el ordenamiento interno como micro-sistemas y subprocesos, en el gran circuito de relaciones complejas entre eslabones (EMS), mediaciones (M), procesos (P), entorno interno y entorno externo. Como ‘estados ordenados’, cada proceso, circuito, subproceso, subsistema, toma importancia mutua sin imponerse: “... [Los sistemas caóticos] “Operan bajo una extensa gama de condiciones, ya que parecen estar formados por una compleja estructura de muchos estados ordenados, aunque normalmente ninguno de ellos se impone sobre los demás (a diferencia de un sistema ordenado, que

presenta un único comportamiento)”. (Morelos, 2003, p. 7). Así, la emergencia de sensibilidades juveniles es la síntesis de propiedades, que se construyen desde dentro y fuera del Gran Bucle complexus musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], configurando sensibilidades y subjetivación humana ( $S_n$ ).

Las interacciones del Gran Bucle-Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD] de los circuitos, mediaciones (M) y procesos (P) que de la experiencia musical emergen sensibilidades y subjetivación humana ( $S_n$ ), nos muestran un cierto tipo de estructura fractal: “Una estructura fractal es aquella que se genera por la repetición incansable de un proceso bien especificado (o sea, está gobernado por reglas determinísticas). (Morelos, 2003, p. 9). Como se trata de sistemas humanos-sociales, de sistemas complejos, las reglas tienen variaciones y fluctuaciones, según el nivel y tipo de energía entrópica o neguentropica que se produce al interior de las redes y circuitos en bucle entre eslabones (EMS), mediaciones (M) y procesos (P): “Muchos sistemas biológicos, sociales o de comunicación se pueden describir adecuadamente a través de redes complejas cuyos nodos representan individuos u organizaciones, y los enlaces simbolizan las interacciones entre ellos”. (Morelos, 2003, p. 10). Y de estas interacciones da cuenta, en el presente estudio, la diversidad de relaciones que se presentan entre cada circuito y proceso (P), y en el conjunto del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR- $S_n$ ]}. (Ver Anexo 11. Complejidad: Gran Bucle de Interacciones).

Las Juventudes en Disipación se configuran como un grupo de propiedades emergentes del sistema Gran Bucle Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD], sus interacciones y sus bifurcaciones, siempre en el circuito [SI-SM] ‘entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples’: “La vida se constituye en el ejemplo más acabado de estructuras muy complejas que surgen a partir de estructuras mucho más simples. Se trata de una propiedad emergente, resultado de la interacción entre sus elementos y de la dinámica propia del sistema”. (Morelos, 2003, p. 11).

La caracterización (*Sn*) de las sensibilidades complexus musicales (SCM) atiende esta multiperspectiva unitax multiplex según la cual, la condición juvenil emerge de las relaciones entre el conjunto y las partes, entre lo singular y lo que es común, entre la unidad del ser homo-sensus-musicus y la diver-tempo-transitoriedad de la multiplicidad de entidades individuales: pulsiones familiares, vitales, culturales, comunicativas, laborales, gesto-afectivo-exterioridad, estéticas, económicas, estéticas-ambientales, sociales, convenciones-hologramáticas, sociales-económicas, contorsión, virtuales, etc., se funden en las corporalidades del ser joven y su mundo vivido-acción, a partir de la experiencia musical hecha sensibilidades-complexus (SCM): “El comportamiento complejo, que un observador podría considerar intencional, puede ser -de hecho- el resultado de las numerosas interconexiones que se establecen entre una enorme cantidad de entidades individuales”. (Morelos, 2003, p. 13).

En la ruta de la caracterización anunciada, las Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM), siguiendo el trabajo de Levinas (2006) desde la filosofía y la fenomenología, abordan los problemas de la existencia desde distintos frentes, con énfasis en la pregunta por la posibilidad de saber que existo y puedo reconocerme habitar-musical, al tiempo que reconozco la presencia de otro, que no siempre es otro físico. El valor de lo sensible musical toma aquí otra dimensión, por cuanto funge en medio del debate por la percepción-acción, la vista, el tacto, los sentidos y en general el mundo que se siente. La pregunta radica entonces en que pueda o no existir algún puente, que nos permita conectar el problema de la existencia en su carácter ontológico, con la presencia y la realidad del mundo del arte-experiencia, la música y las sensibilidades-complexus-musicales (SCM), sin llegar a esencializarlo.

En el apartado “Lo infinito del tiempo” (Levinas, 2006, p. 288), se propone recurrir a la noción de un tiempo que puedo recordar, sin dolor, de un tiempo que es inefable, un tiempo que es el del perdón, porque decido y puedo efectivamente ser otro. En este punto, surge un puente entre la búsqueda fenomenológica (Fenomenología) y el atreverse complejo (Complejidad). Y más puntualmente nos referimos a las **Juventudes**

**en Disipación (JD)**, en tanto planteamos unas sensibilidades orientadas en la in-temporalidad, en la dinámica permanente, en el flujo de seres, en la contorsión, en el vaivén, en la lucha y oposición de “comportamientos” como diría la Escuela Deleziana; en la diver-tempo-transitoriedad, en fin, en una pugna por la irrupción de la existencia. Pero una existencia que funge in memoriam, expira en el avatar de la institucionalidad y promociona las ansias de liberación; búsqueda colectiva de libertad, muy visible en las sensibilidades múltiples (SM) y las sensibilidades políticas (SP). Sensibilidades que no condicionan la libertad a la presencia del objeto, y mucho menos de objetos de deseo traídos a los sentidos de manera sensuada y voluptuosa, por las máquinas de guerra y del consumo musical, sino en la fugacidad de las dinámicas de los eslabones músico-semiosféricos (EMS), y los eslabones de improvisación que hacen hábitos-coreografías (HC) y Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM).

Puedes existir, pero puedes morir aun estando vivo afirma Levinas. La disipación de la condición juvenil encara la fragancia de lo otro, desde el otro como existencia; no desde un solo agenciamiento, sino desde múltiples agenciamientos; agenciamiento maquínico colectivo-social. Esa es la multitud; no se trata de salir de sí en el fragor del eros (gusto musical en un sensus mediado) y el thanatos (sensibilidades “demens” - locus), solamente porque las máquinas de guerra lo han propuesto; se trata de dirigirse hacia un nuevo “stabliment”, otros lugares de la enunciación que han sido tal vez tocados por algunos agenciamientos maquínicos, pero que proclaman una verdadera y originaria enunciación: la enunciación del ser, del ser otro in mundis, de un ser habitado; habitado por la esperanza, por las músicas, por el “deseo”; el deseo de poder ser, de poder sentir, de poder amar, de poder soñar, de poder dar cuenta de la humana condición y la ética planetaria de la humanización.

Las Juventudes en Disipación se configuran como escenario complexus de las macro-interacciones de la condición juvenil, con su ser-existencia pulsión vital-humana, sapiens-demens-socius-locus-faber-ludens-, es decir, lo que hemos nombrado como homo-sensus-musicus: un lugar de encuentros y des-encuentros con la realidad caosmosica macro y micro-física, ambiente de sonoridades, ecología humana y estéticas

expandidas: (...) “Todo lo que en el pensamiento simplificante está disjunto, compartimentado, es incompatible, aquí está unido, implicado, encabalgándose, de manera no sólo inseparable sino también concurrente y antagonista: - Lo uno, lo doble, lo múltiple, - Lo céntrico, lo policéntrico, lo acéntrico, - Lo jerárquico, lo poliárquico, lo anárquico, - Lo especializado, lo policompetente, lo indeterminado, - La causa, el efecto, - El análisis, la síntesis, - Lo digital, lo analógico, - Lo real, lo imaginario, - La razón, la locura, - Lo objetivo, lo subjetivo, - Y, para empezar y acabar, el cerebro y el espíritu” (Morin, 1986, p. 109).

La experiencia musical (EM), como bucle del conocimiento complejo, comporta múltiples computaciones cerebrales e interconexiones neuronales que son inseparables del mundo sensible de la noosfera, el divertimento, la transitoriedad y la disipación de la condición juvenil habitada por la acción mediada (M): (...) “Se puede decir que el conocimiento cerebral es una computación de computaciones. El conocimiento cerebral constituye, globalmente, una mega computación de microcomputaciones (neuronales), de mesomegacomputaciones (regionales) y de intercomputaciones (entre neuronas y regiones)” (Morin, 1986, p. 66).

Las Juventudes en Disipación (JD) se anuncian como alternativa de contrapunto y fuga entre la urgencia del motivo hegemónico y la variación hologramática; entre el engrama-producto-música y el acto de escucha creativa-aisthética integradora; se configuran en suma como Juventudes en Disipación (JD) de la huida, de la alternativa frente a un “ser” no constituido y una socialidad oficial que todavía no hace eco de sus bifurcaciones y angustias. Se trata además de una disipación como reacción al malestar del establecimiento: “Donde ese malestar de la subjetividad —el malestar del «yo»— aparece en forma más desconcertante es entre la gente joven. Que se evidencia, de un lado, en el rechazo a la sociedad y su refugio en el olvido extático —con x de éxtasis— y, por otro lado, en la fusión neotribal: millones de jóvenes a lo largo del mundo juntándose, no para hablar, sino para estar juntos, en silencio, oyendo el metal más duro, fundiéndose en la furia y la rabia que cocina y proyecta mucha de la música actual, indicándonos de qué contradictoria mezcla de pasividad y agresividad esta hecho

el nosotros que experimentan los más jóvenes” (Martin-Barbero, Transformaciones de La Sensibilidad: desencantos de la socialidad, y reencantamientos de la identidad. p. 21). (Ver Anexo 22. Grafías Pre-Tesis 013, 014, 015, 027).

### **3.1 Hacia una caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM)**

¿Hay un estigma de separación en la caracterización? O es una metáfora para comprender la multiplicidad de la subjetividad en la condición joven? ¿Es posible una caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM), como condición juvenil en la perspectiva “Unitax Multiplex”?

¿Cómo entender una caracterización? Si bien, la caracterización se refiere al ejercicio de asignar atributos particulares a un ‘objeto’, conjunto o subconjunto, plantear ciertos límites entre uno u otro elemento; esto no resulta tan sencillo en perspectiva de la complejidad, por cuanto ya hemos planteado y argumentado que las propiedades emergentes obedecen a dinámicas variables, actividades de expansión-compresión, movimientos rizomáticos en constante fuga, bifurcaciones, pliegues, repliegues, y, no pocas veces, a dinámicas incontrolables por el investigador. Sin embargo, hacemos el esfuerzo por presentar, a partir de la narrativa empírica, unos rasgos que permitan aproximar una re-ubicación de las sensibilidades-subjetividades juveniles. Lo anterior, para indicar que la propuesta que ahora presentamos se refiere a unos rasgos comunes y particulares de las sensibilidades, en el gran territorio de las multiplicidades donde todas ellas pueden imbricarse y efectivamente lo hacen, como sensibilidades de la Semiosfera, en la gran videosfera de la hiperesfera y la noosfera; es decir, los espacios más amplios y expansivos de una experiencia musical colectiva, mítica, espiritual, hipervisual, comunicativa y cultural.

La caracterización de las sensibilidades-complexus-musicales se entiende bajo el concepto de las Juventudes en Disipación (JD). Siguiendo a Morin, la disipación es la expresión de la co-existencia de la singularidad y lo común en la condición juvenil:

“Hay una *unidad/diversidad* cerebral, mental, psicológica, afectiva, intelectual y subjetiva : todo ser humano lleva en sí cerebral, mental, psicológica, afectiva, intelectual y subjetivamente caracteres fundamentalmente comunes, y al mismo tiempo tiene sus propias singularidades cerebrales, mentales, psicológicas, afectivas, intelectuales, subjetivas (...)” (Morin, 1999, p. 24).

Es la disipación como presencia del conjunto cosmos humano donde habita el misterio y lo real, lo singular y lo múltiple, el afecto, la razón y el delirio: “El ser humano es él mismo singular y múltiple a la vez (...) todo ser, incluso el más encerrado en la más banal de las vidas, constituye en sí mismo un cosmos. Lleva en sí sus multiplicidades interiores, sus personalidades virtuales, una infinidad de personajes quiméricos, una poliexistencia en lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia , la obediencia y la transgresión, lo ostentoso y lo secreto, hormigueos larvarios en sus cavernas y precipicios insondables. Cada uno contiene en sí galaxias de sueños y de fantasmas, impulsos insatisfechos de deseos y de amores, abismos de desgracia, inmensidades de indiferencia congelada, abrazos de astro en fuego, desencadenamientos de odio, extravíos débiles, destellos de lucidez, tormentas dementes (...)” (Morin, 1999, pp. 24-25). Y en este macro-escenario de multiplicidades interiores, sobresale una extraordinaria condición: un homo-sensus-musicus en la co-presencia de razón y afecto: “(...) El hombre de la racionalidad es también el de la afectividad, del mito y del delirio (*demens*)”. (Morin, 1999, p. 25).

La caracterización de las sensibilidades juveniles ( $S_n$ ) anuncia la disipación, la transitoriedad, la desigualdad, la co-implicación de atributos de emergencia, la pulsión de unitax multiplex en maneras de ser, hacer, sentir, pensar, actuar, morar, habitar, creación del mundo y auto-producción de la vida: (...) “La diversidad, que no puede nacer aparte de la desigualdad de las condiciones y procesos, es decir, aparte de los desórdenes, es absolutamente necesaria para el nacimiento de la organización – que no puede ser más que organización de la diversidad (como se ve por el núcleo, del átomo, la molécula)- y por el desarrollo del orden, inseparable, como ya veremos, de tales organizaciones” (Morin, 1977, p. 68). Este conjunto de sistemas complejos anuncia,

sintetiza, y da sentido a la emergencia de las subjetividades contemporáneas desde el macro-escenario de los eslabones músico-semiosféricos (EMS); es desde aquí que podemos intentar aproximarnos al verdadero sentido antropológico del homo-sensus-musicus: el mundo de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) es a la vez el mundo hologramizado donde confluyen la simbio-genesis, la physis, el caos, la eco-acción computante y el frenesí de la tetralogía del orden-desorden-organización, que se conjungan para producir afectividad y conocimiento-cultura: (...) “Lo que es caos, es la desintegración organizadora. Es la unidad antagonista de la explosión, la dispersión, el desmigajamiento del cosmos y de sus nucleaciones, sus organizaciones, y sus ordenamientos” (Morin, 1977, p. 76).

Se trata así de una disipación asociada al concepto de ‘caos’: “(...) La idea del caos es en principio una idea energética; en sus flancos lleva ebullición, resplandor, turbulencia. El caos es una idea de antes de la distinción, la separación y la oposición, una idea, pues, de indistinción, de confusión entre potencia destructora y potencia creadora, entre orden y desorden, entre desintegración y organización, entre Hybris y Dike” (Morin, 1977, p. 76). Un caos creativo que emerge en interacciones entrópicas y neguentrópicas, escenario del homo-sensus en los espacios de la experiencia con las músicas; de estas relaciones turbulentas entre mediaciones de recepción (MR) tocadas por la industria cultural, mediaciones de valores (MV), sentires (MS) y formación (MF), tocados por gobiernos e institucionalidades, mediaciones de acción (MA) tocadas por la cultura, la supervivencia y el Ethos colectivo, emergen variadas expresiones de la subjetivación humana hecha sensibilidades (*Sn*), en escenarios de lo que es común y lo que es particular: este es el terreno de las juventudes en disipación que emergen [SI-SM] entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades múltiples.

Estas condiciones dinámicas de la disipación nos muestran unas juventudes en antagonismo y contradicción; juventudes del caos que expresan preferencias musicales diversas (GM), pero también conviven en la diferencia de aquellas preferencias; asumen multiplicidad de roles en la interacción con hábitos y acciones (HC) asociados a experiencias con las músicas, con otros seres y con el medio ambiente; se trata de una

disipación muy original: “(...) todo lo que es originario participa de esta indistinción, de este antagonismo, de esta contradicción, de esta concordia / discordia en donde no se puede disociar <<lo que está en armonía y lo que está en desacuerdo >>. De este caos surge el orden y la organización, pero siempre con la copresencia complementaria / antagonista del desorden” (Morin, 1977, p. 77).

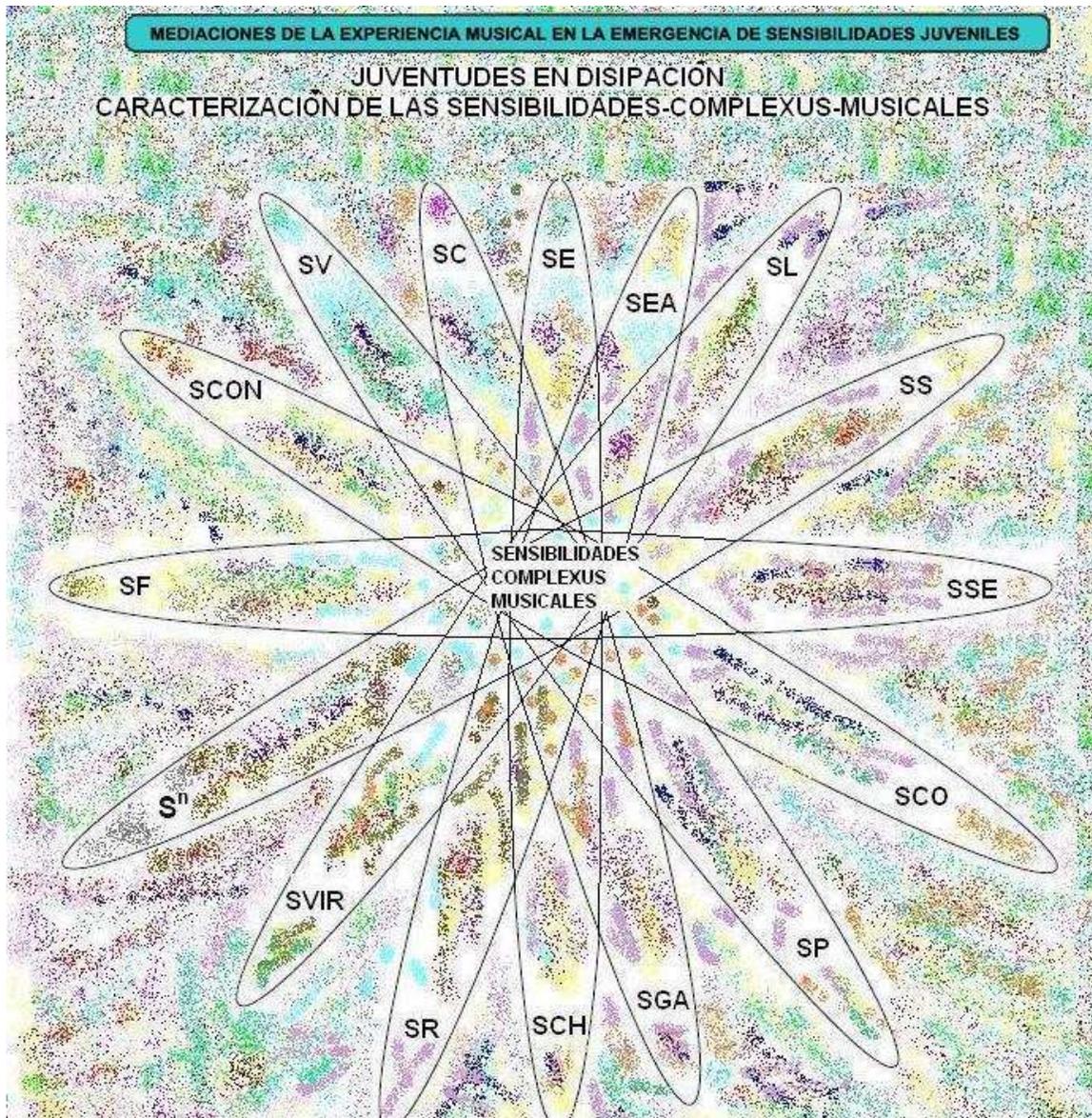
Son juventudes en disipación (JD) que emergen subjetivación en la diferencia y la oposición de roles, en la lucha de poderes entre un cierto orden y un desorden diver-tempo-transitorio expresado en eslabones-músico-semiosféricos (EMS): entre un pretendido orden de políticas públicas y un cierto desorden colectivo, que se concreta en sensibilidades políticas y acciones alternativas, que aumentan la disipación con otras y cada vez nuevas formas de sensibilidades (*S<sub>n</sub>*).

La disipación de la humana condición eco-bio-geno sensible emerge de un mundo macro y microfísico, configurando cada ser-condición juvenil un micro-mundo de materia-textura cósmica: “(...)Estos dos caos [micro-físico y macro-físico], presentes uno en todo átomo, otro en el corazón de todo sol, están en cierta manera presentes en todo ser físico; la textura de nuestro pequeño mundo terrestre, biológico y humano, no está en un aislador; está hecha de átomos, ha nacido en nuestro sol, y se nutre de su irradiación” (Morin, 1977, p. 80). Y de este conjunto de interacciones emerge la diversidad de formas y maneras de ser-habitar humano expresión de la compleja relación cerebro-espíritu-cultura.

Una caracterización de las sensibilidades de la condición juvenil, lleva a escenarios disipativos de activación de energías; estas energías de entropía y neguentropía se funden, a manera de conflictos, en bifurcaciones para un devenir geno-bio-eco productor de computaciones co-productoras de orden-desorden de afectividad y conocimientos: (...) “El conflicto no es más que una apariencia entre otras; ninguna unidad de los contrarios, ninguna dialéctica podrá agotar el misterio del caos, es decir, a la vez, el misterio de la relación genésica/genérica de Caos con Logos (el desarrollo discursivo del orden y de la organización), de Hybris (la demencia), con Dike (la

medida), de Elohim (la génesis), con JHVH (la ley)” (Morin, 1977, p. 80). De este macro-conjunto-conflicto, es de donde emerge la multiversidad de caracterizaciones disipatorias del ser joven (*Sn*).

La Caracterización de las Sensibilidades Musicales juveniles o Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM), trata de introducir un panorama teórico que conecta los conceptos de sensibilidades-subjetividades, sensibilidades-complexus-musicales, con las diversas formas de ‘categorización’ resultantes en el procesamiento de los relatos, las narrativas juveniles y la información empírica. La sigla ***Sn***, donde **S** se refiere a Sensibilidades, y ***n*** el calificativo categorial asignado desde los relatos, será utilizada como abreviatura en el flujo conceptual y la ruta hacia el “sentido” del mundo vivido hecho música.



¿Cómo entender las *Sensibilidades Familiares (SF)* en sus relaciones con la música gustada en colectivo o individual por los parientes y/o el ambiente escolar?

A partir de los relatos juveniles de lo masculino y femenino, se observa cómo desde experiencias muy tempranas, en su niñez, se ha generado un primer contacto con la música; a esto le llamamos *Sensibilidades Familiares (SF)*. Los entrevistados expresan que desde pequeños les gusta la música, y se generan iniciativas como cantar a través del juego con diferentes instrumentos como la guitarra y el micrófono; todo esto

permitió más adelante, poder iniciar de una forma más amplia los procesos para llegar a ser músicos.

A través de la familia se inician las primeras inclinaciones por la música, tal como se muestra a continuación: (Ver P2:179).

“Mi mamá me cuenta que me gustaba mucho cantar en especial una canción,... que hablaba de una madre, ella me decía que yo me sentaba en la escalera de mi casa a cantarla a todo pulmón; y fue tanto que mi papá fue y me consiguió la canción que tanto me gustaba para poder cantarla y escucharla cada vez que quisiera. También me gustaba mucho hacer bulla con una guitarra que tenía un tío (por parte de mi mamá) y cantar aunque no sabía nada; además al frente de mi casa vivían unos vecinos en donde la señora me cuidaba; cuando mis padres no estaban, el hijo de esta señora era mucho mayor que yo, el tenía muchos juguetes y me los prestaba siempre que yo iba; el juguete que más me gustaba era una pequeña guitarra que siempre les pedía que me regalaran, porque esa era la que más me gustaba, no recuerdo que habrá pasado con eso” (P2:177). (Ver además P2:27).

Otros relatos hablan sobre la música y los diferentes recuerdos que en muchos casos ella permite; evocan su participación y asistencia a eventos musicales en compañía de algunos familiares. Muestran cómo en épocas anteriores, la música influía en su forma de vestir, y al mirar el presente reconocen el cambio que han tenido; dicen que la música que escuchan permite recordar su niñez, en algunos casos las tristezas y en otros las alegrías; expresan que la música que escuchan hace parte de la personalidad como complemento en cada uno de ellos.

Desde estas narrativas, las Sensibilidades Musicales Familiares (SF), hacen referencia a la participación de los parientes cercanos en el gusto por la música y en los procesos de configuración de la subjetividad. Tiene que ver con experiencias tempranas en la niñez, recuerdos de infancia, la época del colegio y la escuela, la identificación con

una música en particular, la escucha ligada a la familia, la evocación de los primeros regalos juguetes musicales, las primeras experiencias recibidas de padres y parientes en la formación musical.

Algunos autores han hecho referencia al papel de los parientes y el ambiente escolar en los procesos de socialización primaria, como es el caso de la experiencia musical en familia: en algunos estudios sobre teorías de la identidad, Torregrosa (1984) señala que la identidad es identificación desde otros y que nuestra identidad es, con anterioridad nuestra, personal, una identidad para otros. Solo desde los otros podemos tener noticia inicial de quiénes somos. La realidad radical de nuestra identidad personal no es nuestro cuerpo, en el que obviamente tiene que apoyarse, sino las relaciones específicas con que hemos estado respecto de los otros. La individualidad personal y su identidad son una construcción social, una realidad social. (Torregrosa, 1984)

En el caso de la experiencia musical que emerge en sensibilidades-subjetividades, estas relaciones empiezan precisamente en el seno del grupo parental, del entorno próximo familiar, usualmente en los primeros meses de gestación, prolongándose durante varios años, dependiendo de la calidad y niveles de estimulación en el contexto del ambiente de crianza. Múltiples factores se cruzan a medida que se produce una adaptación del niño o niña a su entorno cultural. Las relaciones específicas que así se van dando entre los padres, hermanos, parientes, compañeros de escuela y de barrio, amigos, etc, asociadas a instancias de la música y las sonoridades, ejercen enorme influencia en la configuración de las sensibilidades musicales y los procesos de subjetivación humana. Las formas de esas sensibilidades musicales, dependen así de múltiples variables entre las cuales podemos mencionar por lo menos tres: arraigo genético, estimulación, y realización. El arraigo genético se refiere a las condiciones hereditarias que mantienen un hilo genético conductor del gusto por la música; la estimulación se refiere a cualquier forma de acompañar, motivar y formar el gusto por la música; la realización se refiere a las maneras en que el arraigo y la estimulación logran permear el ser humano que vive y siente, para que pueda considerar la experiencia musical como eje de realización personal y/o profesional, como fuente de felicidad y

bien-estar. Las teorías del desarrollo humano también han planteado el rol de la familia y los pares escolares en el Primer Contacto Musical (PCM), las sensibilidades musicales familiares (SF), en perspectiva de los satisfactores y necesidades básicas.

Las sensibilidades musicales familiares (SF) se plantean como escenario de la construcción social de la realidad; como oportunidad del sentir colectivo y como el lugar de formación de valores. Por ello, resulta ser además escenario de emergencia de cotidianeidad y necesidad afectivas. Eroles (2009) lo plantea así: “Las familias operan como una organización básica en la que se canalizan algunas necesidades humanas. En este sentido son un espacio de lucha y construcción de la realidad”: (Eroles, 2009, p. 20); “(...) es posible pensar que las experiencias de vida en familia, más que reproducir el orden social, pueden potenciar la formación de valores que aporten a la construcción de una nueva socialidad (...) Las familias son organizaciones sociales en donde los individuos buscan satisfacer innumerables necesidades no solo afectivas, sino también materiales o de relación que ayuden a su subsistencia (...)”: (González, Cristina. En: Eroles, 2009, p. 22). Y así, la familia emerge como espacio de dichos valores, propiciados desde la música y convertidos en satisfactores afectivos.

¿Cómo entender las *Sensibilidades en Contorsión (SCON)* en el contexto de la experiencia musical compleja?

Desde los relatos agrupados como *Sensibilidades en Contorsion (SCON)*, tanto los hombres como las mujeres muestran algunas opiniones frente al Festival de Rock que se desarrolló en la ciudad de Pereira, y formulan algunas críticas frente a la opinión de un padre de la ciudad respecto al festival:

“Usted cree que un público bien formado es el que va a un festival de jazz sabiendo cuándo el improvisador usa la escala alterada o un lick de Coltrane? Seamos realistas, eso ni usted lo sabe! Lo mismo en un Festival de rock o de guasca parcero. Si el público reconoce el trabajo de una banda, apoya su trabajo, actúa con respeto por el que tiene al lado, eso es una buena escena. Yo

no deslindo el sentido común en este caso, porque estamos hablando de crear público, ó sea, también convencer a más gente de que por lo menos se den el beneficio de la duda y tenga la experiencia de estar allá y saber qué pasa, o hablemos de entretenimiento con un fin y ya. Tal vez ahora no reconozca una escala alterada o el lick coltrane, pero estudió para hacerlo algún día” (P5:127).

Otros expresan algunas críticas frente al sistema que lleva el control social; identifican algunos elementos que lo componen, así como la forma en que funciona y cómo todo esto, de algún modo, afecta a la música: (Ver (P3:18).

Los jóvenes dicen que la música que escuchan les produce sensaciones agradables, que pueden generar alegría o tristeza; hablan sobre los matices y las dinámicas de la música: “Esto es muy relativo dependiendo de la música que se escuche, por ejemplo, yo soy muy variado para escuchar música de diferentes géneros, pero en la música que maneja matices y dinámicas me parece esencial para el gesto de estas” (P1:827).

Los relatos muestran diferentes elementos, en donde se muestra el significado que tiene la música para los jóvenes:

“La experiencia musical es, para mí, la maduración de ideas y conceptos a partir de la vivencia. Todo ello es perceptible con el paso del tiempo (en mi opinión, hacen falta varios años para caer en cuenta de dicha evolución). Es así como no percibo hoy de la misma manera una obra que escuché tiempo atrás. En síntesis, es el cambio ó mejor, la profundización permanente de la manera en como escuche la música” (P1:847). (Ver además P1:844).

Desde las narrativas, la experiencia musical llena la juventud de conocimiento y habilidades para la interpretación, en donde lo académico y lo práctico son la combinación para la experiencia; mencionan que es el estar dotados de conocimientos musicales: “La experiencia musical es para mí el conocimiento acumulado tanto

práctico como teórico, en el ámbito empírico, ya que a través del transcurso de mi carrera voy ganando paulatinamente experiencia en el ámbito musical”. (P1:860).

Desde estos relatos juveniles, las Sensibilidades Musicales en Contorsión (SCON) se refieren a movimientos corporales y en expansión, momentos, cambios (disipación); cambios de preferencias asociadas a gusto-trabajo, vivencia enriquecedora o frustrante, movimiento asociado a imágenes percibidas, series de ritmos, y variaciones. La contorsión tiene que ver con escuchar la música de diferentes géneros y tiempos, ”camino recorrido” como otra forma de hacer “geografía” (Mesa, 2011); cambios en la forma de escucha; cambios asociados a la temporalidad; ”trayecto o transcurso de tiempo”; procesos y especialización en la manera de ser y hacerse con la música”, “recorrido”; experiencia y practica académica. La música de la contorsión es experiencia en el transcurso del tiempo, ”conocimiento acumulado”; es proceso, etapas: pasado, presente, futuro: ”por épocas me gustan diferentes músicas y compositores”; recrea imágenes de un pasado, presente futuro; ”buscar un pasado”, realizar actividades, tareas mas entretenidas. Se trata de estados de conciencia condicionados por la música; ”hacer nuevas cosas”; ”depende mucho de mi estado de ánimo”; son sensaciones variables; es ”mi pasado mi presente y mi futuro”; “pasaba el tiempo y mi gusto por la música seguía creciendo”; ”en diversos lugares me topé con muchos músicos; cuando pasé a tercero decidí cambiarme...”.

¿Qué es la contorsión? ¿Cómo se articula la contorsión en la experiencia musical juvenil, la sensibilidad, los procesos de sensibilización musical y de subjetivación humana? La palabra “contorsión” alude a movimientos, a espacialidades intermitentes, temporalidades, a-temporalidades, cambios, recorridos, etc.; es un concepto que podríamos sintonizar con el habitar musical como experiencia del ser-estar en el mundo. Un habitar humano lleno de pliegues, a-temporalidades, recorridos, caos, disipación, cambios, fugas y puntos de fuga.

Las sensibilidades musicales en contorsion se refieren además a una nueva concepción de la temporalidad, tal vez a otro concepto de a-temporalidad en inter-

temporalidad; conceptos éstos que se fundan en la constante referencia juvenil al cambio y re-configuración del momento vivido, que es además re-configuración de realidad. Contorsión es entonces movimiento y flujo, dinámica del flujo en el espacio que es escrito, dibujado, grabado, marcado, al tiempo que el mismo espacio escribe, dibuja, graba, marca la existencia del 'objeto' y del cuerpo viviente. El mismo cuerpo que emerge en las Mediaciones del Sentir (MS) corporalidad, del formar, del valorar, del recepcionar, el mismo cuerpo que transforma mediante la acción y la diver-tempo-transitoriedad.

Las Sensibilidades en Contorsión (SCON) aluden a la in-temporalidad, que es también inter-temporalidad a-temporalidad, en la medida que muestran las maneras del ser, que se re-trae de la realidad espacio-tiempo para asumir otras posiciones del estar; de un estar constitutivo a diferencia de unas políticas hegemónicas del estar objetivado. Grosso lo plantea así: "No sólo el espacio plano y extenso es el que está en crisis en la negación, sino también el tiempo: se trata de espacio- tiempos otros, que son los que afloran en esta dimensión constitutiva, por debajo de toda dinámica y urgencia de "construcción" (Grosso, 2011, p. 24).

Desde el concepto *Sensibilidades Vitales (SV)*, los relatos masculinos y femeninos relatan la experiencia musical como una vivencia experimental, tanto en la parte empírica como académica: "La experiencia musical, es la vivencia "musical" que se ha realizado o se ha formado, por medio de un proceso vivencial y/o experimental dentro de las áreas de música" (P1:849). "La experiencia musical comprende todas las formas y vivencias que he tenido desde mi primer contacto con la música, tanto de manera empírica como académica" (P1:850).

Expresan en repetidas ocasiones las diferentes experiencias de vidas; relatan algunos sucesos más importantes durante su trayecto; muestran esa relación que se fue formando con la música desde sus primeras vivencias, y la importancia de la familia en su formación, tal como se muestra en los siguientes relatos: (Ver además P2:165).

“A la edad de 16 años recibo la Invitación para asistir a una iglesia cristiana, encontrando de algún modo esa satisfacción que no hallaba cuando tenía 12 años, y aunque muchas preguntas inquietaban sobre las cosas que me rodeaban, era claro que allí sentía un gusto en estar. A partir de aquel instante comencé a vivir toda una aventura en mi vida, teniendo mi primer contacto con la música al ser invitado a cantar en el coro de la iglesia. Abriéndome una puerta gigantesca, en un mundo totalmente nuevo, fascinante, maravilloso, y sublime para mí. Descubriendo que a través de la música podía expresar y decir lo que sentía, observaba y escuchaba. Tomando la decisión al terminar de prestar el servicio militar obligatorio, en proseguir con una licenciatura en música para encontrar más herramientas musicales y pedagógicas, perfeccionando así en esto que realizo y vivencio con agrado. Hasta el momento, la carrera en música, es una experiencia satisfactoria, aunque no cambia en que tengo que trabajar aún, vivo con mis hermanos y mamá, mi papá sigue en Bogotá, creo que he aprovechado las experiencias vividas hasta el momento y disfrutado de la vida” (P2:105).

Las narrativas juveniles expresan que la música les permite recordar algunos momentos de su vida, situaciones del pasado y recordar personas cercanas. Otros mencionan que la música les permite recrear historias, una vida más productiva, y les enseña cosas nuevas: “La música que escucho significa mi vida y el motivo de ella, me enseña cosas nuevas cada vez y hace que me motive para seguir en este hermoso camino de la música” (P1:682). “Con todo respeto, es como el oxígeno para el cuerpo, es parte de mi, debo reflejarlo en mi entorno y cada vez con el correr del tiempo, afianza conceptos y materializa ideas que han de convertirse en proyecto de vida” (P1:804).

Desde estos relatos, las Sensibilidades Musicales Vitales (SV) se refieren al Proyecto de Vida. Tienen que ver con “vivir la música”, escuchar de todo; una forma de vida, una vivencia. Los relatos juveniles lo mencionan como compañía en los “hechos históricos” de la vida, sentido de la audición. Configura la vida en compañía de la música, “crear y recrear historias”, “hace que mi vida sea más importante para mí”; lo

vital es un motor, una necesidad en mi vida; un estilo de vida, lo que soy ahora, mi todo, mi vida.

En un proyecto que pretende des-enmarcar la virtualidad de la experiencia musical, ¿Cómo entender la vida? ¿Cómo plantear el valor que encierra la experiencia de la música en la emergencia del sujeto y de la cultura?

Habría muchas maneras de hacerlo; no obstante elegimos dos miradas de lo vital: la mirada de lo biótico en términos de la filosofía ambiental, y la mirada de la auto-creación en la filosofía hermenéutica. Se trata de una ruta de las sensibilidades musicales que asume la vida como eje de la poiesis, más allá de un mundo biológico de la materia animada -condición necesaria de la creación-: “(...)entendemos la vida como la expresión de la estética misma. El concepto de mundo-de-la-vida pasa a ser una expresión del ser, es decir su hábitat, su morada.” (Noguera, 2004, p. 43). La posibilidad, calidad y formas de vivir, están articuladas a estas maneras de asociar la experiencia de la música, como algo fundante y trascendental para la existencia. Se trata de Sensibilidades como experiencia musical de un habitar vital, como tecnologías del “yo”, como decision de auto-transformación para la existencia en convivencia, para la armonía interior y exterior.

Las Sensibilidades Vitales (SV) se orientan desde una estética ambiental como habitar musical del mundo simbólico: (...) “El mundo de la vida como mundo biótico se funda como mundo del mundo simbólico en el momento en que el ser, que es habitado por la palabra y que habita en la palabra (Heidegger), se expresa en mundo, para habitarlo”. (Noguera: 2004, p. 46).

¿Cómo se entiende lo cultural en las Sensibilidades Culturales (SC)?

Bajo el concepto de *Sensibilidades Culturales (SC)*, los grupos masculino y femenino establecen relaciones entre las perspectivas culturales que tienen en cuanto a la música, a partir de las vivencias, recuerdos y concepciones, desde las experiencias

musicales que cada uno expresa; se evidencia esta perspectiva cultural en los relatos masculinos: (Ver P3:77), o en los femeninos: (Ver P3:105).

Hay otras perspectivas del género masculino en relatos asociados a los gustos musicales, a las experiencias laborales y al trabajo; en ellos expresan relaciones del cerebro con la música; estas perspectivas se muestran como:

“¿Géneros Musicales (GM) que a mí me gusten? Pues no se decir, es que yo de música no se mucho, pero me gusta la experimental sin sintetizadores; es decir, me gusta, es que eso no sería como un género; por ejemplo los vientos, me encanta la música de vientos, me encantan de los maestros indígenas...me gustan los experimentos que hacen por ejemplo con el Strong, con otro tipo de artefactos que no son instrumentos musicales; me gusta mucho, pero de géneros no podría decir de este u otro género, porque los recorro en diversas ocasiones en diversos lugares” (P3:110).

“... ¿La música que a mi más me disgusta es la música que llaman popular, o sea la que ponen en los lugares, en los prostíbulos y ese tipo de música, ¿por qué? Porque los prostíbulos jajajaaj Por eso, y los vecinos y en las busetas y en los taxis, bueno radio uno; y entonces por qué me disgusta esa música? porque considero que no tiene un mensaje que realmente lo haga a usted pensar, o lo haga a usted sentirse bien, o le transmita algún tipo de conocimiento; o que al escuchar eso usted se de cuenta de alguna problemática que este sucediendo; ahí habla de que ella me dejó y que me voy a ir a emborrachar, y que ella me dejó, que si ella se quiere ir déjela que se vaya; entonces qué tiene de profundo eso, el licor, el sexo, las armas y la droga, y todo en un nivel muy desmedido; nada como enfocado en la satisfacción del ser humano o en el placer de escuchar la música, sino simplemente como que sea algo ahí que esta sonando en el ambiente, algo que me distraiga; pero realmente no hay una escucha profunda de lo que esta sucediendo, por ejemplo de por qué la letra o por que las cosas, entonces se vuelve como algo muy monótono; todas las canciones

hablan de lo mismo, del despecho y de qué mas, de cosas como tan vacías, como tan superficiales, tan vanas no tienen nada profundo; como por ejemplo lo tendría la música andina, que habla más del encuentro del hombre con la naturaleza, con su pueblo; de lo que habla por ejemplo qué música..., por ejemplo la música llamada protesta, de la música latinoamericana, por ejemplo Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa; que proponen informar por medio de sus canciones la posición del pueblo donde ellos están; lo que hacen ahora con la música popular es simplemente, ya que comprenden licor y ya que se vuelva todo como ahí sin nada realmente profundo, sin un pensamiento positivo, la vida o de lo que es bueno para el ser humano; por eso me disgusta demasiado esa música, si por mi fuera lo digo como músico, que no la colocaran; saben qué? me gustaría inventarme un chip donde yo pudiera tan, oprimir ese chip y que apareciera la emisora cultural en todos los buses, los supersónicos jajajajaj, o la emisora cultural en todos los buses; que la gente empiece a conocer que la música no es solo la que escucha en la cantina o la que escucha en la tienda de la esquina; la guasca, sino que hay otra música más elaborada y que tiene un nivel más profundo de conocimiento, de sensaciones y que puede transmitir tantas cosas; por eso me disgusta la música popular” (P3:12)

“En el mismo año empecé a integrar el grupo musical más reconocido de la provincia del S.. J.. en el departamento de Chocó, llamado “Bambura negra”; con este grupo de chirimía tuve la oportunidad de participar en el más grande festival de música del Pacífico colombiano “Petronio Álvarez”, logrando el premio al mejor grupo de chirimía típica en los años 2000 y 2001 de manera consecutiva” (P2:88).

“Creo que la música tiene muchísimas variantes en el trabajo cerebral de cada persona, y en mi caso hace que recuerde cosas de mi pasado, específicamente los villancicos me recuerdan las diversas navidades, y la música tradicional colombiana me recuerda mi niñez, pues mi madre ponía esta música y yo cantaba” (P1:866)

Y la mirada juvenil femenina, se muestra en el siguiente relato la concepción de la música desde los medios de comunicación:

“Yo quiero decir, yo soy docente de lenguaje sonoro en la universidad, en estos días me hacían una entrevista unos estudiantes, sobre las emisoras locales sobre las formas de producir música, la forma de producir sus contenidos, la programación de las emisoras, entonces me acordé de eso por la pregunta... que...si te gusta la música de radio y por qué y por algo que se dijo ahora y era que cambiar la manera de que las personas escuchan música, de escuchar radio; entonces una de las preguntas era, usted cree que la programación o los contenidos de una emisora la realizan productores porque es lo que mas se vende, o la consumen los consumidores porque es lo único que hay, cierto; yo pienso que es de parte y parte, primero las emisoras viven de lo que venden, cierto, particularmente a mi no me gusta la música de radio casi nunca, tiene que ser pues que no haya nada mas que escuchar, pero no escucho nunca ni rumba, ni tropicana, ni nada de eso de reguetón. [Pero si escucha música de radio y le gusta alguna música de radio?] Si claro Y hay algunas emisoras que si, entonces yo pienso que eso va de parte y parte de nosotros como consumidores y de productores, el productor tiene que vender, punto; o sea, las emisoras son comerciales y de su pauta comercial venden, y de todo lo que consume la masa y la masa quiere decir un montón de gente que piensa exactamente igual; entonces si lo que más les vende es el hombre soltero que no tiene compromiso, pues eso les toca producir cierto, entonces es el asunto; el hecho de que nosotros podamos identificar otras músicas desde otras definiciones, no quiere decir que el resto no debería existir, cierto, o sea yo estoy un poquito en contra de eso, me parece que yo lo tengo que respetar, aunque yo soy un poquito intolerante con eso lo tengo que admitir; yo tengo que respetar al que le gusta la música popular, siempre y cuando no le ponga ahí en la puerta de mi casa a todo taco yo lo respeto; que escuche lo que quiera y que haga lo que quiera, cierto, pero son finalmente, son culturas; es lo mismo

que los punkeros por ejemplo, los punkeros tienen una manera muy radical de pensar, muy definida además, pero es agresiva, es violenta y eso no tiene por qué gustarnos a todos; entonces hay que respetar gustos creo yo; pero a lo que yo me refiero cuando digo que esa música no debería existir, es porque la gente no conoce otras músicas, la gente cree que la única emisora que existe es la que ponen en el bus No no, no estoy de acuerdo con eso; yo difiero ahí de eso, porque la gente conoce otras músicas, es mas si yo voy donde mi vecino y le pongo Silvio Rodríguez, se puede estar quedando dormido en 10 minutos pero sabe que existe, y muchísimas de las personas de la generación de la edad de mi mama, que son ya muy adultas, ellas conocen por ejemplo a Mercedes Sosa, la masa, pero no les gusta, no les gusta realmente, no es que no la conocen” (P3:11).

Desde estos relatos juveniles –para una muestra más amplia, ver el anexo Descripción- las Sensibilidades Musicales Culturales (SC) se refieren a lo tradicional, lo nacional, hacer musical colectivo que puede convertirse en ‘cultura musical juvenil’ o simple coincidencia de preferencias musicales; sensibilidades culturales como acto de expresar historias, conocer gente, culturas y lugares, participar en el más grande festival de música del pacifico colombiano. Las sensibilidades musicales culturales están asociadas a diferentes maneras de tomar posición en la defensa del patrimonio, los valores propios de colectivos, y los valores autóctonos. Estas sensibilidades se concretan en la participación activa en festivales de música que tienen como objeto la difusión del patrimonio musical del país, así como diferentes actividades tendientes a reconocer, apreciar y valorar el sentido de las costumbres y fiestas nacionales, incluidas las fiestas after party y los campamentos de música electrónica.

Las Sensibilidades Culturales (SC) estarían dando respuesta al problema de la universalidad ética de la condición juvenil, asumiendo desde la experiencia musical el espacio de “particularidad cultural” que una pretensión hegemónica de poderes no ha logrado: “(...) el problema no radica en la universalidad como tal, sino en una operación de esa universalidad que no es sensible a la particularidad cultural, ni se reformula a sí

misma en respuesta a las condiciones sociales y culturales que incluye dentro de su campo de aplicación”. (Butler, 2009, p. 17).

Son Sensibilidades Culturales (SC) que se dimensionan en una concepción diferente de la cultura, que trasciende los espacios tradicionales del arte para auscultar su papel transformador y vinculante, sea en los espacios de grupos sociales pequeños, o en colectivos más amplios: “(...) Interrogarse acerca del espacio o la estética implica repensar la cultura misma, una transformación de los discursos institucionales y culturales.”: (Schnitman, 2002, p. 25). Una concepción diferente de la cultura donde el rol del arte y la música en escenarios de acción social transformadora, requiere además nuevos escenarios y métodos que trascienden la institucionalidad de unas músicas “oficiales” y unas políticas culturales: (...) “Esa necesidad de desarrollar nuevos métodos y formas de acción ha sido también planteada por teóricos del arte y artistas quienes sostienen que, este momento histórico requiere una redefinición del arte y del rol del artista en la sociedad, proponiendo la creación de una disciplina que no es el arte, tal como lo conocemos, sino un *metadiseño de contextos* que integra ciencia y arte, por medio de redes interdisciplinarias, el uso de tecnologías de simulación (vídeo, computación), y la conversación (redes de telecomunicaciones), incorporando así la estética a la participación social. Interrogarse acerca del espacio o la estética implica repensar la cultura misma, una transformación de los discursos institucionales y culturales.”: (Schnitman: 2002 p. 25).

Las sensibilidades musicales culturales (SC) constituyen subjetividad y se relacionan con un reconocimiento al pasado, un culto a la tradición que, en los relatos juveniles, se convierte en ‘defensa’ del patrimonio musical: (...) “El espacio y el tiempo no son receptáculos neutros; deben ser realizados, engendrados, por producciones de subjetividad que incluyen cantos, danzas, relatos sobre los antepasados y los dioses.” (Guattari, En: Schnitman: 2002, p. 2002, p. 189). Y esta acción colectiva musical que promociona identidades nacionales, territoriales, también se abre como rizoma a la experiencia musical del mundo: “Cuando se trata de arte, música, literatura, pensamiento, la mundialización cultural no es homogeneizante. Constituye grandes olas

transnacionales que favorecen, al mismo tiempo, la expresión de las originalidades nacionales en su seno. (Morin, 1999, p. 49).

Las Sensibilidades musicales culturales (SC), se proponen desde Morin (1999) como escenarios de la singularidad y la pluralidad planetaria: “(...) Todos tenemos una identidad genética, cerebral, afectiva común a través de nuestras diversidades individuales, culturales y sociales (...) todos los humanos, desde el siglo XX, viven los mismos problemas fundamentales de vida y muerte y están unidos en la misma comunidad de destino planetaria. Por esto, es necesario aprender a «estar- ahí» en el Planeta. Aprender a estar-ahí quiere decir: aprender a vivir, a compartir, a comunicarse, a comulgar; es aquello que sólo aprendemos en y por las culturas singulares. Nos hace falta ahora aprender a ser, vivir, compartir, comulgar también como humanos del Planeta Tierra”. (Morin, 1999, p. 34). Son Sensibilidades Culturales (SC) que se mueven en la circularidad de una in-temporalidad pasado, presente, futuro; y desde esta circularidad configuran Ethos cultural, configuran vida y dimensión ambiental: “(...) Todo ser humano, toda colectividad debe dirigir su vida en una circulación interminable entre su pasado donde encuentra su identidad apegándose a sus ascendentes, su presente donde afirma sus necesidades y un futuro hacia donde proyecta sus aspiraciones y sus esfuerzos”. (Morin, 1999, p. 35).

Las Sensibilidades Culturales (SC) se relacionan en el Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] con creencias y mitos, patrimonio, valores tradicionales, rituales propios de los escenarios del habitar existencial de la condición juvenil; se trata de un habitar-cultura propiciado y favorecido por el Primer Contacto Musical (PCM) y las mediaciones de formación (MF). Su dinámica le hace inseparable del circuito de eslabones músico-semiosféricos (EMS), las mediaciones de la acción (MA) y el conjunto caracterización de las sensibilidades (*Sn*), especialmente las Sensibilidades Religiosas (SR): (...) “La esfera de las cosas del espíritu es y sigue siendo inseparable de la esfera de la cultura: mitos, religiones, creencias, teorías, ideas. Esta esfera hace que el espíritu experimente, desde la infancia, *vía* la familia, la escuela, la universidad, etc., un *imprinting* cultural, influencia sin retorno que va a crear en la

geografía del cerebro uniones y circuitos intersinápticos, es decir rutas, vías, caminos y balizas.” (Morin, 1986, p. 85).

¿Cómo se entienden las *Sensibilidades Estéticas (SE)* ? ¿Acaso toda sensibilidad es estética?

En la ruta fenomenológica, emerge un grupo de relatos que hemos llamado *Sensibilidades Estéticas (SE)*. Las narrativas muestran cómo se dio la iniciación musical, la cual surge en la infancia o en la época escolar; otros expresan las experiencias que han tenido con algunos instrumentos musicales:

“Mi iniciación musical se dio desde la primaria con las clases de gramática musical y de flauta dulce, desde ese momento descubrí que la música me llenaba de alegría, y observé que mi interés hacia esa clase era más grande que el de la mayoría de los compañeros; me sentía muy bien y trataba de aprenderme todas las canciones que me enseñaban” (P2:174). (Ver además (P2:104).

Las narrativas juveniles expresan opiniones sobre quienes creen que por tener un conocimiento empírico musical pueden tener un mayor nivel; resaltan la importancia de formarse académicamente en la disciplina musical, para tener fundamentos y una justificación: “Frente a palabras necias, la misma música y la producción, si se han hecho con todos los fundamentos, no necesita ningún tipo de justificación. Si su música no se justifica en sí misma y por su trayectoria, mejor quédense callados y fórmense”. (P5:120).

Los relatos juveniles indican cómo la música es fundamental en sus vidas, ya que les permite tener un mejor desempeño en los trabajos realizados, para este caso en el campo de las artes visuales, por la exigencia artística de este campo. Utilizan la música en los momentos en que inician una creación, permitiendo un espacio para pensar y proponer nuevas formas e imágenes. Expresan cómo el arte ha ingresado en algunas

facetas de su experiencia, al igual que la importancia de la música en sus vidas: “Esta faceta de mi vida me ayudó a entender que lo que tenga que ver con arte, todas sus formas, me gustan y me llaman la atención. Después de esos dos años entré a la Universidad a realizar mi sueño, estudiar música y allí voy”. (P2:23). (Ver además: P 1:697).

Este conjunto de testimonios en la voz de los (las) jóvenes, nos lleva a plantear que las Sensibilidades Musicales Estéticas se refieren a la sensibilidad hecha arte y objeto artístico. A la conexión auditiva, física, emocional, intelectual al sonido y al ritmo; conexión estética con “necesidades musicales”; ”como quiero ser tiene una relación directa con la música”; ”me impulsa a componer”; a ”Estudiar mi instrumento”. Estas sensibilidades estéticas (SE) tienen que ver con el espacio grupal que mejora la escucha; “lo que tenga que ver con arte, me gusta y me llama la atención...toqué la flauta dulce, y desde ese día fui aceptado en la Banda del colegio (...) El bajo eléctrico marcó mi vida como músico, es migran pasión (...)”.

Son sensibilidades musicales estéticas que se refieren al arte como práctica vital, como conexión física profunda, emocional e intelectual con el sonido y el ritmo; como experiencia profunda y práctica concreta del conjunto de necesidades musicales. En la narrativa juvenil, estas sensibilidades están asociadas generalmente a la praxis de un instrumento musical o el canto.

Las Sensibilidades Estéticas (SE), en la propuesta de Morin (1999) sobre los ‘Siete saberes necesarios para la educación del futuro’, se pueden ‘leer’ como bifurcaciones de la dialógica-recursión entre la genialidad, el sueño, la locura del homo creativo (*demens*), y el pensamiento que ha construido también la ciencia (*sapiens*): “La dialógica *sapiens* ↔ *demens* ha sido creadora siendo destructora; el pensamiento, la ciencia, las artes, se han irrigado por las fuerzas profundas del afecto, por los sueños, angustias, deseos, miedos, esperanzas. En las creaciones humanas hay siempre un doble pilotage *sapiens* ↔ *demens*. *Demens* ha inhibido pero también favorecido a *sapiens*. (...) El genio surge en la brecha de lo incontrolable, justo ahí donde merodea la locura. La

creación surge en la unión entre las profundidades oscuras sico-afectivas y la llama viva de la conciencia. (Morin, 1999, p. 26).

Desde este discurrir de unas sensibilidades estéticas, ¿Qué entender por *Sensibilidades Estéticas Ambientales (SEA)* ? ¿Es pertinente una relación ecológica entre el ser humano condición juvenil y el medio ambiente como espacio de la vida, como lugar del habitar?

La experiencia musical es en si misma un nicho ecológico, y como tal puede ser estudiado en perspectiva de redes de sistemas y caos; porque allí hay organización y desorden, hay información y flujos. Cada relación genera nueva relación, y en esa trama juega un papel crucial la música, como puente vehiculador de redes; no solamente porque el sustrato de la experiencia con la música es el sonido, la visualidad sonorizada, o el performance, sino porque con esa experiencia se produce un contacto profundo con la esencia de la condición homo-sensus en un habitar existir planeta-ambiente; escenarios del espacio ambiente –tierra, agua, fuego, aire, minerales, etc,- que se juntan con otros nichos ecologizados del Ethos que cada ser humano representa, que cada condición joven hace suya como el plenum vitae. Se trata de un profundo contacto con la condición de seres etno, homo, en habitares del mundo físico pro-biotico y del cuidado de sí, expandido a las redes del conjunto de sistemas complejos y procesos (P) de emergencia de subjetividades y sensibilidades juveniles. Esa es la relación Sensible-Estetica, que se propone en esta caracterización como *Sensibilidades Esteticas Ambientales*.

En el concepto Sensibilidades Estéticas-Ambientales (SEA) los relatos de lo masculino y femenino, hablan acerca de la importancia que tiene el aprender a escuchar los diferentes sonidos que se generan alrededor de las personas; así mismo, muestran una representación frente a la escucha, con un video que observaron en internet: (Ver (P 3:70).

Y de esta relación entre la representación perceptiva asociada a un conjunto de preferencias musicales (GM), en entornos próximos y distantes a la condición juvenil, surge el vínculo entre el Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], y una concepción más abierta de la estética. Ante la propuesta de una estética expandida, es posible asumir la experiencia artística, la experiencia de la música (EM) desde una ecología humana, desde un “pensamiento ambiental”; porque el sonido, además de ser un fenómeno de la física óptico-acústica, también es un fenómeno biológico en su interacción con seres vivos; es además un fenómeno ético desde el “Ethos cultural” ya mencionado y propuesto por Noguera (2004). Es un fenómeno filosófico, en tanto ha servido como inspiración en las reflexiones más antiguas sobre el cosmos, la naturaleza y el ser humano; como fenómeno educativo, porque ayuda en la comunicación entre actores y agentes del aprendizaje; como fenómeno social porque mueve los colectivos; como fenómeno estético porque traduce realidad innovándola; y como fenómeno político porque motiva la acción humana. Noguera lo plantea así: “El pensamiento ambiental –ética, estética, filosofía, educación, ciencia, política, tecnología, estudios urbanos y estudios agrarios- emerge de la problemática ambiental, como el pensamiento cartesiano, la física newtoniana y el paradigma mecanicista emergen de las necesidades burguesas del siglo XVIII”. (Noguera, 2004, p. 20). Este tipo de pensamiento no es ajeno a las sensibilidades musicales, como distintos modos del ser y hacerse en emergencia de despliegues ( $S_n$ ), no de dominios: “El pensamiento ambiental se despliega en la integralidad de los modos de ser del ser (...)”: (Noguera, 2004, p. 20).

Se trata así de sensibilidades musicales estéticas-ambientales (SEA), que se refieren a relaciones y distintas tendencias de la subjetivación humana, asociadas a la preocupación por el entorno natural, los recursos y la naturaleza. Más ampliamente, ellas aluden a distintas formas como se concreta desde los jóvenes el pensamiento ambiental como filosofía y como estilo de vida. Estas sensibilidades aluden además a una forma de ecología humana, cuya base es el respeto a la vida en toda su expresión, el reconocimiento de la existencia de distintos ambientes, en la diversidad del panorama de recursos naturales del planeta; asumen que mediante la música y el arte hay un camino para ayudar a la sostenibilidad y el equilibrio entre las especies; sensibilidades estéticas

ambientales como alternativa para mejorar las relaciones entre los seres vivos, especialmente entre humanos que olvidan su condición de “homínidos” y compiten por lo que no deben competir. En otro sentido, se trata de reconocer que hay un entorno sonoro dentro del mismo paisaje natural ambiental; este entorno o paisaje sonoro requiere de interacción humana adecuada, para no ser desequilibrado; las sensibilidades musicales estéticas-ambientales (SEA) promueven dicho equilibrio.

Noguera (2004) siguiendo a Capra (2001) lo plantea así: (...) “En la concepción de la vida como trama y como redes rizomáticas, prima el <<cuidado>>.” (...) respetuosa relación del ser humano con la naturaleza y con otros seres humanos. El cuidado está ligado al respeto y del respeto surge la responsabilidad del hombre con la vida (Capra, 1998; Boff, 2001). Con toda la vida y cualquier tipo de vida (...) este es el primer y principal fundamento de una ética egocéntrica o integral sin necesidad de acudir a entidades trascendentes, es decir, de una ética civil.” (Noguera, 2004, p. 54) .

Estas Sensibilidades estéticas ambientales, configuran la preocupación por la vida, el respeto y el reconocimiento de un Ethos colectivo, de una urgencia del cuidar y apreciar el mundo. Hacerlo desde la experiencia musical (EM) como escenario de la estética expandida, en la conjunción de eslabones músico-semiosféricos (EMS), circuitos, mediaciones (M), procesos (P) y sistemas no lineales, constituyen una oportunidad única para todos los actores del ambiente sonoro y sonorizado. La condición juvenil ha dado muestras de vibrar no solamente con las ondas de frecuencias musicales, sino de vibrar con la emergencia de formas vitales del cuidado y el pensamiento ambiental. De esta manera, las Sensibilidades Estéticas-Ambientales (SEA) se refieren ante todo a la vida como pensamiento ambiental; como un ethos-cultura que configura una opción de morar y habitar el mundo; la opción del respeto a toda forma de vida que se concreta en la experiencia misma de la escucha, de la creación artística-musical y del habitar sonoro: (...) "Lo ambiental como una dimensión, como una trama de relaciones, como una forma ética de ser, como una manera de comprender nuestra propia vida, no es una verdad universal, ni el Paradigma, así con mayúscula, del tercer milenio que comienza. Lo ambiental enriquece, amplía, transforma, transgrede y

propone alternativas culturales, pero no es la nueva verdad universal.” (Noguera, 2004, pp. 16-17).

¿Como se entiende el concepto de trabajo en el contexto de la experiencia musical de la condición juvenil? ¿Qué entender por *Sensibilidades Laborales (SL)* ?

Otro conjunto de narrativas juveniles los hemos agrupado como *Sensibilidades Laborales (SL)*. Allí, los relatos masculinos muestran su participación en diferentes escenarios de trabajo; reconocen además la importancia de estos espacios, para mejorar no solo en lo económico, sino también en las distintas habilidades que necesitan con la música: “Encontré empleo como clarinetista en un grupo de chirimía tradicional de C..., llamado “ancestros chocoanos”; en este grupo pude desarrollar mis habilidades musicales de manera empírica, y aprendí a conocer y querer mucho más mi cultura chocoana” (P2:87).

“En este mismo año...integramos un grupo musical en una taberna llamada [...] en Dosquebradas, donde hasta el día de hoy se ha mantenido con gran éxito y gracias a esto he tenido la posibilidad de ejercitar toda mi carrera”. (P2:78).

Otros relatos muestran cómo desde sus procesos de vida fueron obteniendo habilidades..., a partir de enseñanzas y gustos que se daban, para poder llegar a obtener un trabajo como músicos y desempeñarse en este campo laboral: (Ver P2:182).

Desde las narrativas juveniles, las sensibilidades musicales laborales (SL) se refieren al ejercicio de la acción con fines de supervivencia, a las aspiraciones de logros profesionales cuyo objetivo es la cualificación con fines de obtener un empleo y remuneración. En otro sentido, podría decirse que estas sensibilidades musicales laborales se convierten en un proyecto de vida, asociado al empleo como una necesidad básica. Como se dijo antes (ver Mediaciones de la Acción Laboral (MA), los estudios de

Hanna Arendt, en Sánchez, C. 2003, proponen una noción de labor que configura complexus de la subjetivación humana: “ (...) labor, trabajo y acción, se encuentran conectadas con las condiciones más generales de la existencia humana, que son la natalidad y la mortalidad, esto es, el nacimiento y la muerte. Por medio de la labor se asegura la misma vida de la especie humana. El trabajo, por su parte, proporciona una permanencia y una durabilidad a la futilidad y evanescencia de la vida mortal y logra trascender, a través de la creación de objetos estables, la duración del tiempo humano” (Sanchez, 2003, p. 139).

Hay así –desde Arendt, en Sánchez, C. 2003- una diferencia entre los conceptos de labor y trabajo, pero también tienen algo en común: ambos co-implican una acción, y dicha acción es en el caso de la música un ejercicio de profundo sentido y placer. “Trabaja en lo que te gusta y nunca tendrás que trabajar”: (Confucio, 551 A. C.). Esto plantea ya una diferencia notable, en cuanto la labor en general y la labor musical. Quienes viven de la música, tienen una especie de privilegio social por hacer de la felicidad una “labor”.

¿Cómo se entiende lo social en la experiencia musical? ¿Son colectivas todas las experiencias musicales? Los jóvenes conforman grupos por intereses, usos y prácticas en torno a cierto tipo de géneros o estilos musicales; de estas experiencias emerge el concepto de *Sensibilidades Sociales (SS)*.

Bajo el concepto *Sensibilidades Sociales (SS)*, los relatos hablan de la música como un elemento importante en la formación de las personas, ya que ella puede hacer de enlace; la música puede producir alegría y con ello transmitirla a otras personas para contribuir a mejorar muchas cosas. Hacen diferentes críticas sobre situaciones sociales y conflictos que se viven en la realidad actual, a través de los contenidos de las canciones:

[Cantando]: “Un señuelo a los pies...no importa cuanto reces media hora o siete meses ayyy!!!!!! esa es la verdad está bien y caminar, nada de orgullo y piedad ayyy, es la verdad quisieras caminar el revólver desafiar y tu rostro

colorear una vez más, si te afectan las palabras no sonrojes esas caras, sin un Manuel son las barradas si un Manuel son las barradas, ese si es muy rararaaaa, owai owai donde están que no los hay owai owai, donde están que no los veo owai owai, donde están donde están owai, owai,owai ... Manizales, Medellín en la feria...Manizales, estamos sintonizados buena, buena siempre hago lo que quiero, no hay tiempo para melo, en la noche me dio miedo para manejar el juego ese mundo callejero en la agreste no es el fuego, representando lo bueno despajado es Aurelio, yo salgo en el es ferio esta es mi primera vez, vivo saliendo del exilio al que no le guste no hay remedio es ferio... Para terminar, vamos a hacer un recordatorio, si se puede decir así de todo lo que ha hecho Yarará... entonces Dj. suéltamela... precios, precios.... Sueños en la espalda las miradas... Buena, buena la gente. La feria por Telecafé se vive con los cinco sentidos” (P4:32).

Los relatos hablan de diferentes gustos y discrepancias que tienen los jóvenes, ya sea porque utilicen elementos diferentes, o porque la música que escuchan es de otros Géneros Musicales (GM); resaltan el aprendizaje que han tenido con estos procesos, y con ello poder respetar las diferencias de los demás.

Exponen la influencia que tiene la tradición extranjera –europea sobre todo- con la música que mas les llama la atención, y cómo las personas tienen una desorientación en el momento de elegir la música o conseguirla; se plantea una dificultad en los criterios de elección de la música:

“Yo creo que esto se convirtió fue en una bola de nieve, pues que está arrasando con todo; o sea, así a nosotros no nos guste, la música popular, lo que sea, pues es lo que vemos cuando salimos de la casa; es como por ejemplo todo mundo tiene la cultura europea, pues la parte del arte, que uno dice dígame un artista, pues un artista plastico, un artista visual y nombran a Goya, nombran a Velasco, si me entiende, a personajes pues que usted busca ahí; arte, y ahí mismo le sale el arte europeo; pues por eso mismo, porque no están, o sea, nos

están haciendo ver eso, y si uno sale aquí, uno sale y en la esquina escucha a Jhonny Rivera, Pipe Peláez, y si ve; no es que la gente no le guste, es que la gente no tiene o no sabe dónde está la música clásica; la música es diferente, es como más complicada, pues como para tomarla voluntariamente” (P3:16).

Desde estas narrativas que plantean aproximaciones diversas a la experiencia musical, las Sensibilidades Musicales Sociales (SS) se refieren a lo colectivo: “Encuentro interno...marcado por el parámetro social”...relación social en determinado campo o población...formar parte de grupos y orquestas...conformar grupos brinda nuevas experiencias...conformar grupos musicales...Ha sido impactante conocer gente...Fue un concierto tenaz...”: Todas expresiones de un habitar musical en colectividades.

La perspectiva social de las sensibilidades musicales, se refiere a una condición common (común) y grupal que concierne a dicha experiencia. Lo social es un campo tradicionalmente apropiado por la sociología: "Entre la música y la sociedad no se da una relación de causa a efecto: para Adorno, la música está en la sociedad y es, como tal, un hecho social". (Megías & Rodríguez, 2002, p. 23). Sin embargo, en el enfoque complejo, la experiencia musical en Sensibilidades Sociales (SS) tiene connotaciones que se orientan, desde la experiencia del sujeto en su individualidad como receptor o creador de música, hasta la experiencia del grupo que es sentido, escuchado, vivido y/o ritualizado en el ámbito de la cultura. Son múltiples y variadas las maneras en que sucede la experiencia musical en grupos; en el presente estudio la categoría empírica se orienta más hacia las prácticas de agrupaciones musicales formales, ya sea como instrumentista protagonista de tarima –en el caso de los músicos-, o ya sea como público auditorio que escucha y/o baila con la música, en el caso de quienes no lo son.

También pueden entenderse las Sensibilidades Sociales (SS) como otra forma de la poiesis en aisthesis, como escenario de la auto-creación humana para la emergencia colectiva, como emergencia del ser humano que hace de la aisthesis musical el lugar de las tecnologías del “nosotros”; una especie de accionar colectivo que se funda en la

inclinación de homínido por naturaleza psico-genética, que una vez se asocia con el habitar musical encuentra el *sensus plenius* de la vida misma. Una oportunidad de hacer del *homo-sensus-musicus* la *ephimera* de la co-existencia entre *homo-ludens* y *homo-socius*.

Las sensibilidades musicales sociales (SS), desde el *performance* y siguiendo a Bialogorski (2012) se configuran como modos de comunicación marcados estéticamente, especialmente encuadrados para su recepción, como saber social de una comunidad que se abre a nuevas interpretaciones. Como contexto para dar situación a lo situacional y lo extrasituacional; su ámbito sociohistorico desde las políticas publicas y la diversidad, se abre al espacio público como ámbito de celebración de las fiestas culturales que usan las nuevas tecnologías y propician la integración intercultural, creando a través de la fiesta musical colectiva nuevas perspectivas de realidad. Estas sensibilidades musicales sociales (SS), aluden además a un concepto semiótico de *performance* que muestra la fiesta y el concierto como escenario intercultural.

Dichas Sensibilidades Sociales (SS) se configuran a partir de la interacción compleja entre individuos y especies; estas interacciones afectan y son afectadas por la cultura, al tiempo que emergen unos y otras como comunidad: “(...) Hay una relación de triada *individuo ↔ sociedad ↔ especie*. Los individuos son el producto del proceso reproductor de la especie humana, pero este mismo proceso debe ser producido por dos individuos. Las interacciones entre individuos producen la sociedad y ésta, que certifica el surgimiento de la cultura, tiene efecto retroactivo sobre los individuos por la misma cultura (...) son la cultura y la sociedad las que permiten la realización de los individuos y son las interacciones entre los individuos las que permiten la perpetuidad de la cultura y la auto-organización de la sociedad. (Morin, 1999, p. 23).

En estos procesos de auto-organización de lo social, las sensibilidades musicales sociales (SS) anuncian el espacio dialógico de la experiencia sonora; el escenario del acuerdo musical que deviene acuerdo intersubjetivo, intersensible y democrático. Así, desde el relato juvenil, la música anuncia aquella posibilidad del encuentro intercultural,

del reconocimiento del otro para la emergencia del nosotros; la posibilidad de hacer música juntos nos lleva a concebir y ejecutar acuerdos mínimos (Habermas), así como aquellos mínimos de la acción comunicativa: (...) “La dimensión hermenéutica de los actos de habla permite un entendimiento mínimo, un acuerdo básico entre interlocutores cuando hay acción comunicativa lograda, y la dimensión ética conduce al reconocimiento recíproco de los acuerdos mínimos. La comunicación y el acuerdo es posible porque la especie homo no es solipsista sino relacional y la acción comunicativa tiene éxito en la vida cotidiana por este reconocimiento mutuo.” (Noguera, 2004, p. 62).

Como escenario de experiencias colectivas y mundo vivido existencia-sonora, ¿hay alguna relación entre el hecho sensible y la necesidad de asignar un precio al “producto” artístico? ¿Qué implicaciones tiene el signar el producto artístico musical por un valor monetario?

Bajo el concepto *Sensibilidades Sociales-Económicas (SSE)*, se muestran narrativas asociadas al valor que tienen los productos musicales, discos y ‘formatos industriales’, y la manera como se dan las posibilidades de ganancia para las disqueras y los grupos; se muestra a continuación:

“Pero es que uno no compra música es porque es cara, si uno va a una disquera, uno que le va a meter a un CD sesenta, ochenta mil pesos. No pero vea que la música no es ni tan cara. La plata que va para la banda es una miseria, creo que va un 10%, casi todo va para la disquera. Si todo va para la disquera, entonces la banda de qué va vivir si ellos dividen ese poquitico” (P3:117).

En las voces masculinas, los relatos juveniles tienen que ver con el apoyo que según ellos se debe dar a los artistas, y la manera como la economía del país influye en que esto sea posible o no; afirman lo siguiente:

“Para la economía promedio colombiana, no compensa comprar un CD de treinta o cuarenta mil pesos en una disquera, para apoyar a la banda... aquí no

tenemos esa...Lo que hay que hacer es apoyar...Pero uno entonces como apoya a la banda. Si yo tuviera toda la plata me compraría toda la discográfica original. No, vea, realmente lo que hay que hacer, fue la propuesta que trajo ... la hermana de ... cual es su propuesta; yo a ninguna editorial le estoy diciendo que me publique mi libro y que lo venda, porque realmente ellos se quedan con un montón de plata; ella anda con sus tres cajas al hombro, con los libritos vendiéndole a todo el mundo; eso mismo hay que hacer con la música, los grupos tienen que comercializar su música, para poder realmente vivir de la música”. (P3:118).

Las sensibilidades musicales sociales-económicas (SSE) se refieren así, desde la categoría empírica, a las expresiones de la subjetivación asociadas a valores monetarios del llamado “producto artístico”; un producto que debería llamarse mejor “obra” musical. El termino producto ha hecho carrera en el modelo administrativo que ubica la cultura como un sistema de mercados, llevando a concebir el valor moral-espiritual – noológico- de la obra como algo supeditado a un valor comercial. La industria cultural ha promovido los intercambios de bienes culturales, con la misma teoría de capital que se utiliza para la industria y el mercado tradicional de objetos materiales. Hemos pasado de promover el arte como un bien de valor simbólico y cultural, con connotaciones de obra inteligible e invaluable en términos de la historia de la humanidad, a concebir el arte como un objeto de la “reproductibilidad técnica” y el mecanicismo que volatiliza, estandariza y seduce consumidores insaciables.

Y así, la obra-mercancía pierde su valor simbólico, tal como lo mencionan investigadores del arte como Benjamin (1989), citando a una de las máximas figuras de lo escénico: (...) “Brecht: Cuando una obra artística se transforma en mercancía, el concepto de obra de arte no resulta ya sostenible en cuanto a la cosa que surge” (...) “Ya no provocaría ningún recuerdo de aquella cosa que antaño designaras (Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess*)” (Benjamin, 1989, p. 8). Esto produce nuevos espacios de la marginalidad perceptiva en la joven audiencia, ya que el producto-mercancía se convierte en una de las principales estrategias de acción de creadores y auditorios. Pero,

esta estrategia que ha convertido la obra en objeto, no alcanza a sustituir aquella “sensibilidad vital” del artista en plenum poiesis, en afección con su obra: “(...) una cosa es producir para vender y otra, muy distinta, que en algún momento llegue a cotizarse y a venderse lo que se produjo por una absoluta necesidad estética e intelectual”. (Megías & Rodríguez, 2002, p. 35).

No obstante, la obra musical, la obra de arte como tal sigue teniendo un valor que no se deja mercantilizar, que no se deja encajonar en el modelo del mercado de bienes de capital. Lo que muestra la categoría empírica en el presente estudio como Sensibilidades Sociales-Económicas (SSE), se relaciona más precisamente, con una forma de mantener el valor de la obra o producto musical como un bien simbólico que, conservando su función social, puede ser fuente de empleo y de recursos para los músicos, creadores y artistas.

Las sensibilidades musicales-sociales-economicas (SSE), anuncian también la cooperación y la competencia; pero en una sociedad industrializada, tecnologizada y virtual, parece apenas natural que los escenarios de la producción musical se adecuen a nuevos formatos, mientras existe también la posibilidad que las comunidades de artistas avancen en acuerdos de gran magnitud respecto a la naturaleza y finalidad de aquella producción musical: (...) “De ahí que lo que sucede en el mundo del arte sea producto de la cooperación pero también de la competencia. La competencia suele tener condicionamientos económicos, pero se organizan principalmente dentro del “mundo del arte”, según el grado de adhesión o transgresión a las convenciones que reglan una práctica”. (García-Canclini, 1990, p. 38). Y ese es uno de los propósitos de las organizaciones mundiales de artistas y músicos; ejemplo de ello es la International Association For Popular Music-IASPM, que tiene como objetivo propiciar el dialogo entre comunidades académicas en los nuevos escenarios de la sociedad; diálogos que puedan ir más allá del concepto de producción musical y desarrollo que la modernidad propone: “Concebido únicamente de manera técnico-económica, el desarrollo está en un punto insostenible incluyendo el desarrollo sostenible. Es necesaria una noción más rica y compleja del desarrollo, que sea no sólo material sino también intelectual, afectiva,

moral... El siglo XX no ha dejado la edad de hierro planetaria, se ha hundido en ella. (Morin, 1999, p. 30).

El reto de estas sensibilidades-sociales-económicas (SSE), es no caer en el juego del mercado-pastiche y un arte ausente del extrañamiento: Martin-Barbero habla de un arte de la conmoción por oposición a un arte de la emoción: (...) “Sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable: la utopía (...) puede entonces distinguirse tan netamente hoy lo que es arte de lo que es *pastiche*: esa mixtura de sentimiento y vulgaridad, ese elemento plebeyo que el verdadero arte abomina. Y que la *catarsis* aristotélica ha venido justificando durante siglos al justificar unos mal llamados “efectos del arte”. En lugar de desafiar a la masa como hace el arte, el pastiche se dedica a excitarla mediante la activación de las vivencias. Pero jamás habrá legitimación social posible para ese arte inferior cuya forma consiste en la explotación de la emoción. La función del arte es justamente lo contrario de la emoción; la *conmoción*. Al instante en que la negación del yo abre las puertas a la verdadera experiencia estética.” (Martin-Barbero, 1998, p. 60).

Y desde esta gran preocupación entre un arte de emoción o de conmoción, ¿Cómo se entiende el proceso de comunicación en la experiencia musical?

El concepto *Sensibilidades Comunicativas (SCO)*, en los relatos masculinos y femeninos, establece la importancia que tiene la música haciendo de conector, transmisor o puente de comunicación entre artistas y audiencias; en ella se identifican sentimientos, recuerdos, experiencias y expresiones diversas; esto se muestra desde lo femenino en el siguiente relato: “Me parece que son elementos muy importantes para interpretación y la comunicación entre público y el intérprete. Es una forma de darle expresión a la música” (P. 1:799).

Y desde lo masculino se muestra así: “Lo que produce algo genera a su vez una reacción y eso es lo que me pasa: mi música transmite, transporta, cambia y a la vez

conserva aspectos importantes de mi vida personal, llevados a un plano más espiritual y sublime” (P1:767).

“Implica diferentes campos, el sentir, el expresar cómo me siento por medio de ella [la música]; mis pensamientos, mi estado de ánimo, lo que quiero decir o recordar, es una compañía en medio de mi soledad o en medio de mis espacios. Expresa también un medio por el cual puedo plasmar mis conocimientos en la práctica, es identificar e identificarme” (P1:670).

Desde lo masculino se muestran procesos entre experiencias musicales, gustos musicales, y distintos niveles de influencia; se narra cómo a través de la música se pueden comunicar y transmitir no solo sentimientos, sino relaciones que fortalecen las concepciones y gustos musicales desde los mismos grupos de amigos; hay referencias a la forma como los medios de comunicación influyen en estos procesos, tal como se muestra a continuación:

**I:** ¿tú tienes alguna relación con el rock? De toda esta experiencia que estas contando, porque como antes referías el rock también como tu gusto musical, crees que haya algunas relaciones?

**E:** “si, yo creo que la palabra sería como que la fuerza, como la fuerza que transmite ...este genero porque soy muy fanático también a una expresión del rock, y lo que es muy similar, las sensaciones y las experiencias vividas con cada género, con el rock, entonces está como muy mezclada” (P4:8).

“Experiencia Musical para mi, es todo contacto que tenemos con la música ya sea desde un instrumento o un concierto o audición de música; creo que de esto habla un poco el texto de la estética” (P1:819).

“Implica diferentes campos [la música], el sentir, el expresar cómo me siento por medio de ella, mis pensamientos, mi estado de ánimo, lo que quiero decir o recordar; es una compañía en medio de mi soledad o en medio de mis espacios. Expresa también un medio por el cual puedo plasmar mis conocimientos en la práctica, es identificar e identificarme”. (P1:670).

“Los criterios para dar una opinión [sobre la música] es compleja pues, nos vemos muy bombardeados por los medios de comunicación y estos crean distintas voces o formas de comportarse para vender; entonces yo creo que de cierta manera todos estamos untados, sin embargo no me gusta el reggaeton o lo que llaman música popular” (P1:484).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que las sensibilidades comunicativas (SCO) de la música, se configuran a partir de las maneras como los sonidos influyen en la vida de los jóvenes, los procesos que relacionan la experiencia musical con elementos cotidianos como el cine, y la posibilidad de innovación a partir de las mediaciones de recepción (MR); en la voz de los (las) jóvenes se dice:

“Mi vida en los últimos días ha tenido significativos momentos, porque cada cosa que pasa sea buena o mala ha traído diversas enseñanzas. Sin pensarlo, la música me ha permitido experimentar cosas nuevas y me siento muy halagada al tocar el clarinete, porque he llegado más allá de lo de siempre. Ahora no sé como describir lo que me pasa, porque sinceramente, para decir las cosas de forma verbal no soy muy buena y en ocasiones el silencio y una mirada hablan por mí” (P2:17).

“Yo quiero responder la 37...jejejejeje...Pues sí, yo creo que el cine no es solamente imagen, ee igual eso es como, uno, yo no se si uno lo pudiera definir con un porcentaje; yo creo que la música en una película no es solo la banda sonora, es que es todo el ambiente que plantean con la imagen; es que uno ve una película pero no la ve, uno se siente en la película, uno se siente viendo la historia, yo creo que es complejo; yo veo que a uno la sociedad le ha enseñado a ver lo que usted no ve, no existe; pero a uno no le han enseñado a escuchar, o sea, cuando uno es chiquito a uno no le enseñan a escuchar; a usted no le dicen vea y escuche o escuche no; y el sonido, es decir es esa magia y es, esa magia de que usted está en una sala y bueno no se, y que usted escuche todo, que

usted va caminado por un piso de madera, y que usted escuche los pasos jejejeje... que lo ponen a volar...pues no se es eso; es como lo que sobre para el sonido eee y se olvidan de esa parte, y creen solamente, como si tuviéramos una buena banda sonora que van a salir en ciertas escenas; nuestro sonido está arreglado y el sonido no es simplemente así; yo creo que si, creo que es en Francia o algo así que dedican una semana de producción de la película a grabar todo; entonces el sonido directo, entonces si van caminando se filman; es que se filma, se graban los pasos cuando alguien toma agua ee, todo es todo; esa es la creación de todo el ambiente y de que todo mundo se sumerja”. (P3:69).

Estas narrativas nos permiten ubicar Sensibilidades Musicales Comunicativas (SCO) que se refieren a condiciones de la experiencia musical (EM) que transmiten algo; al papel de los medios de comunicación en la experiencia sonora, al gusto direccionado por esos medios, al público orientado por las convenciones en las interacciones con el intérprete de la música, al papel del concierto como espacio de encuentros entre creadores-artistas y públicos-audiencias, al contacto que propicia la experiencia musical, y al mensaje que se implica en un texto y una experiencia musical. Son sensibilidades musicales que se convierten en vehículo para lo que se quiere decir, en condiciones de interacción visibles mediante la experiencia vivida y compartida.

El sentido de la comunicación aquí, se dirige hacia unas Sensibilidades que buscan cambiar actitudes en las relaciones intersubjetivas; se trata de una comunicación desde el dialogo y la afectividad del compartir musical; retomando el bucle de interacciones [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y sensibilidades múltiples (SM), puedo compartir lo que hago con la música, porque ella ha hecho algo conmigo; porque la música ha transformado mi propio sentir de intimidad, hasta convertirme en un ser inclinado a la afección del otro, con profunda necesidad de escucharle y que me escuche: (...) “El psiquiatra colombiano Luis Carlos Restrepo (1994) nos lo resume así: <<el trabajo de ecología humana no puede ser otra cosa que una autogestión del espacio comunicativo que busca generar un cambio de actitudes en la esfera de la

interpersonalidad. La ecología humana es una ecología de la cultura y la simbolización, de la lúdica interhumana, de la convivencia y el reconocimiento, del afecto y las estrategias de comunicación>> en espacios dialógicos (por analogía <<nichos afectivos>>) contruidos por imaginarios que se intercambian y comparten en los lenguajes diversos, desde los corporales, pasando por los poiéticos, hasta los más abstractos de la filosofía.” (Noguera, 2004, pp. 60-61).

Desde estos intercambios de imaginarios, las Sensibilidades Comunicativas (SCO) se plantean en la pregunta por el sentido de la comunicación entre los jóvenes. La comunicación es un asunto básico en la vida de la condición juvenil; es un acto de contacto, un acto de ‘tocar’ donde la música se entiende como aquello que es creativo y ‘suficiente’: “La música define otras formas distintas en la comunicación de los jóvenes, auto-crearme sería la dimensión estética” (Muñoz G., 2007). Una dimensión estética que se funda en el encuentro; se trata de Sensibilidades Comunicativas (SCO) como espacio del juntarse en afecto mutuo de interacciones, para compartir y compartirse; para transmitir algo, un algo que es de nuestro propio ser de humanidad planetaria y dimensión ambiental: “(...) comunicamos en el sentido de estar presentes en el colectivo, como en un organismo vivo en el que me encuentro conmigo mismo a través del otro; y donde es posible compartir con quien es diferente (...) Las formas de juntarse que practican hoy los/las jóvenes proponen, a mi parecer, modos de reencantamiento del mundo, (...) para hacerlo, para introducir sentido en sus vidas, el recurso esencial es la música y las interacciones comunicativas mediadas tecnológicamente (...)” (Muñoz G., 2006, p. 62).

La experiencia musical propicia la diversidad y la pluralidad en el reconocimiento de la condición humana hecha diver-tempo-transitoriedad juvenil; se trata de sentir en el ‘contacto’ con otro, con otros-otras, la energía de algo –presente en nosotros y en otro(s)- que está y se construye en la interacción. La diver-tempo-transitoriedad comunicativa musical conduce así, de manera progresiva, a los procesos (P) de emergencia y subjetivación, que permiten ‘ser’ mundo vivido, habitar musical a través del contacto con otros; un contacto que emerge en sensibilidades-complexus-musicales (SCM).

Las sensibilidades comunicativas (SCO) traducen la interacción humana-musical como espacio performance generador de ruido en la semiosfera cultural: la visión de Semiosfera aquí está en el lugar de la neo-semiótica y los espacios de la construcción colectiva del arte, la sociedad y la cultura. Son sensibilidades comunicativas (SCO) que pueden re-dimensionar el logos de la emisión-recepción, hacia un circuito comunicación-cultura como emergencia; un arte-música como posibilidad de transmitir en devenir sentido. El arte puede comunicar o no, pero no puede dejar de transmitir; arte que no transmita no es arte. Y solo en dichos procesos de transmisión, es cuando se configura como escenario de emergencia de sensibilidades-complexus (SCM). Estos procesos de transmisión, ayudan a jóvenes receptores-audiencias mediante los gustos musicales (GM) a ver otras realidades, a ver otras alternativas de la dimensión ambiental en la interacción con otros: "...El medio ambiente interpersonal también tiene su flujo propio de energía, dado por la comunicación, que a su vez se ha posibilitado por la complejidad del lenguaje en la especie *homo* y que se centra en la comunicación de los imaginarios sociales que le permiten al individuo ver el mundo desde la perspectiva de su comunidad o grupo (Echeverri, 2003)" (Noguera, 2004, p. 61).

De estas interacciones comunicativas que transmiten y emergen sentidos, deviene también una actitud de interacción humana que emerge en sensibilidades políticas; ¿Qué diferencia hay entre la sensibilidad política de la condición joven, y la política como espacio de emergencia del ciudadano?

Bajo el concepto *Sensibilidades Políticas (SP)*, los relatos juveniles proponen conexiones entre el trabajo con la comunidad, transformaciones y cambios que se pueden generar mediante la experiencia musical. En la perspectiva femenina se muestra así:

"La música que escucho revela mi lenguaje universal y mi conexión con las comunidades, que se caracterizan por un estilo de vida afín con el mío. (Rock)  
Otra variedad de Géneros Musicales significan la exploración de las diferentes

manifestaciones mentales, emocionales, sensoriales y espirituales de mí ser”. (P1:676).

En lo masculino se muestra así:

“La música cambia radicalmente nuestra forma de asimilar las cosas, ver la vida desde un sentido analítico, escuchar y al ver como la música es el camino para pensar y hacer cosas, en pro de ayudar a la comunidad, de implementar metodologías para aprender, y así ayudar a eliminar problemáticas sociales y contribuir con la cultura”. (P1:696).

“No todos pensamos igual; cada quien tiene sus metas y sus ideales y lo que nos une son otras cosas, pensamientos en común, ideas en común de la cultura; no es ir a un parque a escuchar JR, ó música que realmente carece de sentido, porque la escucha mucha gente; y no es por desprestigiar, lo escucha la gente tomando alcohol, y realmente no le prestan atención a lo que es eso y ¿cuál es el sentido que eso transmite? Entonces, nosotros nos hemos unido, es queriendo eso, demostrar que uno puede enseñar y mejorar la sociedad no con armas, ni con cosas así muy violentas, sino simplemente con la música, con el arte, con el teatro, entonces por eso yo estoy en [colectivo cultural]”. (P3:3).

El aspecto común entre lo masculino y femenino, es el trabajo que se puede dinamizar desde los grupos juveniles; en las narrativas se presenta como: (Ver además P3:10).

“Bueno, mi nombre es [...] soy comunicadora Social y periodista de la Universidad Católica, docente de la universidad católica, he trabajado sobre todo en proyectos en el área comunitaria; de hecho estamos terminando uno llamado puntos de derecho de la primera infancia y directamente el trato digno de los niños y las niñas en la ciudad de Pereira; y pues [el grupo] para mi es un familia, son un montón de hermanitos con los que compartimos diferentes

aspectos de la vida; entonces por ejemplo con algunos compartimos el gusto musical, con otros compartimos las artes plásticas, con otros compartimos el teatro, con otros compartimos hablar, eee con otros compartimos cosas más personales; es una familia con la que he crecido emocionalmente desde hace muchos años, ee inicialmente no era, yo no era muy abierta a ellos, ee de hecho yo llegaba y hacia lo que tenía que hacer y no compartía mas allá; pero las cosas empezaron a cambiar y descubrimos cosas maravillosas, jóvenes maravillosos, con muchísimas ganas de hacer cosas diferentes más allá de lo que es la sociedad en un municipio como S...R..., que de por si los municipios son de una cultura popular y pues de ahí surgió también la idea de agruparnos, de montar espacios incluyentes sin importar sus gustos, ahí están los Punkeros, el Emo, el Rasta, no he descubierto el reggaetonero, jajaja ojala que no, que no tenga que caer en nuestras manos; tenemos bailarines maravillosos, también hay personas que son como iconos dentro del grupo, y hay una cosa muy particular, casi todos tenemos apodos, entonces todos sabemos que existen un montón de [Marías], pero cada una tiene su apodo y así las diferenciamos, el que más apodos tiene es..., y pues yo no soy músico, no tengo ni el oído ni... pero me gusta mucho la música y ya”. (P3:4).

Desde lo masculino, se presentan otros relatos asociados al inconformismo, como reacción a una columna publicada a partir de un evento de rock realizado en Pereira; o la forma como la música transforma en lo personal, las dinámicas políticas que se dan en el entorno como parte de su cotidianidad. A continuación se pueden observar relatos que tienen que ver con estas perspectivas:

“¿Alguna vez ha ido a Rock al Parque? Rock en Rio? allá quisiéramos ver nuestra cultura en P...; los que somos pereiranos de corazón y que tenemos en nuestras manos el futuro de esta tierra, musicalmente hablando; por supuesto, falta muchísimo en cuanto a calidad y técnica, pero es admirable con el cero apoyo que hemos encontrado en otros gobiernos; el rock es cultura y convivencia, ese ha sido el problema de su religión, en la historia solo ha

creado retraso, guerras, muerte e INTOLERANCIA [mayúsculas sic], gracias por seguir reafirmando este gran dogma. En mi respetuosa opinión padre ... lo invito también a hablar acerca de los eventos que se realizan periódicamente en la ciudad; como los conciertos de música popular, música depresiva, machista, que muestra el subdesarrollo cultural que tiene esta ciudad; borrachos por doquier, violencia intrafamiliar, maltrato a la mujer y demás situaciones que en las mismas letras hacen explícito; esto le parece correcto? En nuestro festival Convivencia Rock se evidenció el grito de los jóvenes; la causa de que su religión cada vez tenga menos adeptos y sus creencias sean cada día mas debatidas, son solo gritos de represión, de libertad, de energía y ganas de cambio; vientos de revolución, la revolución que expresamos con la música que nos gusta y los ritmos que nos mueven el corazón; dígame cuantos detenidos hubo? cuantos heridos?..." (P5:111).

Hay relatos en disidencia de lo femenino con lo masculino; un ejemplo, el que expresa la forma como la música limita el pensamiento del hombre:

"Yo pienso que eso de la facilidad de pensar tiene mucho que ver con los gustos; y es muchísimo mas fácil esperar a que el cantante popular me diga que solo tengo que tomar un trago para olvidarla, o ir y pegarle un tiro para olvidarla y listo; que ponerme realmente a analizar letras que me pueden decir mucho mas de lo que esta pasando en la sociedad; entonces por ejemplo 19 días y 500 noches que rayos es eso?; entonces esa facilidad de entregarle, de decirle a la gente no se desgaste con su cerebro, no se desgaste pensando, beba y fúmesese y chupese y dróguese y maltrate a su pareja y listo, eso, eso... eso influye mucho; y eso tiene que ver efectivamente, como lo dijeron y como lo hemos visto durante todo este tiempo, como lo hemos interiorizado durante todo este tiempo; en las líneas de pensamiento de las grandes corporaciones, de las cosas que nos están queriendo mostrar desde, desde no se qué países donde están instalados, y es decir no utilice no utilice eso..." (P3:17).

Estas narrativas coinciden en mostrar un escenario reflexivo de la situación social colectiva y un llamado a cambiar un estado de cosas. Las sensibilidades políticas (SP) se refieren a la manera como los jóvenes realizan sus prácticas sociales, asociadas a la música y la idea de transformación individual y colectiva. Estas prácticas asociadas a las sensibilidades políticas (SP) están relacionadas también, desde el bucle de interacciones [SI-SM], con el concepto de Sensibilidades Múltiples (SM). Cuando la experiencia musical se inclina hacia un rol colectivo, podemos hablar de “sensibilidad musical ciudadana” y formación ciudadana (Gómez et Al., 1998). La formación ciudadana en música se presenta, siguiendo a Gómez et Al. (1998) mediante los componentes pedagógico, expresivo y comunicativo del evento musical, y mediante diferentes procesos de participación, procesos ideológicos y procesos de políticas culturales. Dando contexto y actualizando el concepto de ciudadano a nuevos lenguajes de hoy, se trata además de una perspectiva política de la música desde lo colectivo a partir de lo propio; de la decisión de aplicar en si mismo las “tecnológicas del yo” hasta las tecnologías del “nosotros”...de la bio-política de Foucault (1994), la política de la transformación de si mismo y a través de ella hacia la transformación colectiva; la política de la creación-auto creación musical sensible de si y del otro.

Las Sensibilidades Políticas (SP) se refieren a cambios, acción colectiva musical y transformación: ”Pensar y hacer cosas en pro de ayudar a la comunidad”; conexión con las comunidades. Estas sensibilidades, se relacionan con las condiciones de acción-transformación propias de la vida entendida como acción. En ellas se pone en juego el carácter de lo público, y del “evento” público como mediador de una forma de comunicarse. Se refieren además, a una cierta capacidad de las personas para ayudar y hacer cosas en beneficio de las comunidades. En tanto acción para la transformación, estas sensibilidades musicales políticas, visibilizan y operan el espacio de los valores y la solidaridad ciudadana, convirtiéndose en alternativa eficaz para la promoción de valores culturales, en el marco de las mediaciones (M) anunciadas en el presente estudio (Ver capítulo II.).

Las Sensibilidades Políticas (SP) ya fueron insinuadas por Benjamin (1989), respecto al papel del arte de aquella época: (...) “El arte abordará la más difícil e importante [tarea] movilizándolo a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la aperccepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento”. (Benjamin, 1989, p. 19).

Son sensibilidades políticas (SP) que se entienden en la ruta diferenciadora de Arendt (Sánchez, 2003) entre condición humana y naturaleza humana, como aquello que nos permite vivir juntos en pluralidad terrenal: (...) “<<La política tiene poco que ver con la naturaleza humana, acerca de la cual no se pueden realizar afirmaciones válidas (...) y tiene mucho que ver con la *condición* humana, a saber, con el hecho de que no importa cómo o qué deba ser la naturaleza humana (si es que el hombre tiene una naturaleza propiamente hablando), no si el hombre es pecador o malo, sino con que muchos hombres viven juntos y habitan la tierra. Sin la *pluralidad* humana no habría política; y esa pluralidad no es una cualidad de su <<naturaleza>> sino la auténtica quintaesencia de su condición terrena>>.” (Sanchez, 2003, p. 137).

Así, el habitar musical, el espacio de la experiencia común con las músicas, - experiencias en multiplicidad- hacen de la acción el lugar del vivir juntos: “La *acción*, por último, sólo es posible bajo la condición humana de *pluralidad*, esto es, <<el hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra>>. Esta última constituye para Arendt la condición –no sólo *sine qua non*, sino la *conditio per quam*- de toda vida política.” (Sanchez, 2003, p. 138).

Las sensibilidades musicales políticas (SP) plantean también un debate entre el ethos y la acción; hay una inclinación de la condición juvenil al reconocimiento del otro a partir del auto-reconocimiento de la existencia. Una cierta conciencia de un yo que solo puede asumir su identidad con relación a los otros. De allí que la experiencia musical (EM), sea reconocida como la situación del sensun pleniur colectivo por excelencia; pero dicho sensun (sensus, homo-sensus) es posible en el sentir profundo del

agenciamiento maquínico colectivo, cuando ha trascendido el lugar del Ethos “yoico” diferenciado reflexivo, hacia la experiencia musical-performance como acción social transformadora y como subjetividad política en emergencia de acción colectiva.

Butler (2009) lo plantea así: “...Adorno (1984) escribe, por ejemplo: “será obvio para ustedes que todas las ideas de moral o comportamiento ético deben relacionarse con un “yo” que actúa” (PMP, p. 28). Sin embargo, no hay “yo” alguno que pueda mantenerse del todo apartado de las condiciones sociales de su emergencia, ningún “yo” que no esté involucrado en un conjunto de normas morales condicionantes que, por ser normas, tienen un carácter social que excede el significado puramente personal o idiosincrásico... No podemos concluir que el “yo” es el mero efecto o instrumento de un ethos previo o un campo de normas antagónicas o discontinuas. Cuando el “yo” procura dar cuenta de sí mismo, puede comenzar consigo, pero comprobará que ese “sí mismo” ya está implicado en una temporalidad social que excede sus propias capacidades narrativas...” (Butler, 2009, pp. 18-19).

Las Sensibilidades Políticas (SP) se proponen, desde el espacio Performace siguiendo a Gomez & Marin (2012), como espacio irruptivo, transformativo en escenarios de profunda simetría de poder, como escenario de acción directa. Como espacios que requieren la irrupción directa, en performances colectivas de un sujeto político colectivo. Son sensibilidades políticas-performance como tácticas en tensión dialogica y estratégica, luchando por la reivindicación de los espacios de lo colectivo, de la libertad del cuerpo, de un dejar vivir a un hacer-vivir, para construir un “cuerpo” social. El performance musical hecho sensibilidades políticas (SP), aparece aquí como una forma de ganar en re-territorialidad, desde lo local para buscar un sacudir en lo global; una lucha por el nuevo espacio-tiempo, de espacios construidos y espacios simbólicos imaginados.

Se trata entonces de Sensibilidades Políticas (SP) de la condición juvenil, que buscan alimentar el espíritu de libertad de opinión y fraternidad colectiva para la transformación social: “Exigiendo a la vez, consenso, diversidad y conflicto, la

democracia es un sistema complejo de organización y de civilización políticas que alimenta y se alimenta de la autonomía de espíritu de los individuos, de su libertad de opinión y de expresión, de su civismo que alimenta y se alimenta del ideal, *Libertad* ↔ *Igualdad* ↔ *Fraternidad*, el cual comporta un conflicto creador entre estos tres términos inseparables”. (Morin, 1999, p. 52).

Estas dinámicas de la fraternidad están en el escenario de la humanidad, expresión de la dimensión ambiental: ¿Cuál es el gesto que hace exterioridad de la condición humana? ¿Cómo es que la experiencia musical posibilita la emergencia del ethos cultural?

Bajo el concepto *Sensibilidades en Gesto Afectivo Exterioridad (SGA)*, en lo masculino y femenino emergen relatos asociados a relaciones entre expresiones musicales y sensaciones de la escucha; se muestra a continuación: (Ver además P1:667).

[La experiencia musical] “Es la capacidad de apreciar vibraciones, frecuencias, exaltar las emociones, “capacidades emotivas”; llegar a interpretarlas es una experiencia aun mas profunda que implica no solo la parte corporal, sino el espíritu, expresar ideas; y la parte de la trascendentalidad es realmente misteriosa, porque pasa de ser algo físico para convertirse en algo etéreo”. (P1:815).

Algunos testimonios están asociados a la realización de actividades cotidianas:

**I:** ¿tú crees que la música te ayuda para hacer cosas?

**E:** sí, en la alegría que decía ahora que sentía; es como un motor si se puede llamar así, algunas circunstancias, esa alegría que transmite la música”. (4:13).

Ver además (P1:693).

Otros relatos se refieren a la música como elemento que evoca recuerdos: [la música] “Siempre y ayuda también a crear nuevos recuerdos; siempre tiene algo que decirme y la nostalgia de mis memorias, también hace parte de ella”(P1:877). “Algunas me atañen experiencias “positivas”, pues trato en toda medida no escuchar aquella que me trae tristeza o malos recuerdos” (P1:875).

En lo masculino y femenino se habla de maneras como la música establece la relación cuerpo y alma: “La experiencia musical puede relacionarse con la exteriorización de nuestra pasión musical, ligado de la intimidad que existe en mi interior entre el cuerpo y el alma” (P1:817). “La experiencia musical es para mí la conexión mas íntima entre el cuerpo y el alma, es la conexión perfecta de los sentidos entre si” (P1:807).

Las Sensibilidades Musicales en Gesto Afectivo-Exterioridad (SGA) se refieren a un conjunto de condiciones que emergen en las dinámicas de los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), las mediaciones (M) y procesos (P): son condiciones éticas, de expresión, de diversión, de sensación, de emoción, de evocación, de ánimo, de entretenimiento. Son sensibilidades en “afección” (Pardo,1996), que plantean una nueva relación cuerpo-alma (“Cerebro-espíritu”). Los jóvenes se refieren a la praxis, a “Ser uno solo con la música”, a la catarsis, a la imaginación de invidente; se refieren además a un regocijo de los sentidos. Estas sensibilidades aluden al disfrute, al “Contacto directo y abstracto”, “Trascender el cuerpo”, al encuentro cercano con lo que es real, al placer, a la “Liberación”, a la estabilidad emocional, a la “necesidad del cuerpo-mente”. El gesto afectivo está implicado con “Placer energético”, “encuentro consigo mismo”, “Experiencias positivas”, Recuerdo de situaciones, Memoria de nostalgias, “Huella en la vida”, relajación, crear ambientes ceremoniales e imaginar estado anímicos. La exterioridad aquí se convierte en música que sensibiliza, da tranquilidad, felicidad, libertad, lágrimas, ‘taquicardias’; músicas que enaltecen el espíritu, generan identificación y motivación espiritual, reconfortan, relajan. El gesto afectivo-exterioridad es voluntad inquebrantable frente a la experiencia del sonido: “No tocaba

bien pero hacia el intento”; sensibilidades en gesto afectivo (SGA) que buscan “tocar el alma de las personas”.

Las sensibilidades en gesto afectivo (SGA) se consideran además el espacio de la expresión (Eslabones de Improvisación y Hábitos-Coreografías), es decir la “estética como campo de la expresividad: como aisthesis o ámbito de la sensibilidad, expresividad; territorio para ubicar la cultura como mnemotecnia. La expresividad es la relación entre cuerpos: un cuerpo deviene sensible porque hay un cuerpo que está afectando; de allí viene la afección, percepción, expresión: un campo en el cual un cuerpo deviene sensible al devenir otro cuerpo sentido; se puede transitar de un campo al otro en doble vía. El gesto afectivo en exterioridad es el afuera, el de sentir y ser sentido; las maneras de nuestra sensibilidad y nuestra subjetividad.

Del Gesto Afectivo expresivo como un estado de la disipación juvenil (JD), pasamos a las convenciones en el Gran Bucle Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD]. ¿Qué es una convención? ¿Cómo entender la convención hologramática en el contexto de la vital experiencia musical?

Bajo el concepto *Sensibilidades de las Convenciones Hologramáticas (SCH)*, en lo masculino y femenino se hallan relatos asociados a dinámicas y matices musicales; los jóvenes expresan que estos dos elementos influyen en los gustos musicales, le dan fuerza y definición a la música, y que esta relación se establece desde su complejidad dando vida. Se muestran como:

“Me gustan todas las dinámicas y matices que están implícitas en toda la música clásica, y caracterizada en cada una de las épocas de la música. ¿Por qué me gusta? No se, debe ser porque me acostumbré desde chica a escuchar este tipo de música y me siento identificada con ella” (P1:825).

“La dinámica y los matices juegan un papel fundamentalmente en la música que interpreto (rock, pop, colombiana y clásica). Pues le dan forma, figura y

definición a la intención de las frases, al mensaje implícito en el sujeto, con la adecuada emisión de los fonemas para una transmisión exitosa del hecho musical. Me encanta el manejo de matices y dinámicas, son como las texturas y colores de la música” (P1:826).

En lo masculino se presentan los siguientes relatos:

“Es un total reto, ya que el interprete de instrumentos eléctricos necesita indagar en el tema de dinámicas y matices, por la complejidad de este en el ensamble; hace para nosotros los oyentes una explosión de virtuosismo excelente” (P1:823).

[Sobre la dinámica y los matices musicales] “Si, ya que las dinámicas influyen directamente en lo que se expresa en la música; aquella que transmite, lo que le da musicalidad y saca de la monotonía; aspecto importante en mis gustos musicales; aquella sensación que produce un fortísimo o un pianísimo, es aquella que llega mas allá de un aspecto estrictamente musical” (P1:828). “Claro que influye, una música plana es totalmente aburrida, sin movimiento. Para mí, las dinámicas y los matices son los que le dan el carácter a la música”(P1:790).

Otros relatos del grupo femenino dan cuenta de los colores que genera la música, la importancia que ella tiene en el fortalecimiento de la formación musical; la investigación musical que habla de fluidez melódica que afecta los estados de animo: “Me gusta la fluidez melódica, por las armonías que forman las voces, y la forma en que influye en los estados de ánimo”(P1:762).

“Pero claro: Hoy definí que no quiero ser solamente instrumentista. Me gustaría estudiar armonía, o historia de la música... No sé bien... A mí me encanta escuchar música desde Bach hasta Schönberg, tratar de analizarla, leer sobre los compositores, sobre los aspectos históricos. No me gusta quedarme con el

mero hecho de oír. Pensé que a lo mejor debiera estudiar musicología, mas adelante o algo así” (P2:34).

“Escribiendo esto me doy cuenta que desde niña he identificado tonalidades. No sé cómo pero lo he hecho. Yo sabía cuándo una canción modulaba, obviamente sin tener ningún concepto claro de nada. Para mí, la música representaba (y aún) colores. Una canción me hacía pensar en un color, y si modulaba yo decía “cambió de color” (P2:151).

Desde lo masculino, se establecen relaciones con las emociones y las sensaciones; el gusto por la música desde la duración y la rapidez, y la influencia que tienen otras culturas para la interpretación y el gusto musical; el gusto por la música desde su relación con el espíritu y su fuerza; se crea una relación entre el hablar y el escuchar; se muestra a continuación:

“Pues la música que me gusta tiene muchos estados; la música sinfónica tiene la cualidad de transmitir tristeza, felicidad, júbilo, serenidad, amor. Cuando escucho música clásica, entro a un estado donde mis sentimientos se transforman con la intención de la música. Cuando escucho metal, siento que mi cuerpo se mueve al ritmo de la música. Aumenta mis ganas de moverme más rápido” (P1:516).

**I:** ¿Que tiene la música que más te gusta por dentro? ¿Para que te llame tanto la atención, qué crees tú que tiene esa música? ¿De la que escuchas, de la que interpretas? Porque...es la misma?

**E:** Pues es un poco variado porque hay diferentes géneros; de pronto viéndolo desde el lado del flamenco, sería como la fuerza, el espíritu que transmite la guitarra flamenca y todo el conjunto pues, flamenco y toda la cultura flamenca; es como la fuerza, el espíritu, lo folclórico; pero tan popular, tan vivencial que transmite esa gente y se ve reflejada en la guitarra, sin duda esa fuerza, esa agresividad, mejor digámoslo así”

**I:** ¿Cómo describirías esa música?

**E:** Sí, fuerte, agresiva, eee, espiritual” (P4:4).

Los relatos juveniles muestran la importancia del trabajo en equipo, la forma y las estructuras de la música a partir de lo académico:

**“I:** Bueno, nuevamente con... [el estudiante] quien muy amablemente nos esta narrando sobre su experiencia con la música, con la guitarra y con el piano; estuvo durante este segundo semestre de 2010 en el curso de piano complementario con este servidor, y ahora nos gustaría que nos contara un poco sobre su experiencia del curso, y el proceso de esta obra que él nos puede mostrar un poco, a pesar que no va estar el compañero ... quien iba a tocar el saxofón, ... por qué no nos cuentas un poquito el proceso de elaboración de este tema.

**E:** “...al principio pues la idea era formar un dueto en donde estuviese el piano y este instrumento; ya dependía de la línea del compañero, entonces el compañero... y yo, decidimos como hacer algo desde el Blues, mas que todo por lo que él maneja de este genero; entonces decidimos crear, que podíamos sacar algunos compases y él tendría la propuesta armónica para el piano, y de ahí sacar una melodía sencilla para el saxofón”.

**I:** ¿Qué influye en esta decisión? ¿En que sea asociado al blues, estamos hablando del tema que se llama Hanny, aquí en la partitura [la señala] está identificado; ustedes la han titulado de esta manera, esta es una composición tuya, si?

**E:** “Sí, así es”

**I:** Hanny con H-A-N-N-Y (...) para saxofón alto y piano; hay una parte, como tu lo decías del ejercicio, de poner en practica los procesos de acompañamiento en el desarrollo de cierta técnica básica en el instrumento; y como profesor me llamó mucho la atención, particularmente, ¿por qué la decisión de trabajar un

determinado tipo de música y por qué no otro? y la manera tan interesante como los dos han hecho equipo, pues eso es interesante; tal vez que él, en algún momento nos pueda contar esto, porque no está hoy; pero desde tu testimonio, cómo fue eso, como fue ese trabajo en equipo ahí?

**E:** Sí, fue acelerado porque no se, no se vive mucho esta experiencia; entonces lo que usted ya acabó de decir frente a lo del ritmo y del componente armónico, pues mi compañero fue el de la idea y de la armonía como tal; entonces de ahí ya surgió ponernos de acuerdo, reunirnos y ya; entonces aplicar la armonía al ritmo, entonces ya entre armonía y ritmo salió la idea de transcripción para la partitura y la melodía del saxo y del piano en alguna parte; y fue un trabajo que decidíamos los dos, le aportábamos a esta idea o a esta idea y así salió; fue un trabajo agradable y bonito.

**I:** Y en ese proceso tuvieron que llegar a acuerdos?

**E:** Claro que sí

**I:** Había momentos en que era difícil tomar una decisión, de un acorde, de una nota, de alguna figura rítmica?

**E:** Pues muy poco, porque había presión...había que cumplir académicamente con una obra y con la responsabilidad de la materia, pero no hay mucha; en la forma de ser y en la personalidad somos como muy tranquilos, no hay por qué llegar a esos disgustos; bueno no, a reflexiones con hojas de que si es así o querer hacerlo de alguna forma; entonces cualquiera de los casos no hay problema de ceder a la idea del compañero y escuchar lo que él dice”

**I:** ¿La melodía del saxofón es una idea original de cual de los dos?

**E:** De él, del que toca saxofón”

**I:** Como...[el otro estudiante] no nos puede acompañar hoy, porque se encuentra en Quinchia, no se si será posible que tú toques la parte del piano, tú podrías cantar un poco esa melodía?

**E:** No se si sea capaz”

**I:** Quieres tocar algo de la obra, o toda, como quieras; es que me gustaría escucharte y verte; que la gente pueda apreciar tu condición como músico en el piano, y que rico que podamos hacerlo también en la guitarra; entonces el tema se llama HANNY, cómo se pronuncia?

**E:** Janny...Y está escrito para saxofón alto y para piano acompañante” (P4:28).

Esta conversación nos deja un panorama del gusto musical juvenil, asociado a un determinado instrumento, género, estilo estructura, en el marco de los eslabones músico-semiosféricos (EMS), especialmente los eslabones macro-sonoros y micro-sonoros. Las Sensibilidades Musicales de las Convenciones Hologramáticas (SCON) son aquellas relacionadas con signos y símbolos, forma y estructura musical, letras, pensamiento en la escucha, anunciadas en los relatos; también plantean una relación entre la convención y la emoción, son el resultado de ambientes de producción musical y distintos efectos. En estas sensibilidades, el gusto asociado a la ausencia de las convenciones, indicaría que no siempre se configura la percepción por una determinada estructura musical; generalmente estas sensibilidades están asociadas a un tipo de género musical, a “ensambles complejos”, a matices y dinámicas que no influyen en los gustos musicales (GM). Una escucha basada en las convenciones Hologramáticas puede identificar tonalidades, descubrir cuándo los artistas cantan en vivo y cambian las tonalidades, escuchar música tratando de analizarla, cantar reconociendo en cuál tonalidad se canta e identificar autores y nombres de obras musicales. Podría decirse que estas sensibilidades son más propias de las personas con una preparación en el lenguaje musical. Lo que resulta revelador en el presente estudio, es que la preferencia por la música de estas personas no está asociada a la conciencia del signo representado en un género musical, sino en otro tipo de mediaciones (M).

Las Sensibilidades de las Convenciones Hologramáticas (SCH) emergen en el bucle recursivo entre las partes-signos-formas-isotopías-estructuras musicales, y el todo-conjunto sonoro del habitar coreográfico musical, la acción sensible y la existencia, que hacen de la condición juvenil un ser homo-sensus en la disipación y la diver-tempo-transitoriedad: (...) “El todo está en cierto modo incluido (engramado) en parte que está incluida en el todo. La organización compleja del todo (holos) necesita la inscripción (engrama) del todo (holograma) en cada una de sus partes que sin embargo son singulares” (Morin, 1986, p. 113).

La idea de las convenciones Hologramáticas, se relaciona con un holograma musical actuante que mediante una escucha activa, consciente y formada, puede tomar el todo desde las partes y las partes desde el todo-conjunto sonoro, ofrecido en un determinado “género” musical: “(...) Como dice Pinson: (Pinson et al., 1985), cada punto del objeto hologramado es “memorizado” por todo el holograma y cada punto del holograma contiene la presencia del objeto en su totalidad o casi. De este modo, la ruptura de la imagen hologramática no determina imágenes mutiladas, sino imágenes completas que se vuelven cada vez menos precisas a medida que se multiplican. El holograma demuestra pues la realidad física de un tipo asombroso de organización, en la que el todo está en la parte que está en el todo, y en la que la parte podría ser más o menos apta para regenerar el todo” (Morin, 1986. p. 112).

Las Convenciones Hologramáticas en el Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-*Sn*]}, se relacionan con la unidualidad experiencia musical-sensibilidades, a partir de una concepción de la preferencia musical según la cual, el gusto por la música está asociado a partes o micro-mundos musicales con cierto sentido y autonomía, al mismo tiempo que la preferencia hace parte del gran conjunto sonoro, en la percepción del todo conjunto-obra o género musical determinado: (...)

“Las partes tienen su singularidad cada una, pero no por ello son puros elementos o fragmentos del todo; al mismo tiempo son micro-todo virtuales” (Morin, 1986, p. 113).

Otras perspectivas de las sensibilidades de las convenciones Hologramáticas (SCH) se plantean en la propuesta de los ‘siete saberes’ de Morin, en la idea de las partes y el todo, en lo que podríamos llamar la búsqueda de una sensibilidad planetaria mundial: “(...) como cada punto de un holograma contiene la información del todo del cual hace parte, también, ahora, cada individuo recibe o consume las informaciones y las sustancias provenientes de todo el universo. (Morin, 1999, p. 29). La idea de una sensibilidad hologramática planetaria es compatible con la multiplicidad (SM) de la juventud en disipación (JD), cuando: “Puede escuchar en su casa una sinfonía alemana dirigida por un director coreano a no ser que asista ante su pantalla de video a *la Bohème* con la Negra Bárbara Hendricks en el papel de Mimi y el Español Plácido Domingo en el de Rodolfo” (Morin, 1999, p. 29).

De estas propiedades emergentes ( $S_n$ ) en el caos disipatorio de las convenciones Hologramáticas, pasamos a los rasgos noológicos de la Diver-tempo-transitoriedad juvenil. ¿Cómo se entienden las relaciones entre ideología y experiencia? ¿Cuál es el papel de las religiones, en la búsqueda de un ser humano que respeta e interactúa éticamente, consigo mismo y con la naturaleza?

Desde el concepto *Sensibilidades Religiosas (SR)*, las narrativas masculinas y femeninas están asociadas a creencias cristianas y la Biblia como guía de vida:

En lo masculino:

“Generalmente me hace recordar momentos bellos espiritualmente hablando, cuando es música cristiana” (P1:872);

En lo femenino:

“En fin. Que sea lo que Dios quiera. Ahora quiero seguir concentrada en la música y en otras cosas...Que pase lo que haya de pasar. He entendido que las situaciones adversas son necesarias, porque a través de ellas fortalecemos nuestro carácter como personas e identificamos nuestras debilidades. Así que espero que esto me sea útil... de hecho me ha servido para entender que no debo depender de él, que mis emociones no deben estar supeditadas a él. Y que no debo dejar dominarme de ellas. En fin, “Echa tu red y boga mar adentro...” LC 5:1-11. Ese pasaje lo consigno, porque me ha marcado mucho...Hoy entendí que no podemos seguir viviendo en la orilla, viviendo escasa y mediocrementemente. Hay que ir mar adentro...” (P.1:163).

Las Sensibilidades Musicales Religiosas (SR) se refieren a la ideología, lo mítico, onírico; lo espiritual noológico. Son sensibilidades que promueven otros estilos de vida a través de la experiencia sonora: “Recordar música cristiana”...Que sea lo que Dios quiera, ahora quiero seguir concentrada en la música”. Estas sensibilidades hacen referencia a la búsqueda de alternativas de vida cuyo eje son los valores y la exploración de nuevas prácticas juveniles, en las cuales la música juega un papel definitivo como aglutinante de colectivos, o como espacio propio para la reflexión individual y grupal. Es muy usual que en estas sensibilidades se promueva el trabajo musical de coros, bandas y conjuntos que apropián melodías y textos reconocidos, cuyas letras-mensajes se basan en canciones difundidas con relativo éxito; la isotopía de la forma-estructura melódico-armónica de los eslabones músico-semiosféricos (EMS) en estas canciones, se re-utiliza como base de nuevas letras y/o elementos macro-micro-sonoros, alusivos a cantos litúrgicos o pasajes bíblicos.

Las Sensibilidades Religiosas (SR) están en el ámbito de lo que Morin llama el bucle trinidad cerebro-espíritu-cultura: (...) “No se puede aislar al espíritu del cerebro ni al cerebro del espíritu. Además, no se puede aislar al espíritu/cerebro de la cultura.” (Morin, 1986, p. 84); y desde este lugar lo religioso se refiere a lo mítico, espiritual, ideológico. Los relatos de la condición juvenil y las sensibilidades musicales religiosas (SR), invitan a reflexionar sobre la emergencia de condiciones culturales asociadas a la

diver-tempo-transitoriedad del agenciamiento maquinico, que ha debilitado ciertos procesos de sensibilización en refuerzo de otros. Nos referimos a la primacía de unos agenciamientos mecanicistas, cuya pretensión de objetivizar las relaciones del ser humano con la naturaleza, han privilegiado unas mediaciones (M) sobre otras. El Gran Bucle de Interacciones GBC [EM-M-P-SCM: JD] es dinámico, y lo es tanto por el comportamiento como por su propia naturaleza caosmosica, caotica, hologramática y compleja. La ideología es uno de los puntos de fuga del Bucle, uno de esos “fuegos artificiales”; tanto que es el proveedor funcional de la multiplicidad (SM), del homo-sensus, del homo-sapiens, y también del homo-demens. Esa es la naturaleza de la multiplicidad de la cual las Sensibilidades Musicales Religiosas (SR) hacen parte.

Las Sensibilidades Religiosas (SR) en el contexto del debate antropológico y la relación política-religión (Ferreira, 2006), ayudan a entender miradas del mundo, conflictos y situaciones sociales; plantean reflexiones sobre la sensibilidad musical como: “(...) una noción útil en la comprensión de conexiones entre la música, la religión y la política, permitiendo establecer afinidades con específicas visiones de mundo en choque y con nuevas formas emergentes de cultura política, donde se hace explicito el conflicto social”. (Ferreira, 2006, p. 2).

Son Sensibilidades Religiosas (SR), que emergen como escenario ritual del ascetismo y la limpieza del “yo” objetivado en el “pecado”; para de esa forma disipar la realidad del afuera como dislocación de la realidad anterior, que permitiría a la condición juvenil (*Sn*) nuevas derivas en los puntos de fuga y bifurcaciones del homo-sensus, convertidos en hábitos-coreografías (HC) y acción transformadora penitente: (...) “La penitencia del pecado no tiene como objetivo el establecimiento de una identidad, pero sirve, en cambio, para señalar el rechazo del yo, la renuncia a sí mismo: Ego non sum, ego en el Publicatio sui. Representa una ruptura con la identidad pasada (...) la revelación de sí es al mismo tiempo destrucción de sí” (Foucault, 1990, pp. 85- 86).

Mediante estas practicas del ascetismo a través de las sensibilidades religiosas (SR), la condición juvenil se encuentra en el ambiente de la “noosfera” como territorio

de lo espiritual, sagrado, mítico, la entrega, el sacrificio, lo incomprendido, la salvación eterna, el ritual y el más allá: “(...) desde el comienzo de la humanidad nació la noósfera -esfera de las cosas del espíritu- con el despliegamiento de los mitos, de los dioses; la formidable sublevación de estos seres espirituales impulsó y arrastró al *homo sapiens* hacia delirios, masacres, crueldades, adoraciones, éxtasis, sublimidades desconocidas en el mundo animal (...) procedente por completo de nuestras almas y de nuestras mentes, la noósfera está en nosotros y nosotros estamos en la noósfera. Los mitos han tomado forma, consistencia, realidad a partir de fantasmas formados por nuestros sueños y nuestras imaginaciones. Las ideas han tomado forma, consistencia, realidad a partir de los símbolos y de los pensamientos de nuestras inteligencias. Mitos e Ideas han vuelto a nosotros, nos han invadido, nos han dado emoción, amor, odio, éxtasis, furor. Los humanos poseídos son capaces de morir o de matar por un dios, por una idea” (Morin, 1999, p. 9). Las Juventudes en Disipación (JD), ‘poseídas’ por el frenesí de una musicalidad colectiva, también son capaces de llegar a límites impensables que se aproximan al thanatos condición demens, cual escenario anhelo de sublimación en ejercicio de una ilusión libertaria.

Son estas Sensibilidades Religiosas (SR) las que preparan a la condición juvenil para otra vida, por el conocimiento simbólico de nuestra condición humana en el bucle entre *homo faber*, *homo ludens*, *homo sapiens*, y *homo demens*: “(...) el ser humano no sólo vive de racionalidad y de técnica: se desgasta, se entrega, se dedica a las danzas, trances, mitos, magias, ritos; cree en las virtudes del sacrificio; vive a menudo para preparar su otra vida, más allá de la muerte. Por todas partes, una actividad técnica, práctica, intelectual, da testimonio de la inteligencia empirico- racional; igualmente por todas partes, las fiestas, ceremonias, cultos con sus posesiones, exaltaciones, despilfarros, «consumaciones», dan testimonio del *homo ludens*, *poeticus*, *consumans*, *imaginarius*, *demens*. Las actividades lúdicas, de fiesta, de rito no son simples esparcimientos para volver luego a la vida práctica o al trabajo; las creencias en los dioses y en las ideas no pueden reducirse a ilusiones o supersticiones: éstas tienen raíces que se sumergen en las profundidades antropológicas, se refieren al ser humano en su naturaleza misma. Hay una relación manifiesta o soterrada entre la siquis, el afecto, la

magia, el mito, la religión; hay a la vez unidad y dualidad entre *homo faber*, *homo ludens*, *homo sapiens*, y *homo demens*. Y en el ser humano, el desarrollo del conocimiento racional-empíricotécnico no ha anulado nunca el conocimiento simbólico, mítico, mágico o poético”. (Morin, 1999, p. 25).

Y desde esta cualidad mítica sensible, la condición juvenil oscila entre distintos niveles de percepción de mundo; un mundo fenoménico cuya realidad está en el afuera del objeto ‘real’, y otro mundo de percepción cuya realidad transita a la fantasía y la virtualidad tecnológica. ¿Cuál es el papel de la virtualidad en la subjetivación humana? ¿En qué nivel de interacción efectiva puede comprenderse la experiencia musical de las redes tecnológicas y virtuales?

En la ruta del “á-método”, método complejo-hermenéutico-hologramático, en búsqueda de una interpretación compleja, la narrativa juvenil nos dirige al concepto de *Sensibilidades Virtuales (SVIR)*. Al hablar de Internet como forma de adquirir la música, hay coincidencias en los siguientes relatos desde lo femenino y masculino: (Ver además P3:116).

**I:** ¿como adquieres la música que escuchas?

**E:** en un 80% de Internet;

**I:** ¿y también compras?

**E:** no, no compro” (P4:22).

Otros relatos de lo masculino están asociados a un desinterés por la radio y televisión, lo cual se expresa así:

**I:** ¿y cual es tu programa de radio favorito?

**E:** no la verdad yo no soy de escuchar mucho el radio, de vez en cuando porque no es muy seguida la W, la emisora de noticias;

**I:** ¿noticias no música?

**E:** sí no, no música, noticias;

**I:** porque esa emisora tiene un franja de música?

**E:** si si pero no;

**I:** prefieres las noticias;

**E:** si en la mañana;

**I:** y de televisión, cual es tu programa de televisión favorita

**E:** pues no soy muy pegado de los programas ni de las horas pero, lo que me gusta ver mucho es Natgeo y veo mucho sobre los aviones;

**I:** alguna imagen de esas cuando tocas

**E:** si de pronto sí, un viaje” (P. 4:17)

Otros relatos expresan el gusto por escuchar música desde el computador, ya que permite una mayor capacidad de almacenamiento y mejor manejo; lo presenta el siguiente relato:

**“I:** y dónde escuchas la música que tú prefieres

**E:** en mi casa en el computador

**I:** siiii distinto la experiencia a un equipo de codificación corriente

**E:** si;

**I:** y que tiene el computador que no tenga el otro?, es una pregunta tonta pero quiero escucharlo de ti

**E:** el computador es la facilidad como de organizar de codificar y de mezclar muy diferente;

**I:**¿esa es una escucha que incluye la imagen?

**E:** en ocasiones sí, en muchas ocasiones ver la imagen” (P4:15).

En la producción musical desde los matices y las dinámicas, se anuncia la importancia de instrumentos y la tecnología; se muestra en el siguiente relato:

“En el enfoque de la música que a mí me gusta. Los matices y dinámicas se realizan con ayuda de los instrumentos y tecnología, más no por los

instrumentistas; pero también me gusta el período Romántico de la historia de la música y pues allí la respuesta es obvia”. (1:824).

Las Sensibilidades Musicales Virtuales (SVIR) se refieren a todas las experiencias sonoras que se promueven en las redes de Internet, y en los medios masivos de comunicación. La interacción juvenil con las redes configura un nuevo sujeto, el “sujeto cyborg” de Rocio Rueda (2004), en cuyo espacio juegan un papel clave las nuevas tecnologías del sonido e imagen performance en Internet. Erazo (2006) hace estudios en profundidad sobre estas mediaciones, y plantea el papel protagónico de la música en las mediaciones tecnológicas de una subjetividad de las redes. Una subjetividad que se hace sensibilidad en la experiencia musical (EM), la virtualidad antropológica y la ecología cognitiva: “(...) Somos virtualidad porque vivir en el mundo imaginario no es un atributo que corresponda a etapas “primitivas”. La imaginación no es una fase evolutiva inferior frente a la conciencia científica, racional. Lo virtual es un elemento de la estructura antropológica y un elemento de la estructura de la realidad (...) estamos ubicados en las mentes de los otros, en forma de voces, imágenes, palabras, en las pantallas. Adoptamos en este escenario identidades múltiples y nos influimos unos a otros. (Erazo, 2006, p. 93). Desde estos escenarios entre la imaginación, la virtualidad y lo real, las juventudes en disipación (JD) se configuran como Sensibilidades Virtuales (SVIR); adoptando así unas veces el rol de escucha consciente, productor experto, ‘consumidor’ ingenuo, ávido de ensoñación imaginaria de imágenes multimedíáticas; siempre en interacciones con ciber-audios, videos, películas, multimedia, y cualquier escenario impregnado de sonoridad natural o artificial: “Con las nuevas formas que adopta la música en la industria cultural contemporánea (...) la tecnología de las mediaciones tecnológicas estudiadas es portátil, ubicua y relativamente efímera, propicia una homogeneidad y estandarización de la recepción, interconectando a los sujetos, pero también, permitiendo el juego de la recepción indisciplinada, de inquietos manipuladores de teclados, espacios y programas en las redes cibernéticas (...)” (Erazo, 2006, p. 102). Se trata así de unas Sensibilidades Virtuales (SVIR), que le permiten a la condición juvenil hacer gala de su espíritu demens, mediante el placer de jugar con imágenes, palabras y sonidos, manipulando

consolas, instrumentos electrónicos, modelos prototipo musicales de secuencia, sintetizadores musicales y teclados de todo tipo. Un juego de ejercicios creadores que tienen un contexto en las dimensiones ya planteadas de los Eslabones de Improvisación (EI), los Hábitos-Coreografías (HC), y la lúdica de cualquier objeto sonoro que se hace música en manos de los (las) jóvenes.

Las Sensibilidades Musicales Virtuales (SVIR) se asocian a los avances de las tecnologías y el contexto cultural de sus efectos homogeneizantes: “(...) como sugiere José Jorge de Carvalho (1999:2), el foco en los cambios tecnológicos y su destino en la producción musical, permiten entender como impactan en la formación social de la sensibilidad musical de los jóvenes y niños, fragmentando y simultáneamente homogeneizándola, en la sociedad contemporánea”. (Ferreira, 2006, p. 4).

Estas Sensibilidades Musicales Virtuales (SVIR) se relacionan también con el concepto de performance. Hablamos de sensibilidades virtuales (SVIR) desde la dimensión del performance, cuando reconocemos el papel fundante de la interacción tecnológica multimedia, es decir la presencia simultánea de imagen, sonido, texto, contexto, que ha mostrado profundos efectos en la concepción de la percepción, hasta mover los límites de una epistemología del significado. Como lo plantea Cook (2012), hay ahora una especie de fusión de vectores entre el significado y la percepción multimedida. El cine trajo consigo todo un avatar de nuevos espacios perceptivos a la vez que dimensionó y multiplicó las maneras de percibir la escena. Lo que genera el performance, en perspectiva de las sensibilidades musicales virtuales (SVIR), está relacionado con la complejidad de la red de procesos de subjetivación humana (P) [PCECP-PCGCE-PCSS]: los Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción (PCECP), Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE), y los Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS). Resulta muy evidente el tejido rizomático entre los tres procesos a partir de la experiencia musical virtual, cuando ésta se trata como una experiencia performativa. Siguiendo la ruta de Cook:

“(…) La música nunca puede ser una experiencia puramente autónoma: las contingencias del mundo cotidiano se entrometen (…) mi propuesta es que hay, por un lado, una serie de presupuestos y creencias interpretativas en cuyos términos es natural pensar la música como una forma de escritura sonorizada, y por otro lado, una serie muy diferente de presupuestos en cuyos términos la primacia y la performatividad de la música como multimedia son evidentes por sí mismas (…)”. (Cook, 2012. pp. 1-3).

En las Sensibilidades Virtuales (SVIR) hay un redimensionamiento de abrumadora información multimedia, la cual debe ser a su vez mediada y filtrada bajo estrategias de la recepción musical juvenil; Cook lo plantea en las siguientes reflexiones:

“(…) El significado se negocia en el acto de la recepción, en el intento de encontrar algún sentido en la constante metralla de información digital, y el mashup de video puede ser visto como algo que encarna directamente tales procesos de negociación (…) Como lo explican los videos de instrucción de Eclectic Method –ver por ejemplo HOW TO Remix Video, <http://www.youtube.com/watch?v=gqmdB4Uvd8E->, el software Vegas de Sonny permite la manipulación de audio y video como efectivamente una única corriente digital cuantizada y abrochada a compases y tiempos musicales. El resultado es un solo proceso compositivo audiovisual, pero un proceso que está estructurado sobre principios musicales y es en ese sentido más música para los ojos que video para los oídos (…)”. (Cook, 2012, p. 4).

Las Sensibilidades Musicales Virtuales se asocian así a lo que Cook llama ‘mentalidad multimedia’: “(…) Lo que he llamado mentalidades multimedia y de la autonomía son sistemas alternativos para la conceptualización y práctica de la música, entre los cuales hay una diferencia que en el último análisis es ontológica: la mentalidad de la autonomía se basa en comprender a la música como una cosa; la del multimedia, en concebirla como una experiencia (…)”: Cook, 2012, p. 12. A lo cual agregaríamos, concebirla como una experiencia musical (EM) en el Gran Bucle de Interacciones GBC

[EM-M-P-SCM: JD], donde la música es una experiencia del mundo vivido en el hecho físico-óptico-acústico tecnologizado y corporalizado.

Las Sensibilidades musicales Virtuales (SVIR), aluden así a otras formas de la corporeidad; un cuerpo digital, cuerpo virtualizado mediante el uso de tecnologías y sonoridades: se trata de ubicar el papel del cuerpo en la experiencia performance musical virtualizada. La metaforización y comprensión del cuerpo como vehículo de expresión no verbal; siguiendo a Kleinsorgen (2012), son experiencias musicales performativas las realidades simultáneas, realidad-presencia-cuerpo en la diversidad cultural; una virtualización del cuerpo en procesos de metaforización sonoro-corporal, que pueden ayudar a los antropólogos a comprender las manifestaciones no verbales, categorizaciones en diversos contextos, y nuevas epistemologías. En perspectiva de la complejidad, se trata de cuestionar la división Cartesiana mente-cuerpo, materia-espíritu, separación epistemológica que invita ahora a superar el distanciamiento homólogo entre pensamiento y mundo vivido. Estudiar la metáfora, el engrama sería una manera de acceder a la comprensión del performance musical en la virtualidad de la interacción digital, para acceder a la complejidad cultural.

El uso de tecnologías en la producción de sonidos, es también propio de las sensibilidades musicales virtuales (SVIR). La aparición de equipos de grabación y mezcla de sonidos y efectos, ha generado nuevos ambientes para la creación-producción de la obra musical, hasta el punto de convertir los estudios de grabación en verdaderos laboratorios de experimentación electroacústica, que pueden modelar ondas y simuladores que fabrican música cuya respuesta auditiva pueda ser exitosa, con base en la información que los computadores y secuenciadores pueden proveer al productor. Las nuevas tecnologías de la información también se basan en señales de audio que pueden fabricar otras señales, cuya aceptación o rechazo puede ser advertida por la industria cultural. Esto tiene grandes repercusiones en la posibilidad de aproximarse a la música, de entenderla, de disfrutarla. Puede decirse que, en estas experiencias de la sonoridad virtualizada se configura una nueva subjetividad, la de un sujeto en disipación (JD), la de un sujeto en multiplicidad auditiva y en la fragilidad de un conjunto de sistemas

musicales complejos que le exigen cada vez una nueva actitud. La nueva actitud es para nosotros, el resultado de intervenir decididamente las Mediaciones de Formación (MF) musical, para una escucha placentera, consciente, crítica y transformadora; una escucha con-movedora.

**Tabla 6**  
**Complexus de emergencia. Convenciones**

| <b>MEDIACIONES DE LA EXPERIENCIA MUSICAL EN LA EMERGENCIA DE SENSIBILIDADES JUVENILES</b> |   |              |  |
|---|---|--------------|--|
| <b>COMPLEXUS DE EMERGENCIA. CONVENCIONES</b>  |   |              |  |
| <b>PCM</b>  | Primer Contacto Musical                           | <b>MF</b>    | Mediaciones de Formación                                 |
| <b>GM</b>   | Géneros Musicales                                 | <b>PCECP</b> | Procesos Complejos Estético-Creativos de Producción      |
| <b>EMS</b>  | Eslabones Músico-Semiosféricos                    | <b>PCSS</b>  | Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación      |
| <b>H-C</b>  | Hábitos-Coreografías                              | <b>PCGCE</b> | Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas |
| <b>MR</b>   | Mediaciones de Recepción                          | <b>CM</b>    | Corporalidades Musicales                                 |
| <b>MS</b>   | Mediaciones del Sentir                            | <b>SI</b>    | Sensibilidades en Intimidad                              |
| <b>MV</b>   | Mediaciones de Valores                            | <b>SM</b>    | Sensibilidades Múltiples                                 |
| <b>MA</b>   | Mediaciones de la Acción                          |              |  |
| <b>SF</b>   | Sensibilidades Familiares                         | <b>SCON</b>  | Sensibilidades en Contorsión                             |
| <b>SV</b>   | Sensibilidades Vitales                            | <b>SC</b>    | Sensibilidades Culturales                                |
| <b>SE</b>   | Sensibilidades Estéticas                          | <b>SEA</b>   | Sensibilidades Estéticas-Ambientales                     |
| <b>SL</b>   | Sensibilidades Laborales                          | <b>SS</b>    | Sensibilidades Sociales                                  |
| <b>SSE</b>  | Sensibilidades Sociales-Económicas                | <b>SCO</b>   | Sensibilidades Comunicativas                             |
| <b>SP</b>   | Sensibilidades Políticas                          | <b>SGA</b>   | Sensibilidades en Gesto Afectivo Exterioridad            |
| <b>SCH</b>  | Sensibilidades de las Convenciones Hologramáticas | <b>SR</b>    | Sensibilidades Religiosas                                |
| <b>SVIR</b>   | Sensibilidades Virtuales                          |              |  |

**Tabla 7**

**Caracterización de las sensibilidades complexus-musicales. Convenciones**

| <b>MEDIACIONES DE LA EXPERIENCIA MUSICAL EN LA EMERGENCIA DE SENSIBILIDADES JUVENILES</b> |   |             |   |
|---|---|-------------|---|
| <b>CARACTERIZACION DE LAS SENSIBILIDADES COMPLEXUS-MUSICALES. CONVENCIONES</b>            |   |             |   |
| <b>SF</b>   | Sensibilidades Familiares                         | <b>SCON</b> | Sensibilidades en Contorsión                  |
| <b>SV</b>   | Sensibilidades Vitales                            | <b>SC</b>   | Sensibilidades Culturales                     |
| <b>SE</b>   | Sensibilidades Estéticas                          | <b>SEA</b>  | Sensibilidades Estéticas-Ambientales          |
| <b>SL</b>   | Sensibilidades Laborales                          | <b>SS</b>   | Sensibilidades Sociales                       |
| <b>SSE</b>  | Sensibilidades Sociales-Económicas                | <b>SCO</b>  | Sensibilidades Comunicativas                  |
| <b>SP</b>   | Sensibilidades Políticas                          | <b>SGA</b>  | Sensibilidades en Gesto Afectivo Exterioridad |
| <b>SCH</b>  | Sensibilidades de las Convenciones Hologramáticas | <b>SR</b>   | Sensibilidades Religiosas                     |
| <b>SVR</b>  | Sensibilidades Virtuales                          |             |   |

(Ver Anexo 23. Grafías Pre-Tesis 027).

#### 4. Obras<sup>11</sup>

¿Hay una aproximación al estudio de la Experiencia Musical (EM), los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), las Mediaciones (M) y Procesos Complejos (P) en la emergencia de sensibilidades juveniles (SCM), similar a esta búsqueda múltiple teórica y metodológica?

Desde el punto de vista de los enfoques analíticos y formales del análisis, hay tradición y experiencia en el “Seminario de Semiología Musical” de la UNAM; un grupo de estudio con fines de investigación y difusión de trabajos conformado por Jean Molino, Michel Imberty, Charles Boilés, Nicolás Ruwet, Jean-Jacques Nattiez y Rubén López Cano, entre otros. Por considerarlo útil en la ruta del a-método Moriniano, y a pesar que no enfatizamos los estudios desde la semiótica, estas perspectivas se presentan de manera sintética, (En: Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005):

Nattiez (En: Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005) propone establecer relaciones entre creación, recepción, percepción, interpretación. Estas relaciones nos indican cómo explorar la experiencia musical: desde la creación, la escucha, y desde una escucha creativa - productiva. Desde esta doble relación creación-producción, al estudiar la experiencia musical, estaríamos haciendo ambas cosas: escuchando y creando, recreando y transformando una realidad.

Ruwet (En Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005) intenta establecer una especie de paralelo entre reglas lingüísticas en el lenguaje verbal y en la música con énfasis en la semántica, lo que llama “*unidades mínimas de una obra*”; es un trabajo parecido al que hace Jackendoff pero ya sobre una obra muy particular, de las que él llama de duplicación. Según él, “*se van encadenando en un plano sintagmático*”, una después de otra en una secuencialidad lineal; en principio lo interpretamos como desde

---

<sup>11</sup> La expresión ‘Obras’, se refiere a ‘Estado del Arte’ o ‘Antecedentes’ en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos).

melodías, o tal vez grupos de armonías que pudieran desarrollarse temporal y espacialmente en una dimensión específica.

Nattiez (En Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005) relaciona estructuras con procesos cognitivos y plantea una propuesta más amplia en torno a cómo es posible estudiar el objeto, en este caso música, desde la creación, recepción, interpretación y lo que él llama la “*dimensión inmanente de la música*”.

Jean Molino (En Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005), tal vez el trabajo con más afinidad teórica al presente estudio, en su ensayo “*El hecho musical y la semiología de la música*”, pregunta por la música y dice: “*puede referirse a reglas, a condiciones en que se producen, a la física acústica por ejemplo, a los materiales es decir los sonidos, a la estética musical, a los efectos producidos en el receptor, a la acústica*” y a muchas otras. Agrega: “*lo que es llamado música es simultáneamente producción de un objeto acústico, el objeto acústico y también la recepción; muestra que hay una relación entre esos tres niveles que mencionaba Nattiez: una relación entre la poiesis, el nivel neutro y la esthesis; el nivel creativo, el objeto y la recepción de ese objeto*” (Seminario De Semiología Musical, p. 9, 2005).

Nattiez (En Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005) enfatiza que la música no es un hecho aislado, sino que es un “*hecho musical total y es un medio de expresión de lo simbólico*”. Destacamos “hecho musical total”, porque ese es parte del escollo que planteamos al comienzo de la investigación, es decir: si la música nos permite tantas conexiones, entonces ¿qué es lo que estamos significando con la música? ¿Qué es lo que queremos decir, si es que queremos decir algo? Si estamos evocando imágenes, evocando historias, ¿qué es? ¿O es que nos transforma el sistema nervioso? En la actividad musical se producen conexiones cerebrales diferentes, múltiples, que nos permiten esa interconexión de hemisferios que posibilitan otro tipo de computaciones y relaciones.

Imberty (En Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005) plantea un nuevo enfoque que parte del estudio de caso, dando gran importancia a la percepción y asociación de la escucha, proponiendo un método ecléctico. Trabaja con un modelo de 66 adjetivos, los organiza por variables distintas, y les da la opción a las personas para que digan con qué palabra se identifican. Para Imberty hay una asociación entre contenidos emocionales que los y las jóvenes expresarían con palabras en el lenguaje verbal, pero que está representado en ciertas características de la “forma” musical“. Aunque trabaja con la teoría fundada, con algunos riesgos, propone un cierto grupo de categorías a partir de reunir varios adjetivos, y así es posible establecer dichas relaciones. Por ejemplo, si estoy tocando en do mayor, eso me produce alegría, o si estoy en mi menor es triste; o si estamos en ritmo de 2/4 lento estoy un poco triste –¿qué tanto? no lo sabemos- y es la parte más difícil, como lo menciona el trabajo de Jackendoff, esas oscilaciones que hay en la percepción-.

Imberty (En Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005) trata de confirmar que los significantes en la música pueden funcionar de forma alterna o simultánea. En música es muy difícil decir que vamos en una sola dirección; podemos en una obra irnos en una tonalidad hasta un lado y después seguir en otra distinta; hoy día algunos libros que hablan de reglas de la armonía están quedando obsoletos, porque hay progresiones armónicas que eran prohibidas en cierto momento, y hoy es precisamente lo que hacen muchos compositores: la prohibición de octavas o quintas paralelas por ejemplo; hay obras que están basadas en ese tipo de combinaciones de sonidos. En términos de ritmos sucede algo parecido. Nuestra hipótesis con expresiones de las músicas preferidas por los (las) jóvenes, especialmente la música techno, es la tendencia a la simplificación: ¿hasta dónde todas esas reglas de la estructura y de la forma musical son tenidas en cuenta por los y las jóvenes?, ¿proponen crear otra forma? ¿Hasta donde es un proceso que rompe cualquier teoría de la creación, en términos de forma y estructura preconcebida?; en el mismo momento que se va creando y consolidando, teniendo gran cantidad de personas bailando, vamos combinando una serie de temas musicales alrededor de una “base” digitalizada; sucede por ejemplo en la música techno y el Hip-Hop.

Boiles (En Seminario de Semiología Musical, UNAM, 2005) hace un planteamiento desde la etnomusicología: “destaca la utilidad de la semiótica en estudios de caso”, se ocupa de la sintáctica, semántica y pragmática, y sobre todo del uso que le damos a esa música.

Megías& Rodríguez (2002) en su trabajo: “*Jóvenes entre sonidos*”, se basan fundamentalmente en el estudio de la preferencia musical de los jóvenes de España, con una muestra amplia en una perspectiva cuantitativa y cualitativa; un estudio que se orienta en la preocupación por las asociaciones de esas preferencias con hábitos; es un estudio más sociológico. En este enfoque se propone el tema de las “*reglas*” de clasificación de Géneros Musicales (GM): ¿Qué significa género musical? En los estudios de la cognición musical “*género*” es algo diferente: son categorías, tipos, conceptos. Para el común de las personas hay una idea de lo que significa un género, como una percepción sonora global, en la que los medios han tenido una gran incidencia. La pregunta es: ¿cómo hacer para estudiar la experiencia musical a partir de reglas y formalidades? No se requiere solamente de la semiótica, de la estética, de la hermenéutica, sino de otros enfoques; una perspectiva pluri-disciplinaria y compleja.

Las reglas de clasificación de Géneros Musicales (GM) las planteó Franco Fabbri (2006), y Frith (1998) las simplificó en cuatro; Frith dice, lo que más nos interesa es: ¿Qué es lo que escuchamos? ¿Cómo lo vemos? es decir la escena, ¿Cómo nos lo muestran?, y ¿Qué valores hay alrededor de eso? En esas reglas podríamos decir que hay una conexión con los Estudios Culturales desde la estética de la recepción, desde la semiótica, la semiología musical, la psicología de la percepción, la antropología, la sociología de la cultura, la hermenéutica, y otras disciplinas. Lo que hay alrededor de la propuesta metodológica de las “*reglas*”, se refiere a cómo es posible abordar el estudio de la experiencia musical: los diferentes planos que propone Frith son un llamado a un abordaje hermenéutico, interdisciplinario, co-relacional y complejo: no son los “*objetos*” aislados de la “*escucha*”, la “*escena*”, la “*envoltura*”, los “*valores*”; y mucho menos separados de una noción compleja de lo juvenil.

La propuesta de López-Cano (2001) en la semiología musical es desde la hermenéutica y la lingüística; pero con énfasis en lo cognitivo, hasta el punto de reconceptualizar lo que es un género musical. Según él la nueva semiología tiene unos retos grandes, porque como el fenómeno musical es muy complejo, “*estamos asistiendo a la disolución de la oposición sujeto-objeto*” (López-Cano, 2001); el investigador puede ser investigado simultáneamente, y casi ni podríamos hablar de objeto: por ejemplo, si voy a contar mi propia historia de vida como músico ¿en este proyecto soy objeto o soy sujeto?, tenemos aquí gran parte de nuestra autobiografía, y se ha revisitado con esta mirada. En esta crisis epistémica se han ido perdiendo los distanciamientos entre lo subjetivo y lo objetivo, y desde allí nos acercamos mucho a la teoría del “pensamiento complejo”: hay una permanente “semiosis creativa, superproductiva”, recreativa, y los resultados de estos procesos son impredecibles, lo cual nos hace pensar en el escollo que mencionamos al comienzo, abordando la dimensión epistemológica.

Así, un panorama del “estado del arte” sobre la recepción musical juvenil asociada a formas, eslabones músico-semiosféricos (EMS), parte de Richard Hoggart (En: Hall, S. 1994), fundador de Estudios Culturales, quien investigó la música de tabernas, la música Pop, analizó los ruidos, sonidos y lo que sucede con esa música; el estudio de la comunicación en la vida cotidiana desde una lectura estética, desde formas diversas como se comunican las personas y donde el gusto musical se conforma socialmente, en un proceso complejo en el cual interactúan la ‘voz pública’ y la ‘voz privada’. Este proyecto explora, además de los eslabones músico-semiosféricos (EMS) asociados a la recepción musical (MR), la condición específica de esa relación entre la subjetividad y la música desde el contexto, es decir la ‘relación hacia fuera’, lo que esa música ‘dice de mí’. Siguiendo a Gil Calvo (2001), ‘es la música como una línea que separa pero también vincula mi propia subjetividad con lo que hago público de mí, la ‘voz pública’ que me permite participar en comunidad y expresar la identidad social; es la misma voz que proyectada hacia adentro como ‘voz privada’ refleja mi identidad personal’.

Otros trabajos relacionados con el tema de investigación se presentan en Informes de IASPM, AAM, IMC MUSIC WORLD NEWS, SAGE-MUSIC STUDIES JOURNALS, MUSICTHERAPY RESEARH, SACCOM, FLADEM, ITSME, entre otros, que mencionan la música de ‘tribus urbanas’, aunque son investigaciones referidas a la música “leída” desde lugares diferentes a la recepción juvenil, o la Etnomusicología.

No obstante, todavía hay un gran campo por investigar en los estudios del gusto musical juvenil, en perspectiva de buscar relaciones entre preferencias (GM), experiencia musical (EM) y sensibilidades (SCM). Las entradas recientes en Bases de Datos muestran enfoques cognitivos y neurocientíficos, que se dirigen a la música como terapia, estudios de casos geniales de compositores, e imagenología asociada a la estimulación sonora y las propiedades neuro-científicas de la estimulación musical.

Desde Megías y Rodríguez (2002) hay algunos trabajos a destacar: con enfoque cuantitativo el informe de la Sociedad General de Autores y Editores de España - SGAE sobre hábitos de consumo cultural 2000 (En Megías & Rodríguez, 2002, p. 15), presenta los resultados de un conversatorio a la población española en general sobre gustos musicales; el Informe Jóvenes Españoles 99 (1999) (En: Megías & Rodríguez, 2002, p. 15), presenta los datos relacionados con la preferencia musical juvenil excluyente; Jesús José Levices y Araceli Serrano, en el artículo Estructura Social y Estructura Musical (En: Megías & Rodríguez, 2002, p. 15), aplican un conversatorio a los lectores de una revista, y a partir de allí hacen una clasificación de preferencias musicales en función del sexo, edad, ocupación y el estatus social (medio-bajo, medio, medio-alto). Es un estudio que aporta dos conceptos importantes; el ‘eclecticismo estructurado’, cuando hablan sobre la manera en que se establece la relación de los gustos musicales: la posibilidad que nos gusten diferentes clases de música; el otro concepto es el de los ‘metagéneros’, es decir las agrupaciones de estilos musicales y géneros.

Otro trabajo sobre preferencia musical juvenil -citado por Megías y Rodríguez (2002)- es el que presenta Bethany Bryson en el artículo What About The Univores?

Musical Dislikes And Group Based Identity Construction Among Americans With Low Levels Of Education (En Megías & Rodríguez, 2002, p. 15); la investigadora aplica un conversatorio a jóvenes americanos donde pregunta por los estilos musicales que no gustan; se plantea un supuesto que relaciona variables sociodemográficas como la raza, etnia, religión y región de residencia; el supuesto apunta a que estas variables inciden con mas fuerza en la conformación del gusto musical de clases menos educadas, con el argumento que estos grupos rechazarán estilos de música que se adscriben a tipos concretos; Joseph Martí 2000. (En Megías & Rodríguez, 2002, p. 16) aplicó un conversatorio entre jóvenes escolares de Barcelona, y en ella se hace énfasis en la relación del gusto musical con el sexo. El trabajo de Megías y Rodríguez, tiene como propósito fundamental establecer las relaciones entre las estructuras sociales del discurso musical y el gusto musical; dicha investigación, no tiene como objetivo establecer algún nivel de articulación entre la experiencia musical, el género (musical) y el gusto.

Estos trabajos coinciden en plantear la relación entre variables socio estructurales y los gustos musicales. El presente trabajo explora, además de dichas variables, otros elementos referidos a la experiencia y la forma musical, expresados en las narrativas juveniles asociadas a los Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) del Gran Bucle de Interacciones.

Desde la sociología, Silbermann (1961) propone cuatro visiones para acercarse a la música: como 'aspecto de la vida humana social', como 'actividad social', como elemento que se sitúa 'en el centro de las relaciones entre personas'; y como 'proceso social vivo y actual'. Según él, la sociología de la música tendría los siguientes elementos:

“1º) la caracterización general de función y estructura de la organización socio musical, como un fenómeno que proviene de la interacción de individuos en grupos para satisfacer sus necesidades. 2º) comprender la relación y conexión de la organización socio musical con las modificaciones socio-culturales. 3º) análisis estructural de grupos

socio-musicales bajo el aspecto de la interdependencia funcional de sus miembros, sus actitudes, la formación y repercusión de papeles y normas, y el ejercicio del control. 4º) tipología de grupos basada en funciones. 5º) previa visión y el planteamiento práctico de transformaciones fundamentales con respecto a la música, su vida y sus esferas de acción” (Silbermann, 1961: p. 90-92 En: Megías & Rodríguez, 2002, p. 24).

La música según Stith (En: Megías & Rodríguez, 2002), funciona como una esponja que absorbe significados. Ella, ayuda en la formación de las colectividades mediante significados compartidos; lo que se puede apreciar en la estructuración del gusto musical, donde se desarrollan los procesos complejos de la experiencia musical, entre los cuales emergen también una serie de procesos sociales que relacionan gustos con representaciones; tales procesos permiten la objetivación y recreación de dichos gustos musicales y hablan de la música como acción social.

Nuestra apuesta se dirige a la exploración de mediaciones (M), procesos (P) y relaciones entre los gustos musicales (GM) y la subjetividad sensible; teniendo en cuenta, entre otros factores, la experiencia musical (EM) y el macro-conjunto de Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS) del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-S<sub>n</sub>]}, de los cuales emergen sensibilidades-complexus-musicales (SCM), visibilizados en la disipación (JD), la diver-tempo-transitoriedad (JD) y la subjetivación humana (S<sub>n</sub>).

## 5. Dinámicas-cadencias: de las metodologías al “a-método”<sup>12</sup>

Este apartado toma el concepto tradicional de “Metodología”, en de-construcción a la perspectiva del “A-método” Moriniano (En: Morin, 1986), más que una secuencia de procedimientos. En el recorrido, hemos planteado y puesto en suspenso las tres claves centrales de la investigación: Ontología-Epistemología-Metodología. Esta perspectiva, que ya no se orienta en seguir uno a uno determinados pasos, lineal y secuencialmente, es lo que Morin llama el á-método: (...) “Las metodologías son guías a priori que programan las investigaciones, mientras que el método que se desprende de nuestra andadura será una ayuda a la estrategia (la cual comprenderá últimamente, es cierto, segmentos programados), aunque necesariamente comportará el descubrimiento y la innovación” (Morin, 1986, p. 36).

Se trata de un conjunto de procedimientos que permitan ver juntas perspectivas aparentemente diferentes y hasta opuestas, en el ejercicio de ‘recorte’ de la realidad; un proceso donde se diluye la divergencia y oposición sujeto-objeto: (...) “El método se autoprodujo. La necesidad de hacer que se comunicaran los conocimientos dispersos para desembocar en un conocimiento del conocimiento, la necesidad de superar alternativas y concepciones mutilantes (que desjuntan o, a la inversa, unifican abusivamente), todo esto contribuyó a la auto-elaboración de un método tendente al pensamiento menos mutilante posible, y a la más consciente de las mutilaciones que inevitablemente opera para dialogar con lo real” (Morin, 1986, p. 37).

El ‘á-método’ es la búsqueda de las relaciones e interdependencias; la búsqueda de los ‘puntos de bifurcación’ donde aparece la entropía y la neguentropía, como propiedades emergentes y pulsiones creadoras de nuevas emergencias, nuevos ‘actos’ y nuevos eslabones: “(...) Hoy nuestra necesidad histórica es encontrar un método que

---

<sup>12</sup> La expresión ‘Dinámicas-Cadencias: de las Metodologías al “A-Método”’, se refiere a ‘Metodología’ en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos).

detecte y no oculte las uniones, articulaciones, solidaridades, implicaciones, imbricaciones, interdependencias y complejidades. Tenemos que partir de la extinción de las falsas claridades (...)” (Morin, 1977, pp. 28-29).

Se trata de un método “á-método” que rechaza la simplificación en el ejercicio de poner en dialogo, en descubrir los minimos detalles de lo visiblemente real; es el á-método donde los conceptos son operadores flexibles y variables del conocimiento; donde el discurso emergente propone la circularidad y el principio de apertura hacia conceptos relacionales y siempre operando en el Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-*Sn*]}; “(...) conservar la circularidad, es rechazar la reducción de un dato complejo a un principio mutilante; es rechazar la hipóstasis de un concepto-maestro (la Materia, el Espíritu, la Energía, la Información, la Lucha de clases, etc). Es rechazar el discurso lineal como punto de partida y término, es rechazar la simplificación abstracta” (Morin, 1977, p. 31).

El á-método que intentamos en este trabajo, hace intencional y consciente el rol del observador investigador, quien en ‘cuerpo inmerso’ parte de su experiencia vivida, de su profundo arraigo con la experiencia musical en recorridos vitales que empiezan en la infancia (PCM) y van hasta el presente (*Sn*); se concibe este observador, como parte del gran sistema cultural donde la investigación ha tenido sus escenarios: (...) “El observador forma parte también de la definición del sistema observado, y el sistema observado forma parte también del intelecto y de la cultura del observado- sistema” (Morin, 1977, p. 170).

Este trabajo ha transitado desde el ‘á-método’ complejo, que exige recorrer territorios conceptuales para interpretar densas coligaciones, interacciones, correlaciones e inter-relaciones, de las cuales emergen sensibilidades musicales, o corporeidades musicales; entendiendo por corporeidad la configuración permanente de la relación subjetividad-sensibilidad, según Noguera (2000). Estos territorios conceptuales son la

complejidad, la nueva semiología musical, los estudios culturales, la comprensión de la experiencia musical desde la hermenéutica, la estética, la fenomenología, la psicología de la percepción y la filosofía estética, entre otros. La Complejidad no permite la adscripción a una sola teoría o método reduccionista; se trata del método de las interacciones.

No hay una escisión entre la subjetividad y el (los) horizonte (s) de sentido de investigación; Edgar Morin (1986) propone en su “Conocimiento del conocimiento” la coligación en bucle de reflexividad de la subjetividad y del horizonte de sentido, y cómo el conocimiento emerge de dicha reflexividad en bucle. La pregunta de la Complejidad es la pregunta por una ética de la ciencia: ¿Para qué el saber? No hay fundamentos; no hay nada infalible. El método (‘á-método’) es precisamente la emergencia del metasistema en el que se conectan el sistema y el mundo-de-la-vida: la experiencia musical se configura como metasistema, en la investigación de las mediaciones (M) que emergen sensibilidad/subjetividad de la condición juvenil.

Este ‘á-método’, en el cual la experiencia musical nos ayuda a pensar por sí mismos, se orienta por el abordaje de múltiples problemas complejos en el cruce de diversas interacciones juveniles –bucles y circuitos-. Desde allí, acompañamos a Morin en la propuesta de un nuevo método para abordar el conocimiento de la experiencia musical en múltiples relaciones, y muy especialmente la relación cerebro-espíritu: “(...) La epistemología compleja debería descender, si no a las calles, al menos a las cabezas, aunque esto necesita sin duda una revolución en las cabezas” (Morin, 1986, p. 35).

El método complejo consiste en la reflexión permanente sobre las interacciones corporeidad-redes de sentido, investigación en constante relación; no hay un distanciamiento objetual; en esta nueva episteme la corporeidad y el mundo-de-la-vida se confunden y lo que más interesa es mantener la reflexión sobre lo reflexionado: es una reflexividad de la reflexividad bajo una constante vigilancia epistemológica. No es el reduccionismo de la causalidad; es la búsqueda de una gran capacidad para la interpretación y reinterpretación de los fenómenos. Es la no distinción entre subjetividad

y horizonte de sentido de investigación; en palabras de Edgar Morin es ‘el conocimiento del conocimiento’ (Morin, 1986, p. 36). En este atrevido dinámico y complejo, que busca aproximarse también desde la hermenéutica a la comprensión de las relaciones musicales y la subjetividad, ¿cómo proponer un método complejo y a la vez comprensivo para estudiar la experiencia musical? Nuestra apuesta teórico-metodológica parte de la Complejidad y toma territorios conceptuales de la Estética, Hermenéutica, Nueva semiología Musical, Fenomenología, Estudios Culturales.

En la ruta hermenéutica, siguiendo a Gadamer (2003): “Comprender e interpretar textos no es solo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo” (Gadamer, 2003, p. 23, Tomo I); ¿Puede la música producir conocimiento desde ese mundo-de-la-vida? En la perspectiva hermenéutica, la conversación y el texto son productivos; podemos establecer desde allí una metáfora de textos que comunican: son textos musicales como manifestaciones vitales que se fijan de forma duradera, y que también pueden llegar a hablar a través del lector -oyente e interprete creador en este caso- en medio de procesos sociales de comunicación. Es un mundo-de-la-vida, que explora los efectos aparentemente objetivantes de la práctica vital que envuelve la experiencia musical, y puede además considerarse un modelo de acción social. Las preguntas serían: ¿Se puede hablar de consenso en la escucha de esas músicas? ¿Es la música una alternativa del diálogo plural entre los jóvenes, que les permite seguir siendo ellos mismos? ¿Qué podríamos decir acerca de la música como lenguajes emergentes desde lo colectivo? La música es una práctica significativa y puede, además, ser considerada un sistema lingüístico que evoluciona de manera dialógica.

Desde la ‘pragmática del lenguaje’, podemos asociar la experiencia musical con usos de lenguajes y discursos propios; como discursos prácticos se exploran las sensibilidades modernas en contextos musicales de contacto a partir del contacto mismo, de la experiencia mundo-vital, de la percepción múltiple, de la intersubjetividad. Dicha exploración se mueve en el ámbito de la interpretación hermenéutica; Andrés Ortiz-Oses (1986) propone una manera de reconocer los cruces entre hermenéutica y semiología:

interpretación que parte de una hermenéutica semiológica, desde donde se buscan conexiones entre una hermenéutica ontológica centrada en el lenguaje, que dialoga con una hermenéutica crítica desde el lenguaje; y una hermenéutica semiológica de Ricoeur (1999, 2001, 2004), que aunque también en la misma dimensión ontológica, plantea el debate si podemos hablar de comprender e interpretar como método; es una metodología hermenéutica y un pensamiento del sentido que explica Ortiz-Osés como: "...teoría antropológica del sentido (que) entra en contacto tanto con la teoría (lingüística) de la comunicación como con la teoría (semiológica) de la significación" (Ortiz-Osés, 1986: p. 13); es un método hermenéutico que está ligado además a una antropología de la interpretación; el 'querer-decir' como una condición de la comunicación lingüística se refiere a la: "estructura antropológica del sentido (III), por sobre el significado fenomenológico (I) y la significación estructural (II)". Son las tres cualidades hermenéuticas que le permiten al ser humano interpretar el 'mundo de la vida'. Este método interpretativo tiene –según Ortiz (1986)- tres categorías: "(I) Categorías empíricas (Fenomenología), (II) Categorías lógicas (La estructura significativa) y (III) Categorías dialécticas (Sentido)": (Ortiz-Osés, 1986, p. 15).

Desde la propuesta de Ortiz-Osés (1986), nuestra ruta, basada en la Complejidad, se orienta desde lo fenomenológico hacia los estudios culturales, la nueva semiología musical y la búsqueda del "sentido" –que no tanto en una dimensión dialéctica- sino como método á-método' complejo-hermenéutico-hologramático.

Se trata del diálogo permanente entre complejidad, fenomenología, hermenéutica y nueva semiología musical; un diálogo que nos dice cómo deslizarnos en los tres pasos del método hermenéutico de Ortiz-Osés (1986) para contextualizarlo, relacionarlo con una semántica, con una sintáctica y una pragmática; pero destacando que la comprensión tiene sentido es para un 'nosotros', y es el tercer paso del método: la dimensión pragmática, y ahí tenemos una conexión con el lenguaje; el mismo que se manifiesta en las narrativas juveniles y en el intento de dar 'sentido' en devenir de la propuesta de Tesis.

Resulta útil para este proceso comprensivo, tener siempre presente que la experiencia musical (EM) permite estar juntos, compartir el mundo-de-la-vida y darle sentido a la existencia personal y cultural. Así lo plantea Blacking citando a Schultz: “Alfred Schultz (1951) encontraba al corazón de toda interacción social efectiva (y afectiva) alguna clase de relación de afinación (tuning-in), cuyo modelo ideal es la situación de hacer música juntos. La inteligencia musical es una inteligencia social que permite a la gente organizar sus cuerpos de formas mutuamente agradables e inteligibles, sin necesidad de racionalizar, probar o fijar las experiencias...” (Blacking, 1991: 68-9). Podemos comprender la experiencia musical en la medida que participamos de la intersubjetividad: siguiendo a Merleau-Ponty: “El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro (...)” (Merleau-Ponty, 2000: p. 19). Se trata de un ‘otro’ inmerso en ‘otredad’, inmerso en inter-subjetividad, multiplicidad y diver-tempo-transitoriedad (JD).

Este trabajo promueve el debate sobre lo sensible, y para comprender la subjetividad de la experiencia musical es necesario abordar la sensibilidad: “Lo sensible es aquello que se capta por medio de los sentidos” (Merleau-Ponty, 2000, p. 28); “Oír es poseer sonidos, sentir es poseer unas cualidades y, para saber lo que es sentir, ¿no bastara haber visto rojo u oído un la?” (Merleau-Ponty, 2000, p. 26). Si sentir va más allá de percibir ¿cómo se está transformando en los jóvenes su subjetividad sensible desde la experiencia musical? Hay ahora una pista en las mediaciones (M), procesos (P) y circuitos del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD].

La propuesta fenomenológica desde la percepción, es un buen ejemplo de la categoría I. del método hermenéutico: la categoría empírica que se anuncia en los relatos desde la “Categorización” (Ver Anexo 17. Archivos de procesamiento: Categorización); la propuesta desde la nueva semiología musical y el estructuralismo corresponde a la categoría II: la categoría lógica, que en el informe se anuncia intertexto y desde el relato “Descripción” (Ver Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción); y la pragmática, el querer decir, el ‘sentido’ que le damos a la comprensión interpretativa-

compleja de la experiencia musical es la categoría III: hologramática, que aquí se narra como una propuesta de tesis en tejido rizomático y performativo.

Intentamos plantear un método complejo-hermenéutico-hologramático (‘á-método’), que se acerca mucho al planteamiento de la experiencia que hace Paul Ricoeur, y que toma otros rumbos como experiencia particular desde la realidad interactiva del performance musical juvenil. Este ‘á-método’ complejo-hermenéutico-hologramático, busca la comprensión de la experiencia musical, partiendo de las relaciones del gran bucle de interacciones o Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD], desde las redes de eslabones músico-semiosféricos, hasta el bucle tetralógico del orden-desorden-interacciones, que emerge sensibilidades-complexus-musicales (SCM) y las juventudes en disipación (JD).

Proponemos una noción de juventudes asociada a condiciones, afinidades, problemáticas, deseos, sueños. Es la “condición juvenil” o forma de ser juvenil que va más allá de la edad numérica; en coherencia con este concepto, se escogió un grupo heterogéneo de jóvenes y personas de distintas edades y lugares de procedencia. Esta decisión se basó en evidencias, que muestran cómo en el gusto musical de personas adultas permanecen ciertos hábitos de escucha musical correspondientes a su adolescencia. Para efectos operativos y pragmáticos del trabajo de campo en el campo, el estudio se desarrolló en la perspectiva de Bourdieu (1990) con énfasis en los periodos adolescencia-juventud entre los 10 y 30 años, con extensión y apertura a la “condición juvenil”.

El trabajo de investigación se realizó con jóvenes del eje cafetero; participaron jóvenes hombres y mujeres de Pereira-Santa Rosa de Cabal-Risaralda, y Manizales-Caldas-Colombia. Nos acercamos desde la autobiografía, no solamente la del investigador, sino de los (las) mismos (as) jóvenes, estudiando el fenómeno mismo de la recepción musical; pero no de manera aislada sino en contexto. La autobiografía orienta la relación entre la vivencia, la comprensión y la expresión; la música como una

expresión de la autobiografía de los jóvenes, desde donde tratamos de ‘leerla’ como experiencia profunda del habitar musical y existencia juvenil.

Aunque se trabajaron instrumentos de respuesta abierta en el estudio piloto exploratorio mixto y exploratorio inicial, la principal herramienta desde el método complejo es el conversatorio y la narrativa; con apoyo también de la etnografía, la autobiografía, la entrevista en profundidad, la historia de vida, y el grupo focal. Además se incluyeron otros recursos como el taller musical vivencial y las mesas de trabajo; se consultaron archivos, se realizaron actividades de participación musical del investigador con experiencias, laboratorios y fiestas de grupos; se hizo revisión de trabajos de Géneros Musicales (GM) particulares, estudio de videos, estudio de grabaciones de audio y estudio de algunas partituras.

Transitamos de ‘observador situado’ a “cuerpo inmerso, asumiendo el reto de plantear nuevas co-relaciones en torno a la subjetividad y el mundo-de-la-vida; un macro-proceso donde el bucle de reflexividad permite la emergencia de nuevas imágenes-sensibilidades musicales, a través de una interacción permanente entre la transcripción, la descripción y la interpretación dialógico-recursivo-hologramática de experiencias musicales, que incluye los trayectos como tejidos relacionales o performances.

La información obtenida se trabajó desde un enfoque comprensivo, el Método ‘A-método’ Complejo y la Complementariedad, dejando abierta la posibilidad del uso de técnicas tradicionales y manuales, con el apoyo de tecnologías de procesamiento digital como los programas Atlas Ti y CmapTools.

Inicialmente se trabajó en la revisión y transcripción de la información recolectada mediante entrevistas, videos, diarios de campo y biografías, dando lugar al procesamiento de la información a través del programa Atlas Ti, realizado de la siguiente manera:

Se construyó una unidad hermenéutica en el Software Atlas Ti, la cual está compuesta por cinco (5) documentos que son:

P1 Evidencia empírica, P2 Biografías, P3 Entrevista estudiantes, P4 Entrevista grupo de jóvenes (Colectivo Cultural Desparchados) y Videos Feria de Manizales, P5 Estudio virtual; este último comprende información recolectada de perfiles de diferentes redes sociales, y un foro virtual respecto al festival “Pereira Convivencia Rock” - conciertos de rock desarrollados en la ciudad de Pereira-. Las redes virtuales visitadas fueron: [www.hi5.com](http://www.hi5.com); [www.badoo.com](http://www.badoo.com); [www.conectados.com](http://www.conectados.com); [www.facebook.com](http://www.facebook.com); [www.sonico.com](http://www.sonico.com); [www.myspace.com](http://www.myspace.com); [www.youtube.com](http://www.youtube.com); [www.123people.com](http://www.123people.com); [www.peakyou.com](http://www.peakyou.com); [www.quehubo.com](http://www.quehubo.com); [www.neopolis.com](http://www.neopolis.com); [www.artelisa.com](http://www.artelisa.com); [www.linkedin.com](http://www.linkedin.com).

La categorización se realizó a partir de unos conceptos-categorías pre-establecidas, y en la interacción que se generó entre estas categorías ya establecidas y el procesamiento (Teoría fundada – Teoría emergente), desde una ‘lógica’ compleja, abductiva-deductiva; desde un ‘á-método’, del todo a las partes y de las partes al todo, se dio lugar a categorías emergentes las cuales se pusieron en controversia en el grupo de trabajo, los semilleros de investigación, el Grupo de Investigación y el foro de discusión, de acuerdo a perspectivas teóricas y alcances propuestos por el investigador. Ello ha permitido consolidar los objetivos de la investigación, hasta generar un mapa-propuesta de investigación, que puede ser guía de ruta para otras investigaciones relacionadas con los temas de la Tesis.

En un siguiente paso se exportaron los relatos asignados a cada categoría, para dar inicio al informe descriptivo (Ver Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción y Anexo 24. Archivos de procesamiento: Síntesis Descripción), como paso indispensable para la interpretación y el dialogo que se establece, entre los elementos teóricos y empíricos en los que se apoya la investigación y la Tesis. Paralelamente se construyen las gráficas que permiten visualizar las diferentes relaciones inter e intra-categoriales, inicialmente en manuscritos (Ver Anexo 14. Gráficas Manuscrito Categorización y Procesos), y luego

a través de los programas Cmap Tools, Paint y Power Point. Para el diseño de las gráficas se revisaron gran cantidad de imágenes y fractales (500), que responden al enfoque de los sistemas complejos, las estructuras Disipativas, la física cuántica, la auto-organización y la teoría de los fractales, en las dinámicas del Pensamiento Complejo.

## 6. Partituras<sup>13</sup>

En consideración a la magnitud de la información recolectada, los relatos han sido procesados en varios archivos que se presentan como anexos (Ver Anexo16. Archivos de procesamiento: Descripción, y Anexo 24. Archivos de procesamiento: Síntesis Descripción). En coherencia con el enfoque de la complejidad, el 'Informe Final' incluye inter-texto secciones cortas de la descripción y presentación de los datos; estos apartes de la descripción han sido interpretados en su conjunto y re-escritos en detalle, en coherencia con el 'á-método' -método complejo-hermenéutico-hologramático, desde la ruta propuesta por Ortiz-Osés, y de acuerdo a la estructura de capítulos de la Tesis en enfoque de la Complejidad. Adicionalmente y en archivos adjuntos, se presenta abundante evidencia empírica en textos, imágenes y videos. Estos anexos son 'llamados' al interior del tejido escritural con finalidad explicativa, descriptiva, comprensiva, interpretativa y rizomática.

---

<sup>13</sup> La expresión 'Partituras', se refiere a 'Presentación de los Datos' en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos.

## CAPITULO IV. BIFURCACIONES-MOTIVOS-RITORNELLOS<sup>14</sup>

A continuación presentamos algunas reflexiones sobre la emergencia de sensibilidades juveniles a partir de la experiencia musical (EM), las interacciones del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] y algunas anotaciones en los estudios de Carlos Mesa Gonzalez (2011) en perspectiva de las estéticas expandidas. A manera de “conclusión inconsútil”, se trata ahora de un conjunto general sobre la emergencia de sensibilidades de la condición juvenil, desde el pensamiento ambiental, la ecología humana y las estéticas expandidas; aproximaciones a una filosofía del arte donde el cuerpo es un ‘tercer cuerpo’ y escenario de la vida misma, que expresa de cerca la propuesta de la Tesis.

¿Cuál es el espacio del contacto afectivo en el juntarse y el contactarse de la experiencia musical (EM)?: “De la mano de la ‘paleontología de las formas simbólicas... del Pensamiento de la Exterioridad’ de José Luis Pardo (1996), se hará a sus matices diferenciales: desvelar los cuerpos exuberantes y sus contorsiones inmanentes, considerar el comportamiento estético como lo mas vivido de los mortales que somos, y sugerir la confrontación entre la vida afectiva y el espacio político” (Mesa, 2011).

¿Cómo plantear un discurso de la exterioridad - interioridad donde surge el concepto de mercancía, desde la perspectiva de la recepción de música? Una posible aproximación empieza en los debates de la identidad; hay una identidad del cálculo que organiza y mimetiza, uniforma y estandariza formas de escucha, formas de comprar, formas de tocar; formas de bailar, de vestir, danzar, sonar, componer, escenificar, escribir, formas de caminar, formas de hacer. En esta perspectiva, es viable plantear relaciones con múltiples puntos de fuga ( $Xn$ ) respecto a las diferentes mediaciones (M)

---

<sup>14</sup> La expresión ‘Bifurcaciones-Motivos-Ritornellos’, se refiere a ‘Conclusiones’ en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos.

de la experiencia musical (EM), especialmente las Mediaciones de Recepción (MR). ¿En que medida hay una interioridad en las acciones de la escucha, del gusto musical, de la preferencia por uno u otro tipo de música? O del disgusto musical que narra además otras formas de interioridad y otras estéticas? La exterioridad del acto de escucha se propone, desde el relato juvenil, como un “aparente” reconocimiento de un cierto orden que ha propuesto el contexto de la cultura, que para esa comunidad tiene un ‘sentido’ distinto como sub-cultura, como ‘tribu’ o como emergencia social: “Lo no estético sería lo in-humano, ya que las construcciones apolíneas reducen lo humano (Andre Leroi). Lo humano se ha explicado a partir de un comportamiento filetico, o biológico. La historia como ciencia poética, ha construido al ser humano, pero no a partir del pensamiento sino de contar, de narrar la vida” (Mesa, 2011); a partir de narrar la vida, la experiencia musical tiene sus raíces en la condición filetica biológica del ser humano.

La condición humana es la que permite al individuo devenir en persona a partir del vivir humano siendo diferente, siendo alguien en lugar de no ser nada. Esta es una pista clave para plantear la propuesta del bucle [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM); esta es la posibilidad de que los jóvenes se inserten en la vida de uno y de muchos. Una inserción que se origina en la intencionalidad hecha sentimiento: “Gesto es gesto afectivo, es tecno, el gesto afectivo que es estesis, que acontece en la inserción afectiva de uno y de muchos (AndréLeroi). Por ello se le ha llamado a esta propuesta una Estética Social, grupal para muchos en la perspectiva de la psicología social como eficacia, como beneficio del grupo, como satisfacción del grupo”. (Mesa, 2011). ¿Cómo se presenta esta relación, en la experiencia musical juvenil que propone sensibilidades musicales múltiples (SM) y sensibilidades musicales particulares (SI) ?

¿La experiencia musical mediada hacia las sensibilidades, es mimesis o es poiesis? ¿Es imitación o es invención? Puede la escucha sensuada generar en escucha poietica? ¿Cuales son las formas de entre-cuerpos que se proponen en este ejercicio de inter-corporalidades? Hay dimensiones siempre creadoras (Eslabones Músico-Semiosféricos-EMS, Hábitos-Coreografías-HC, Primer Contacto Musical-PCM,

Géneros Musicales-GM) en cada acción consciente o inconsciente de la práctica musical; sea desde la imitación o desde la creación misma de la idea musical, que no es solamente un problema de definición de Géneros Musicales (GM), sino que avanza hacia un fenómeno de percepción múltiple y compleja mediante el cual reinventamos no solamente la música, sino la existencia misma, la realidad misma del vivir; los momentos de intimidad, de exuberancia que las normas sociales y la política señalan como fines normativos, y no como la expresión de cuerpos sentidos o Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM).

La acción musical se plantea así desde la vivencia profunda de la sensorialidad en la escucha; una escucha del cuerpo descentrado, del cuerpo en experiencia sensible frente al territorio de la exterioridad, y frente al territorio de la interioridad; es aquí donde podemos plantear el bucle [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM: unas formas emergentes de Sensibilidades en Intimidad (SI) y otras emergencias de sensibilidades múltiples (SM).

¿En la experiencia de la escucha o de la acción musical se presenta la contemplación o la inmersión? ¿Cuáles son las implicaciones políticas de estas acciones, y que tipo de niveles de consciencia o inconsciencia plantean en los jóvenes cuerpos? ¿Cuáles son las geometrías de la experiencia musical? Hay vida representada en la experiencia musical compleja, i-rrepetible, inconmensurable, en el sentido de contorsionarse, del moverse, del compartirse. Hay cuerpos vivos; vivos en pleno sentido del lenguaje en tanto cuerpos no solamente biológicos, sino cuerpos vibrantes; cuerpos jóvenes musicales que se orientan en el sin-sentido de la norma, en el sentido colectivo de red viviente; red musical juvenil como una supra-organización que despliega no solamente notas, sonidos, palabras, imágenes, performance, etc, sino un espacio de creación humana, el cual es además creación política, la política de la emergencia; las reflectivas formas del juntarse, en afecto sincero y compartido, mas allá del problema mismo de la técnica musical, o de las técnicas del lenguaje como comunicación instrumental que requiere emisor, mensaje y receptor.

¿Cuáles son las perspectivas de la escucha? ¿Pueden darse perspectivas del mirar, del ver, sentir, escuchar y oír simultáneamente? En la experiencia musical juvenil esta perspectiva es evidente cuando en percepción compleja confluyen todos los sentidos, y cuando simultáneamente el cuerpo joven, en ejercicio de interioridad alterizada, logra transformar la idea primitiva de un simple contacto de cuerpos físicos. Y se plantea así una pregunta central: ¿Suceden transformaciones colectivas en la experiencia musical juvenil que representen gesto afectivo? ¿O se trata de gesto empobrecido por la acción política del discurso posmoderno de lo que es útil, de objetos que se manipulan, de personas que son manipuladas por aparentes discursos retóricos del desarrollo humano?

¿Cuáles tensiones se evidencian en afección (afecto, gesto afectivo), mediante la experiencia musical sensible? ¿Cómo puede darse este mezclarse, de estar juntos pero ser diferentes, de sentir al otro y que me sienta; y mas allá del discurso o dispositivo musical, en el juntar cuerpos sensibles y en el logos-mitos que propicia la experiencia misma de la música?

¿Cuáles son y como se presentan los terceros cuerpos en el contacto de la experiencia musical juvenil, en la emergencia de sensibilidades juveniles? Hay terceros cuerpos que emergen en la aparente dicotomía de la ausencia de contacto, de la ausencia de sentido, de la “des-afinación” corporal, del ruido in-contactual, del no reconocimiento a las presencias, del olvido, -intencionado o no- de las políticas del poder, de las formas de ejercer las practicas del juntarse, en ausencia de la cultura reconocida. Pero si los seres se juntan para hacer música, también se juntan para construir un tercer cuerpo, para hacer emerger la vida, para luchar contra la ausencia del contacto, aquel que no ha sido posible por la vía de lo inteligible, por la vía de la razón, por la vía de la palabra; la narrativa juvenil propone este momento del juntarse afectivo en emergencia del ‘tercer cuerpo’, desde el Primer Contacto Musical (PCM).

¿Cuál es el pellejo o la marca, la huella que deja la experiencia musical juvenil en esos intercambios de contactos? ¿Cómo se presentan las mediaciones (M) y procesos

(P) complejos de emergencia de sensibilidades musicales juveniles (SCM), en términos de afección, rastro y gesto afectivo? El tercer cuerpo desde la experiencia musical es la huella, el entretenimiento, el afecto; es la marca entre el sentir y el pensar sensible que se convierte en habitar coreográfico (Hábitos-Coreografías-HC) y mundo vivido hecho música (Sensibilidades-Complexus-Musicales-SCM).

¿Se plantean cuerpos idénticos intercambiables en la propuesta de la producción musical en serie -Mediaciones de Recepción-MR-? En la urgencia de la modernidad por la promoción de unos tipos de músicas determinadas, éstas son sistematizadas sobre la base de una estandarización; aquella estandarización con la que luchan los auditorios y las audiencias. La inserción del cuerpo –cuerpos- en la experiencia musical plantea la dimensión política (MA) y (SP). ¿Como se presenta esa inserción de lo diferente, que trata de resistir alternativamente a la estandarización y el pastiché?

La experiencia de la intimidad en el ejercicio del bailar, del juntarse, de agruparse, es la búsqueda de la vida. Sucede en la experiencia musical juvenil como expresión de intimidad; ocurre por donde ellos lo quieren, no donde lo indica la política publica y las normas de lo inteligible, de lo razonado, del lenguaje normativo, de la palabra reglada, del derecho formalizado, de la política del poder. Los grupos musicales –como otros grupos juveniles- son inenarrables, son efímeros, tienen temporalidad corta; son grupos que se juegan la vida; requieren un trato considerado, requieren un trato del sentir como afección.

El tercer elemento del mundo humano es la emotividad. En el bucle [SI-SM] entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y Sensibilidades Múltiples (SM), la intimidad es aquello que permite disfrutar la vida, contar con el otro y contar con lo otro, ser alguien y no ser nada; no importa el grupo como objeto, sino mas bien la inserción del individuo al grupo (SM) sin que deje de ser alguien (SI), para construir diferencia con otros (JD) a partir de esa experiencia. ¿En la experiencia musical, como es posible plantear una relación de esta clásica performatividad, respecto a otras formas nuevas o emergentes? como estructuras o elementos musicales, o factores musicales, simetrías, proporciones;

como Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS). Pero las formas en la modernidad dependen de la utilidad y del uso que se le da a esas formas; así como en la arquitectura hubo esa transición, también en el arte, en las músicas hay una performatividad y la música como dispositivo que “habita”, que experimenta, que “usa”, que recibe, que recepciona, que escuchan los auditorios; estas formas se presentan ahora como Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS), especialmente los Eslabones Macro-Sonoros y Micro-Sonoros, y tienen sus antecedentes en una geometría del cuerpo que tiene raíces en el medioevo, con la armonía musical y las formas de la arquitectura religiosa.

¿Cuáles formas son inscritas por los cuerpos emergentes en la experiencia musical? No solamente las formas clásicas de la estructura lógica numérica de la matemática musical, sino también las formas emergentes del tercer cuerpo; cuerpo contacto en relaciones con el otro y los otros -circuito [SI-SM] ‘entre Sensibilidades en Intimidad (SI) y sensibilidades múltiples (SM)-, una escritura del cuerpo colectivo, del cuerpo en ‘gesto afectivo’; es decir, los Eslabones Músico-Semiosféricos-EMS, y los Hábitos-Coreografías-HC) que dinamizan el Gran Bucle Complexus GBC [EM-M-P-SCM: JD], generador de Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM) y Juventudes en Disipación (JD).

¿Cuál es el contacto sensual que se propicia en la experiencia musical, en ese proceso de emergencias de sensibilidades juveniles? Cuales son las poéticas que allí se despliegan? Puede haber sensualidad de la escucha cuando media el pensamiento analítico? Puede emerger empatía entre el creador y el receptor, oyente joven, cuando median procesos complejos de producción musical (PCECP)? ¿Cómo plantear las secciones áureas (proporción, abstracción) en la vivencia-experiencia musical juvenil? Cómo entender la presencia de los Eslabones Macro-sonoros, de los Eslabones Micro-Sonoros? Aparecen proporciones numéricas co-relacionadas con los ritmos, tiempos, y los espacios de realización; la dinámica del movimiento corporal es seducida por sonidos, por imágenes asociadas, por fractales de complejidad creciente. Lo que producen las secciones áureas son escrituras geográficas, aquellas que dejan también huellas; pero ¿cuales son esas huellas? Las que ha narrado la condición juvenil,

naturalmente, como gesto afectivo con sus congéneres. ¿Cuáles son a partir de estas reflexiones, las maneras geografías y geometrías de la experiencia musical (EM) juvenil, en procesos de emergencia de sensibilidades juveniles (*Sn*)? Son los lugares de inscripción intercorporal a partir de la vivencia-experiencia musical sensuada o mediada; sensuada en tanto propiciando marcas, huellas, Hábitos-Coreografías (H-C). Una Experiencia Musical (EM) mediada (M), en tanto disloca la natural tensión entre cuerpos expresivos y entre cuerpos re-configurados por la posmodernidad; se trata así del sistema de las Mediaciones (M) [MR-MS-MV-MF-MA]: Mediaciones de Recepción (MR), Mediaciones del Sentir (MS), Mediaciones de Valores (MV), Mediaciones de Formación (MF), Mediaciones de la Acción (MA); mediaciones que actuando rizomaticamente producen los procesos (P) complejos de emergencia y las sensibilidades juveniles (SCM).

¿Cómo emerge el cuerpo vivo, el cuerpo danzante de la experiencia musical juvenil? El cuerpo de las sensibilidades-complexus-musicales (SCM) emerge como cuerpo que se mueve, se desplaza y habita las músicas y la acción. Este ser corporalizado y conjunto emergente se visibiliza en el bucle de los Procesos (P) [PCECP-PCGCE-PCSS], Procesos Procesos Complejos Estético Creativos de Producción-PCECP, Procesos Complejos del Gusto y de las Configuraciones Estéticas-PCGCE, y Procesos Complejos de Sensibilización Subjetivación-PCSS.

¿Cómo plantear así una condición efímera de la experiencia musical juvenil, asociada a las mediaciones (M) y a los procesos (P) emergentes que instauran sensibilidades musicales (SCM)? La experiencia musical no está cosificada, no está momificada, no es un espacio muerto; lo contrario, es la experiencia mas viva que puede narrarse en las autobiografías y los conversatorios juveniles. Así, la pulsión vital emerge en la experiencia individual o grupal de la danza coreográfica musical, en tanto es una experiencia estética creadora de nuevas experiencias intercorporales e intracorporales; es la escritura coreográfica del espacio publico, en tanto lugares del encuentro de cuerpos, encuentro de la vida, encuentro de desencuentros, encuentro consigo mismo, encuentro con el cosmos, encuentro con la locura, encuentro con el

mitos; y mas allá, del logos, porque además el rastro que deja, no es ni pareciera ser una consecuencia de las políticas oficiales. Configura emergencia de otras políticas, las políticas del si mismo, del hacerse por si mismos, del crearse de manera espontanea, rizomática, magmática y hologramática; la dinámica de las mediaciones (M) y Procesos (P) que emergen sensibilidades y subjetivación juvenil ( $S_n$ ).

¿Hay una tipología en la arquitectura musical que se muestre como Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS)? Las geometrías y las geografías que propone la experiencia musical juvenil, dialogan con una perspectiva de relaciones entre experiencia vivida y proporciones de obra de arte, obra musical en principio; obra que se ha producido a partir de determinadas relaciones matemáticas, de proporciones de intensidades, de temporalidades, de Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS). Se trata de un hiper-performance musical, creativo-productivo-organizador-autoprodutor y sistemático, caracterizado por su funcionalidad dinámica con las imágenes, escenografías, lugares, ciudades, públicos, y ambientes diver-tempor-transitorios que pulsionan la disipación humana.

Estas escrituras de los Eslabones Músico-Semiosféricos-EMS, Hábitos-Coreografías-HC, y sensibilidades Disipativas ( $S_n$ ), maneras y formas espaciales del habitar-ciudad como lugares de la experiencia musical, posibilitan encuentros cara a cara; se presentan como Sensibilidades Estéticas-Ambientales-SEA, las cuales emergen a partir de las perturbaciones del espacio publico o privado de la experiencia musical juvenil. Se trata de una experiencia musical (EM) que ha emergido en la vida misma, a partir de un conjunto de experiencias complejas del habitar y ser habitado, del ser y el hacerse, del ubicarse o des-ubicarse, del tocarse y ser tocado, del sentirse y ser sentido, del sonarse y ser sonado, del cantarse y ser cantado, del corporalizarse y ser intercorporalizado; de poder pasar de ser 'otro generalizado' a un 'otro concreto'.

Desde esta perspectiva, no es viable considerar exclusivamente la semiótica en el estudio de la experiencia musical juvenil, sino las aperturas siempre aperturas, ya que las geografías del habitar musical no se pueden geometrizar, porque empiezan a perder

vida. Se requieren modos de escritura distintos y complementarios al de la semiótica; se trata de escrituras del pliegue y del rizoma musical. ¿Cómo plantear entonces un estudio en emergencia de sensibilidades musicales juveniles (SCM), considerando las formas y Eslabones Músico-Semiosféricos (EMS)? Es posible hacerlo desde otros lugares, desde otros espacios del habitar. Consideramos hoy que, emerge en apertura consecuente y rizomática la plétora del sentido que surge en las narraciones y relatos, desde cierta fenomenología de una percepción sensible, a partir de la misma sensibilidad. Las mediaciones (M) de la experiencia musical (EM) en la emergencia de sensibilidades juveniles ( $Sn$ ), se anuncian en las redes del Gran Bucle Complexus Musical GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR- $Sn$ ] } y las Sensibilidades-Complexus-Musicales (SCM) que devienen Juventudes en Disipación ( $Sn$ ). Quienes se han narrado son los mismos jóvenes; jóvenes de condición o edad, inclusive aquellos que hoy son investigadores en cuerpo inmerso -caso autobiográfico-.

La experiencia musical es la expresión de la escritura en el paisaje; es la posibilidad de escribir la sonoridad del ambiente que escuchamos, ambiente del sonar y ser sonado, de hacer inmersión de la obra por parte del creador -no del afuera-. Surge la pregunta: ¿Cómo es posible hacerlo cuando hay Mediaciones de Recepción (MR) mediatizada? ¿De que formas sucede la inscripción de los cuerpos jóvenes en el habitarse y el habitar musical? Se trata de una posibilidad de escritura en la tierra, pero es una escritura de gesto afectivo que produce pliegues en ese hábitat y en el natural ambiente del contacto, del paisaje sonoro; paisaje en tanto compleja red de procesos y relaciones rizomáticas intervenidas e intervinientes en las maneras de ser, hacer, pensar, sentir y actuar juveniles.

¿Cuales son las capas, huellas, contrahuellas, de la inscripción de experiencias musicales? Es el habitar mismo de experiencia musical como propio habitarse y ser habitado; las capas son los momentos, en ritmos distintos para inscribir en cuerpos jadeantes, mutantes. ¿Cual es la relación entre el ser joven y la naturaleza de su acción

habitada? Es la geo-grafía como escritura de experiencia, como ‘operación’ de la acción sentida que deviene sensun pleniur, como aisthesis de la ecología humana. Hay unas formas de búsqueda del cuerpo desde la experiencia musical; dicha búsqueda se lleva a cabo en el enraizamiento de las sensibilidades musicales; mediante una escritura musical sobre la piel de la escucha, sobre el cuerpo vibrante y deseante, que es además un puente de contacto entre la tierra-cuerpo y la tierra-cuerpos, inter-cuerpos, una escritura sobre el cuerpo de la existencia y el mundo. Y es posible pensar la escritura sobre la tierra, cuando hay contacto entre músicas y cuerpos; cuerpos que al juntarse por la vibración sonora, se escriben e inscriben sobre el cuerpo-mundo. Esta vibración corporal es no solamente un fenómeno óptico-acústico o psico acústico, es también un majestuoso gesto afectivo (Sensibilidades en gesto Afectivo-Exterioridad-SGA), de afectación individual (SI), afectación de multitudes (SM) y afectación de humanidad planetaria (Sn). Cuando esta experiencia es objeto de las políticas publicas, la escritura se convierte en geometría y cálculo; se convierte en gesto de agresión que no atiende ni es atendido en los escenarios de ‘libertad’ del ‘parche’, el after party, o ‘maratones musicales’ electrónicas.

¿Cómo duplicamos, describimos el espacio musical -el espacio de Pardo (1996) es mas que espacio geométrico- para que pueda devenir sentido? De cual sentido estamos hablando? El sentido del contacto. ¿Puede establecerse un dialogo entre este sentido y el sentido de la hermenéutica de Ortiz-Oses (1986)? ¿O el sentido antropológico planteado por la complejidad? ¿O el sentido de la hermenéutica de la comprensión de la experiencia musical juvenil? La pregunta es para los protagonistas de la experiencia musical juvenil; habitar dicha experiencia es albergarla, llenándola de iconos, signos de múltiples y diversas formas que le dan vida; como un conjunto de sistemas complejos que emergen diversidad en la individualidad en tanto juntarse, sin perder el sentido propio de la particularidad; como flujo procesual del bucle [SI-SM] ‘entre sensibilidades en intimidad y sensibilidades multiples’. ¿Cómo plantear los entramados del orden en la creación artística, estética, musical? ¿Cual es la urdimbre? ¿Cómo puede plantearse la trama de la experiencia musical (EM)?

En la experiencia musical (EM) juvenil, los jóvenes hacen urdimbre, escritura matematizada en el contexto de un cálculo que no es la copia calcada del “modelo” o “forma” que ha legitimado el sistema de la mercancía o la moda. La trama, puede estar relacionada con las diversas formas de transformación que se proponen en los “géneros” musicales (GM), como alternativas de cambio cuyos referentes se encuentran en un formato que ya se ha instaurado: las lógicas de producción de las que habla Martin-Barbero (1998) en “De los Medios a las Mediaciones”. El arte se ubica en espacialidades rígidas que reducen el mismo espacio habitable, que revela la trama de las espacialidades ocultas en la obra; se va buscando la trama, pero solo podemos acceder a la urdimbre; porque la trama generalmente está oculta y hay que develarla: “La urdimbre no existe sin la trama, ni la trama existe sin la urdimbre...asi como no existe la afectividad sin el orden político...y no existe el orden político sin la afectividad...” (Mesa, 2011).

En la experiencia musical juvenil orientada en perspectiva de las sensibilidades-complexus (SCM), hay una búsqueda permanente de lo oculto como trama, ante la evidencia de urdimbre, pero nunca se resuelve; es un proceso de complejidad magmática. ¿Cómo puede plantearse la trama en la experiencia musical juvenil en tanto formas, estructuras, lógicas, o Eslabones Músico-Semiosféricos-EMS? Tal vez es esta la simplificación del “orden” de la música que los jóvenes tratan de subvertir. Los jóvenes huyen de la reducción de la urdimbre mediatizada, según la cual unas músicas deberían tener ciertos elementos formales y no otros; es esa la trama que trata de desvelar el investigador, la trama profunda que abre como plétora el sentido de la experiencia vivida por los jóvenes. ¿Cómo recomponer la urdimbre, desde la búsqueda permanente de la trama inmersa en la experiencia musical juvenil? ¿Cómo dar apertura a la vida desde la experiencia misma del sentido en el hacer-hacerse musical, mientras se sacralizan, se deniegan, se satanizan, se niegan en profundidad y en el sin-sentido de la política pública, las formas emergentes plétora, extendidas, de la música como alternativa de creación-poiesis, aiestesis del ser humano y de los colectivos? ¿Cómo establecer relaciones de mediaciones (M) y procesos (P) emergentes de sensibilidades musicales juveniles, a partir de un diseño o no diseño de los espacios del ocio, de los

espacios de la escucha individual o colectiva, de los espacios de entre-cuerpos musicales, de los espacios de la in-temporalidad vivida y la diver-tempo-transitoriedad (JD)?

¿Cuál es la metáfora que puede traerse a la experiencia vivida de la música juvenil respecto de la piel colectiva, piel como espacio publico, como cuerpo, que establece unas formas de ciudadanía, que establece el espacio de una eficacia social, mas que un contacto humano? Se trata de la piel como geografía y cartografía, que en disolución y “liquidez” se disuelve como organización social, por lo menos en el sentido de una organización política de tipo normativo; que regula pero no siempre acompaña, que restringe pero no siempre hace apertura, que direcciona el gusto musical pero limita su acceso, que abandona el joven cuerpo sensible en busca de la libertad.

¿Es posible reproducir el diseño del “revestimiento” en la diversidad creadora de la obra musical, aquella que se hace y se va haciendo en las musicas del Rock, el Rap, del Hip-Hop y las músicas electrónicas? La experiencia del afterparty, de los géneros alternativos, escriben el lugar del reconocimiento, del no estar solo (Sensibilidades Sociales-SS), porque es allí donde nos sentimos y somos sentidos. No puede diseñarse lo que se va revistiendo musicalmente en complejidad rizomática, cada vez diferente al encontrarse, cada vez que de forma autónoma unos jóvenes, unos “gestores de cultura” deciden “organizar” encuentros juveniles alrededor de músicas, convocando artistas famosos; una fama que se reconoce en estilos o afecciones comunes, y que van convirtiéndose hasta en prácticas laborales para muchos de ellos; en el acontecer de la experiencia musical juvenil, la disponibilidad a la transformación es permanente, es humanamente caosmótica.

¿En la experiencia musical juvenil es posible pensar la relación de normas asociadas al capullo como coreografía, como hechos afectivos ? Las andanas son apolíneas, son normativas, y nos llevan a vivir en un orden del mundo ortográfico. Es un mundo que desde la experiencia vivida musicalmente (EM) es siempre capullo, en tanto se crea siempre en gesto afectivo, gesto creativo de la eterna contorsión (Sensibilidades

en Contorsión-SCON), de la eterna coreografía no solamente musical, sino coreografía del vivir (Hábitos-Coreografías-HC), del vivir siendo, del vivir haciendo, del hacer musicalmente (Sn).

La música está hecha de proporciones, de calculo, de relaciones áureas como formas-estructuras, de organizaciones (Eslabones Músico-Semiosféricos-EMS), de formalidades, de relaciones de equilibrio. Pero estas estructuras en la experiencia musical juvenil son sedimentadas, son re-creadas, son re-establecidas (Eslabones de Improvisación-EI) para dar sentido como capullo en contorsión a la vida, a las afectaciones que se van dando en el contacto directo o indirecto que tienen los jóvenes con las músicas. Estos ordenes (EMS) se van disolviendo y reclasificando en Géneros Musicales (GM), que bajo la premisa del formalismo clásico, constituyen arte, constituyen forma musical, y las formas hacen patrones, hacen ilusiones de sentido; pero no siempre hay sintonía entre el desear del joven, los patrones de la forma –paradigma, sintagma-, y el mostrar deseable que surge de una política del consumo.

¿Cómo se crea o re-crea la vida en la experiencia musical juvenil? La posibilidad de atraer el “auditorio”, es marcada por una cierta coincidencia como “habito”, gusto, preferencia musical (GM). Es allí donde hay un juntarse, unas maneras de encontrarse (Mediaciones de la Acción-MA, Sensibilidades Políticas-SP), no siempre en la posibilidad de dar continuidad a la política del juntarse; es mas bien la posibilidad de desconocer la política del poder juntarse, del poder hablarse, del poder alegrarse, del poder habitarse en satisfacción placentera, del vivir. Y si no es este el momento de la libertad que siempre anda buscando el cuerpo joven, entonces no hay libertad posible. ¿Cómo hago cercano al otro en el espacio de la experiencia musical juvenil? ¿Tiene algo que ver la forma, eslabones músico-semiosféricos-EMS, orden de la música preferida en esta situación? ¿Como relacionar sentido recto y rodeo, con la experiencia musical juvenil? El sentido recto, que es la vida, puede ser asociado a las Mediaciones de Valores (MV); el sentido recto es el vivir, pero el vivir bien; tiene relación con los valores asociados a la práctica de las músicas y al Ethos Cultural Ambiental.

Hay una sintonía entre los conceptos de Sensibilidades Múltiples (SM), y Sensibilidades Sociales (SS), desde el campo de estudio de la experiencia musical (EM) juvenil. Hay referencias a la música que une las juventudes, al tiempo que la música visibiliza una experiencia musical personal. Siguiendo a Gil Calvo, se llamaría “gusto individual”, y en otro sentido “gusto colectivo” (citado por Megias & Rodríguez: 2002). ¿Hasta qué punto es realmente posible una experiencia del vivir, del estar, del ser, del ir siendo, del hacerse, en estricta individualidad? Plantear la experiencia del habitar humano, es plantear también la necesaria y eterna condición inter-corporal, intersubjetiva, interdialogal, intersensible; aunque queda abierta la pregunta en tanto la condición juvenil deviene vida en biogénesis y en lo filético. En perspectiva del Pensamiento Complejo el ser humano es un ser eco-geno-bio-antropo-psico-social, lo cual tiene enormes implicaciones en la perspectiva individual o colectiva, en una u otra dimensión de la música y la intimidad.

En el contexto de las Mediaciones de Recepción (MR) y la intimidad (SI), hay una distinción entre intimidad y privacidad, entendiendo que la intimidad se refiere a las “inclinaciones”, que se asemeja con los gustos y los “hábitos” (Pardo,1996); la privacidad sería el espacio de la intimidad hecho público mediante la información. Lo anterior quiere decir que las Mediaciones de Recepción (MR), propuestas en el presente estudio, ejercen una profunda incidencia en el carácter privado de la escucha musical. El problema de fondo radica en que los intereses de un “estado social de derecho”, los intereses de la colectividad, de la comunidad de relaciones, han sido intervenidos por intereses particulares de la industria cultural, en la orientación de tales o cuales inclinaciones, limitando y hasta empobreciendo las opciones del habitar musical. Las mediaciones (M), especialmente como en este caso, las Mediaciones de Recepción (MR) hacen su aparición en la compleja red de procesos de interacción, posibilitando la emergencia de procesos del gusto y configuración estética (PCGCE); pero no es una estética cualquiera, es una estética y unos gustos orientados desde entornos externos, que progresivamente cierran las posibilidades de una experiencia musical en verdadera intimidad. La experiencia musical, entonces, va transitando de la intimidad hacia la privacidad y la publicidad, hasta disolver las posibilidades de la identificación y la

subjetivación humana por determinadas músicas. Las “inclinaciones” –en la propuesta de Pardo- se van convirtiendo en “tendencias” de un mercado del arte, de un mercado de la música que, si bien abre opciones de trabajo, también aumentan las tensiones de seres que sueñan, sufren y sienten, de seres que procuran no dejarse empobrecer por la sobreoferta de medios y tecnicidades, en océanos de sonoridades, que llevan además a la confusión del entorno ambiental sonoro.

Ante este panorama, en el contexto de las Mediaciones de Formación (MF) y las Sensibilidades Estéticas-Ambientales (SEA), lo que queda será asumir la formación como los espacios de educación musical, que se constituyan en alternativas para hacer frente al sorprendente aumento de la sobreoferta mediática musical, y orientar las decisiones del gusto musical (GM) bajo el ambiente de una ecología humana: una ambientalización de la sonoridad en el ethos cultural; músicas para la vida, músicas para la convivencia, músicas para el respeto a la videosfera, músicas para establecer el “pacto de mínimos” y dar cuenta de horizontes de sentido que nos permitan habitar el mundo en paz. La sobreoferta mediática musical, está encaminada a la masificación de un consumo popular estandarizado; lo popular como cultura de masas, se entiende en un contexto moderno y urbano como la “muchedumbre”, conceptos que se abordan en un enfoque crítico que podría sintonizarse con las Mediaciones de la Acción (MA) Política y con el concepto de Sensibilidades Múltiples (SM) en el presente estudio.

Martin-Barbero (1998) plantea la transformación del proceso natural de la ritualidad de la fiesta, hacia una celebración programada que se ha convertido en espectáculo. He aquí un punto clave de las mediaciones (M), y las maneras como se entrecruzan los espacios de la mediatización y mercantilización de la experiencia del arte, de la experiencia musical (EM). Es a partir de aquí cuando se van visibilizando en gran medida los procesos complejos de emergencia (P) [PCECP-PCGCE-PCSS]; unas veces emergencia de información, otras del lucro presente en la rentabilización de la creación musical y la politización de las políticas culturales, que de manera pasiva y a veces intencional, promueven el consumo más rampante del “objeto” artístico. Este no es ya el objeto de la experiencia misma de la creación humana, como habitar musical; es

ahora la necesidad de justificar la experiencia de la escucha o del espectáculo, en escenarios de ultra-modernidad que aparentan garantizar la libertad de una decisión por tal o cual música, mientras que se promueve en los sistemas mediáticos y la Internet otra serie de productos artísticos, que venden la imagen y acompañan la gran empresa de la industria cultural musical.

La experiencia musical (EM) como un conjunto de sistemas complejos EM [PCM-GM-EMS-HC], como escucha musical que emerge en procesos complejos (P) [PCECP-PCGCE-PCSS], sensibilización y subjetivación humana como Sensibilidades-complexus-musicales (SCM): emerge como Juventudes en Disipación (JD) [CM-SI-SM], y configura el más grande sistema de computaciones en las dinámicas de las mediaciones: El Gran Bucle Complexus Musical se puede mostrar como GBC [EM-M-P-SCM: JD] = {(EM) [PCM-GM-EMS-HC] (M) [MR-MS-MV-MF-MA] (P) [PCECP-PCGCE-PCSS] (SCM) [CM-SI-SM] (JD) [SF-SCON-SV-SC-SV-SEA-SL-SS-SSE-SCO-SP-SGA-SCH-SR-SVIR-*Sn*] }

Se trata así de un conjunto de circuitos colaborativos, interactuantes, que a partir de los eslabones músico-semiosféricos (EMS) llevan a la acción sensible (MA); la acción como escenario vital del homo-sensus: (...) “Un gigantesco centro de computaciones, nuestro cerebro, trata el conocimiento, la acción y las interacciones conocimiento/acción” (Morin, 1986, p. 64).

De esta manera, las mediaciones (M) de la experiencia musical en la emergencia de sensibilidades juveniles (SCM), nos muestran una ruta abierta para aproximarnos a la comprensión de la realidad juvenil, que se visibiliza en la disipación (JD) y la diver-tempo-transitoriedad rizomática hecha Sensibilidades (*Sn*).

## OPUS<sup>15</sup>

Adorno, T. W. (1984). Teoría Estética.

Aguirre Arriaga, I. (sf) El arte como sistema simbólico.

Agulló, J. (1989). Acústica Musical. Barcelona: Libros de investigación y ciencia, Universidad Politécnica de Barcelona, Edit. Prensa Científica.

Álvarez Álvarez, L. A. (1970). Aproximación a los conceptos de forma y estructura en el pensamiento creativo musical. Caracas: Universidad Simon Bolivar; Tesis para optar al título de Magister en Musica.

Álvarez G., A. (2003). Los medios de comunicación y la sociedad educadora ¿Ya no es necesaria la Escuela? Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Grupo Historia de la Práctica Pedagógica-Editorial Magisterio, Editorial Delfín. ambiental. Manizales: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente-

Annoni Binotto, D. (2004). Música y Transdisciplinariedad. Tesis para Optar al Título de Magíster en Artes con Mención en Musicología. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Analco, A. & Zetina, H. (2000). Coordinadores. Del Negro al Blanco: Breve Historia del Ska en México. Colección Jóvenes No. 10. México: Instituto Mexicano de la Juventud – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Antequera, J. (2005). El potencial de sostenibilidad de los asentamientos humanos.

---

<sup>15</sup> La expresión 'Opus', se refiere a 'Bibliografía' o 'Referencias' en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos.

Edición electrónica a texto completo en  
[www.eumed.net/libros/2005/ja-sost/](http://www.eumed.net/libros/2005/ja-sost/)

Arendt, H. (2002). *Tiempos presentes*. Barcelona: edit. Gedisa.

Arfuch, L. (2002). *Problemáticas de La Identidad*. En: Arfuch y otros (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros (p. 19-41)

Balderrabano, S. (2001). *Bases para un enfoque semiótico de las formas Musicales*. En: Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina-SEMA (2001). *Forma, Interdisciplina / 1: Trabajos presentados en Tercer Congreso Nacional de SEMA*. Santa Fe, Argentina.

Bámbula Díaz, J. (1993). *Lo Estético en la Dinámica de las Culturas*. Cali: Universidad del Valle, Facultad de Humanidades.

Barthes, R. (1977) *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Centro Editor de América Latina.

Bas, J. (1992). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Beck, U. & Beck, G. (2003). *La Individualización*. Barcelona: Paidós.

Beck, U. (2002). (Comp.). *Hijos de la Libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamín, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”  
Publicado en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.

Berthier, A. (2001). *La sociología de la Complejidad de Niklas Luhmann*. En *Conocimiento y Sociedad*. Com [En línea] Disponible en:  
<http://www.conocimientoy sociedad.com/sociocompleja.html>.

- Bialogorski, M. L. (2012). "Performance y diversidad cultural: reconfiguraciones de la identidad coreano- porteña en el espacio público" Análisis de la fiesta Chuseok en Buenos Aires: Ponencia en Jornadas de Performance. Universidad Nacional de Córdoba.
- Blacking, J. (1991). "Towards a reintegration of musicology", En A. Buckley et al. (eds.), *Proceedings of the British-Swedish conference on musicology: Ethnomusicology*. Gothenburg: Göteborgs Universitet, Institute of Musicology, 61-69. (En: Finnegan, 2002).
- Blanco G., N. (1999). El sentido del conocimiento escolar. En *Volver a pensar la educación Vol. 1*. Madrid: Ediciones Morata. pp. 188-202.
- Boden, M. A. (1994). *La Mente Creativa; Mitos y Mecanismos*. Barcelona, editorial gedisa.
- Bourdieu, P. (1978). *El origen y la evolución de las especies de melómanos*.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity Press. 1991.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Repensar el movimiento social*. Paris.
- \_\_\_\_\_. (1990). *La juventud no es más que una palabra*. En: Bourdieu P. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_. (1979). *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (1984). [1979] *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Trans. R. Nice, Cambridge, MA: Harvard University Press. 202 Multi - level identifications among contemporary skinheads in France.

\_\_\_\_\_. (1998). *La distinción*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Minuit.

\_\_\_\_\_. *Nociones de juventud*.

Bryson, B. (1997). "What about Univores? Musical Dislikes and Group-based Identity

Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. 1 ed.  
Buenos Aires: Amorrortu, 2009. 192 p.; 23\*14 cm. (Colección Mutaciones)  
Traducción de: Horacio Pons.

Campbell, B. Cuthbert and the International Communication and Youth Consortium.

Capra, F. (2003). *Las conexiones ocultas; Implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

\_\_\_\_\_. (1998). *La Trama de la Vida*. Barcelona: Anagrama.

Carlin, R. (1993). *Jazz*. Bogotá: Editorial Voluntad.

Carreiras, M. (Ed.) (2000). *Cognitiva*. Revista de la Fundación Infancia y Aprendizaje.

Carvalho, J. J. de (1995). *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*. Brasilia. Serie Antropología, 186: 1995.

\_\_\_\_\_. (1999). *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. *Série Antropologia*, N° 266. Brasília: DAN/UnB.

- Cerbino, M.; Chiriboga, C. & Tutivén, C. (2000). *Culturas Juveniles: Cuerpo, música, sociabilidad y género*. Guayaquil: Ediciones Abya-Yala. Convenio Andrés Bello.
- CLACSO. Grupo “Consumos culturales: prácticas, mercados y políticas” Coordinadora: Ana Rosas Mantecón. Centro Sede: Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.
- Copland, A. (1939). *Cómo escuchar la música*. México: Ediciones Olimpia.
- Cook, N. (2012). *Más allá de la música: mashup y mentalidad multimedia*. Cambridge University. London. Ponencia en Seminario Internacional IASPM Argentina, Abril, 2012.
- COLCULTURA. (1997). *Pedagogías artísticas*. Santa Fe de Bogotá: Dimensión educativa, 1997.
- Congreso de la República de Colombia (2007). *Ley 1098 de Noviembre 08 de 2006. Nuevo Código de la Infancia y la Adolescencia*. Bogotá: Ediciones Momo.
- Corbella Roig, J. (1994). *Descubrir la psicología; cuadernos sobre el comportamiento humano*. Barcelona: Ediciones Folio. Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
- Correal D., L. M. (Ed.). (1998). *Epistemología y filosofía de la ciencia; selección de ensayos universitarios*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Costa, P.-O., Pérez Tornero, J. & Tropea, F. (1996). *Tribus Urbanas; El Ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Editorial Paidós.

- Cuartas Restrepo, J. M. (2007). *Los Rumbos de la Mente; Ensayos sobre el yo, lo mental natural y la inteligencia artificial*. Bogotá: Editorial San Pablo.
- Choza, J. & Pintos, M. L. (Eds.). (2004). *Antropología y ética ante los retos de la biotecnología*. Sevilla España: Themata Revista de Filosofía No. 33; actas del V congreso de la SHAF. (pp. 73-154)
- De Candé, R. (1981). *Historia Universal de la Música*. Madrid: Aguilar. Tomo 1 y Tomo 2.
- De Garay, A. (1998). "Una mirada a las identidades juveniles desde el rock".
- \_\_\_\_\_. (1999). *Entre la radio y el barrio: las mediaciones del rock como práctica cultural urbana* EN: *Música Popular En América Latina*. Memorias del II Congreso Internacional de Música Popular de la IASPM Chile.
- \_\_\_\_\_. (2004). *La velocidad como identidad urbana*. Web.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Rizoma; Introducción*. 3ra Edición. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta : Valencia-España, Edit. Ripio S.A.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Mil Mesetas; Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. 522 pág.
- Delgado, C. A. (2005). *Análisis del discurso de la Fiesta Rave y la Música Electrónica en el Eje Cafetero*. Manizales: Tesis de Antropología. Universidad de Caldas.

- Erazo, E. D. (2006). *Las Mediaciones Tecnológicas en los Procesos de Subjetivación Juvenil. Interacciones en Pereira y Dosquebradas*. Tesis Doctoral. Manizales: Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. CINDE – Universidad de Manizales.
- Eroles, C. (2002). *La familia como actor político en la construcción de espacios de participación y acción afirmativa de derechos*”. Ponencia publicada en *Nuevos escenarios y practicas profesionales*, Espacio Editorial, Buenos Aires, 2002. En: Eroles, Carlos. *Familia, democracia y vida cotidiana: las familias en la gestación de movimientos sociales – 1ª. Ed.* Buenos Aires: Espacio Editorial, 2009.
- Estrada, T. (2000). *Breve Historia de las Mujeres Rockeras Mexicanas 1956-2000*. Colección Jóvenes No. 7. México: Instituto Mexicano de la Juventud – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Estrada, J. *El imaginario profundo de la Música como lenguaje*.
- Fabbri, F (2006). *Noticias sobre Genero Musical*. Casa de las americas: Congreso IASPM Busquedas de Internet: Cuba. 2006. Google.com Enero 19 de 2011 . 19.40 Horas).
- Feixa, C. (1999). *De Jóvenes Bandas y Tribus*. Barcelona: Editorial Ariel.
- \_\_\_\_\_. (2001). “Generación @ la juventud en la era digital” En: *Revista Nómadas* No. 13. Bogotá: Universidad Central-DIUC pp. 76-91.
- Fericgla, Josep María: *La relación entre la música y el trance extático*.
- Ferrándiz, F. & Feixa, C. (Eds.) (2005). *Culturas y Políticas de la Violencia*. Barcelona: Anthropos.

Ferreira, L. (2006). Sensibilidad Musical, Religión y Política: una reflexión interpretativa sobre dos casos en el Distrito Federal. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília – 2006. Trabalho aceito pela Comissão Científica do XVI Congresso da ANPPOM – 145.

Ferreira, O. J. (1990). Los Colores de la Música. Bogotá: Editorial Planeta.

Finnegan, R. (2002) ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. Gran Bretaña: Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review 6 ISSN: 1697-0101 Open University.

FLADEM Colombia. Universidad de Antioquia: Medellín.

Flecha, R. (1994). Las nuevas desigualdades educativas. En: Castells M., Flecha R. y otros. Nuevas perspectivas críticas en educación. Barcelona: Paidós. pp. 57-82.

Follari, R. A. Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos? <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/15follari2.htm>

Foucault, Michel (1990). Tecnologías del Yo. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (1996). Las Tecnologías del yo, En: Sáenz, Saldarriaga y Ospina, 1996. (En: Sáenz. p. 248)

\_\_\_\_\_. (1999). Estética, ética y hermenéutica; Obras esenciales, Vol. III. Barcelona: Paidós.

Franchisena, C. M. El tiempo en la composición actual. Universidad Nacional de Córdoba (Trabajo de semi-dedicación) Investigación sobre el tiempo. Titular de: Armonía III-IV y Composición I-II. 1981. (T.I. 781.61 F1)

Frow, J. y Morris, M. Estudios Culturales. Handbook. Cap. 11. ORDEN ALFABÉTICO

Fubini, E. (1999). La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.

Furtado Franca, Georgina (2012). A Antropologia da Experiência na Dramaturgia do Ritmo. Universidade Federal da Paraíba Ponencia En: Jornadas de Performance. Universidad Nacional de Córdoba-Argentina: Córdoba: 2012.

Gadamer, H-G. (2003). La actualidad de lo Bello.

\_\_\_\_\_. (2003). Verdad y método. Salamanca: Edic. Sígueme. Tomos I y II.

Gallego Gutiérrez, C. C. & Prieto Sanchez, M. T. (1992). Audiología; visión de hoy. Manizales: Corporación Universidad Católica de Manizales.

Gallo, C. y Guillot, L. (2012). El distanciamiento brechtiano y las nuevas tecnologías. Universidad Nacional de Villa María-Pais X: UNVM. Ponencia en Jornadas de Performance. Universidad Nacional de Córdoba-Argentina. Córdoba: 2012.

García Canclini, N. (1990). Culturas Híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: edit. Grijalbo.

\_\_\_\_\_. (1995). Consumidores y ciudadanos; Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_. (1998). En: Arango, V. G. J. Relaciones entre la educación y la cultura.

García Leal, J. (2002). Filosofía del Arte. Madrid: Síntesis. (701 G 165 L 473)

Gardner, H. (1987). Arte, Mente y Cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (2001). Estructuras de la mente; la teoría de las inteligencias múltiples. Santa Fe de Bogotá: edit. Fondo de cultura económica.

Geldard, F. A. (1968). Fundamentos de Psicología. México: Editorial Trillas.

Gennari, M. (1997). La Educación Estética; Arte y Literatura. Barcelona: Editorial Paidós.

Gil Tovar, F. (1924). Introducción al arte. Bogota: Plaza & Janes editores, 1988. 233 p.

Goleman, D. (1996). La inteligencia emocional; Por qué es más importante que el cociente intelectual. Santa Fe de Bogotá: Impreandes.

Gómez Valencia, C. & Al. (1998). Eventos culturales y formación ciudadana de los (las) jóvenes de Manizales: Pontificia Universidad Javeriana.

Gómez, P. P. & Lambuley, E. R. (Eds.) (2006). La investigación en artes y el arte como investigación. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez Valencia, C. (2009) Formacion Musical y Sensibilidad: una perspectiva interdisciplinaria. Ponencia. Congreso Internacional de Educación Musical.

Gómez, M. L. y Marín, M. C. (2012). Performance, resistencia y creación. (Ex) poner el cuerpo en la acción directa: bloqueos, cortes y escraches contra la (des) apropiación y el despojo”. CIFFyH, UNC. Ponencia en Jornadas de Performance. Universidad Nacional de Cordoba-Argentina: 2012.

González Restrepo, X. (2000). Pequeña Historia de la Música Electroacústica. Mención: Ensayo histórico, teórico o crítico, El arte Colombiano de fin de milenio. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá.

- González, A. S. (2012) (UNC/CONICET). " 'Juventudes' permitidas y celebradas en Córdoba. Ponencia presentada en las Jornadas de Performance. Cordoba: Universidad Nacional de Cordoba.
- Grosso, J. L. (2011). Constitutivo, Construido. Espacio- Tiempo y Semiopraxis Crítica. Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina.
- Guadarrama González, P. (2002). Dirección y elaboración de trabajos de investigación (Seminario), Pereira: Editorial Universidad Tecnológica de Pereira.
- Guattari, F. (2002). El nuevo paradigma estético. En: SCHNITMAN, Dora Fried. Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Buenos Aires: Paidós. 205 páginas
- Guber, R. (2005). El Salvaje Metropolitano; reconstrucción del conocimiento social en el campo de trabajo. Paidós.
- Guiraud, P. (1972). La semiología musical. Buenos Aires: Edic. Siglo XXI, edit. Éxito, 12a Edic.
- Hall, S. & Dugay, P. (1997). Questions of Cultural Identity. London: Sage Publications Ltda. The Cromwell Press Ltda.
- Hall, S. (1980). Codificar y decodificar. Publicado en: Cultura, Media y Lenguaje. London, Hutchinson. pp. 129-139. Traducción de Silvia Delfino.
- \_\_\_\_\_. (1994). Estudios culturales. Dos paradigmas. Publicado en la Revista "Causas y azares", N° 1.
- Hebdige, Dick (2004). Subcultura; el significado del estilo. Barcelona: Hurope.

Heidegger, M. (1941). Conceptos Fundamentales. Barcelona. Editorial Altaya. 182 p.

Hirose, M. B. (2012). Certámenes de danza folklórica argentina: performances culturales y sentidos nativos. IDES/IDAES/CONICET. Ponencia presentada en las Jornadas de Performance. Cordoba: Universidad Nacional de Córdoba-Argentina, Córdoba, 2012.

Hirose, María Belén (IDES/IDAES/CONICET): "Certámenes de danza folklórica argentina: performances culturales y sentidos nativos". Ponencia presentada en las Jornadas de Performance. Cordoba: Universidad Nacional de Cordoba. 2012).

Honolka, Kurt et Al. (1983). Historia de la Música. Barcelona: edic. Edaf.

<http://www.anthropokaos.com.ar/articulos.htm> (Sept.5de2006)

Huergo, J. A. (2000). "Comunicación / Educación: Itinerarios transversales". En: Comunicación-Educación Coordinadas abordajes y travesías. Bogotá: Universidad Central-DIUC, Siglo del Hombre Editores, serie Encuentros pp. 3-25.

Huizinga, J. (1984). Homo Ludens. Madrid: Alianza Editorial.

Hurtado, L. (1951). Introducción a la estética de la música. Buenos Aires: editorial Ricordi.

Hurtado, J. & Al (2008). Investigación Holística. Santa Fe de Bogotá: Revista Magisterio, Edit. Magisterio.

IASPM. Música popular en América Latina (1999). Actas II Congreso Latinoamericano Iaspm. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.

- Instituto Colombiano De Bienestar Familiar-ICBF (2003). Foro Internacional primera infancia y desarrollo: El desafío de la década. Memorias. Bogotá: Cargraphis S.A.
- Instituto Interamericano de Educación Musical-INTEM (1994). Boletín Interamericano de Educación Musical (1994). Santiago de Chile: Universidad de Chile-OEA, No. 19-20.
- Jackendoff, R. (1998). La consciencia y la mente computacional. Madrid: Visor Dis., S.A. 396 p.
- Jaeger, W. (1994). Paideia; los ideales de la cultura griega. Santa Fe de Bogotá: edit. Presencia. pp. 1036.
- Jiménez Vélez, C. A. (2003). Neuropedagogía, Lúdica y Competencias. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Jung, C. G. (1994). Los complejos y el inconsciente. Barcelona: edit. Altaya.
- Kant, I. [1790 (1999)]. Crítica del juicio (Kritik der Urteilskraft) (1790). Trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (8ª edic.)
- Klein, J.-P. (2006). Arteterapia. Barcelona: ediciones Octaedro. 124 p.
- Kleinsorgen Paes Ferreira Fernandes, H. P. (2012). Metaforização, símbolos rituais e comunicação pré-verbal: A Performance Amadora em portais de live-webcam. (UFRJ/PPGSA-IFCS): Universidad Federal de Rio de Janeiro. Brasil. Ponencia en Jornadas de Performance. Universidad Nacional de Cordoba. 2012.
- Larue, J. (1989). Análisis del estilo musical. Barcelona: labor.
- Lasala, Á. E. (sf.) La Educación Musical del Oído. Buenos Aires: Editorial Ricordi.

- Lean Mérida, C. W. (1986). Rock satánico y su influencia en la juventud. Santiago de Chile.
- \_\_\_\_\_. (1990). Rock satánico y el Número de la Bestia '666'. Santiago de Chile: Arancibia Hnos. y Cia Ltda.
- Levinas, E. (2006). Totalidad e infinito; ensayo sobre la exterioridad. 7ª ed. - Salamanca: Sígueme. 315p.; \*cm. [Colección Hermeneia 8] Traducción de: Daniel E. Guillot
- Llácer Plá, F. (1982). Guía analítica de formas musicales para estudiantes. Madrid: Real Madrid. 158 p.
- López Cano, R. (2001). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. Seminario de Semiología Musical (UNAM) SITEM (Universidad de Valladolid) Madrid: Alianza Editorial, Manuales.
- \_\_\_\_\_. (2002). Favor de no tocar el género; géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual Presentado en: VII Congreso de la SibE - Museo Nacional de Antropología, Madrid, 25-27 de junio de 2002. *SITEM* (Universidad de Valladolid) *Seminario de Semiología Musical* (UNAM) Universidad de Helsinki. Disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano>
- \_\_\_\_\_. (2002). La historia interminable: Aspectos de la asimetría epistemológica entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música. [lopezcano@yahoo.com](mailto:lopezcano@yahoo.com) En: <http://www.geocities.com/lopezcano>. SITEM (Universidad de Valladolid) Universidad de Helsinki. Seminario de Semiología Musical (UNAM)
- \_\_\_\_\_. (2004). Más allá de la intertextualidad.

\_\_\_\_\_. Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical.

López, O. (1999-2000). Música, juventud e identidad. Manizales: Revista Novum. No-20-21. 1999-2000. Universidad Nacional sede Manizales.

Luhmann, N. (2005). Confianza. Introducción de Darío Rodríguez Mansilla. Ed. Anthropos.

\_\_\_\_\_. (sf). Sobre la obra de arte. Gracias a su soporte neurofisiológico, la percepción es endógenamente inquieta. La percepción siempre está presente...[www.fractal.com.mx/F28luhmann.html](http://www.fractal.com.mx/F28luhmann.html) - 57k

Liotard, J.-F. (1994). ¿Por qué filosofar? Barcelona: Edic. Altaya. Madrid: Universidad de la Laguna.

Mc Laren, P. (1997). Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna. Barcelona: Paidós, pp. 17-44, 47-77, 79-108.

Maffesoli, M. (1997). Elogio de la razón sensible; una visión intuitiva del mundo contemporáneo. Barcelona: Paidós.

Magariños De Morentin, J. (2005). Manual de Metodología Semiotica. Internet.

Margulis, M. & Al. (2003). Juventud, cultura, sexualidad: la dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires. Buenos Aires: Biblos.

Martin-Barbero, Jesús & Al. (2002). En: Gaceta. Revista de Políticas Culturales No. 48. Ministerio de Cultura. Colombia.

- Martin-Barbero, J. & Ochoa Gutiérrez, A. M. Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular.
- Martin-Barbero, J. (1998). De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martinez Maldonado, P. (2004). Importancia de la inteligencia emocional en las relaciones sociales. Web. Inteligencia emocional.2004. [variniale@hotmail.com](mailto:variniale@hotmail.com)
- Martínez Ojeda, B. (2006). Homo Digitalis: Etnografía de la Cibercultura. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Edic. Uniandes.
- Matras, J.-J. (1988). El sonido. Biblioteca de divulgación científica. Buenos Aires: Impresiones Sudamérica.
- Maturana, H. & Varela, F. J. Ecología de la Mente.
- Maturana, H. (1996). Biología del Emocionar y Alba Emotin. Ediciones Dolmen.(Autopoiesis)(Auto-organización)
- Megías, I. y Rodríguez, E. (2002). Jóvenes entre sonidos: Hábitos, gustos y referentes musicales. Injuve y Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD). Madrid: Injuve.
- Megías, I. y Rodríguez, E. (2002). Jóvenes entre sonidos: Hábitos, gustos y referentes musicales. Injuve y Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD). Madrid: Injuve.
- Meirieu, P. (1998). Frankenstein Educador. 1 ed. Ed Alertes.

Mesa González, C. E. (2011). Seminario de Campo Socialización Política y Jóvenes Culturas y Poderes; Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. CINDE. Mayo 19-20 de 2011. Manizales.

Merleau-Ponty, M. (1945). Fenomenología de la percepción. Paris: Gallimard. 469 p.

\_\_\_\_\_. (2000). Fenomenología de la percepción. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: ediciones península. 476 p.

Milazzo, L. y Santamaria, S. (1997). Expresión corporal. [sandy\\_santamaria@hotmail.com](mailto:sandy_santamaria@hotmail.com) Universidad José María Vargas. Caracas. En: monografías.com

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA (1997). A Contratiempo No. 9. Revista de música en la cultura. Bogotá: Siglo del Hombre editores.

\_\_\_\_\_. (1998). A Contratiempo No. 10: Revista de música en la cultura. Bogotá: Siglo del Hombre editores.

Miñana Blasco, C. (1997). De Fastos a Fiestas: Navidad y Chirimías en Popayán. Bogotá: Ministerio de Cultura. Dirección de Artes. Centro de Documentación Musical.

Montañés, P. (Ed.) (2004). Cerebro, arte & creatividad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Psicología. 246 p.

Montoya, J. (2008). Procesos de Investigación-Creación en Artes. Ponencia en el Seminario de Estetica y Creacion. Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.

- Montoya Gómez, J. (1998). La emergencia de las subjetividades metropolitanas. En: *Metrópolis, espacio y cultura* (1998). Medellín: Revista Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Medellín.
- Montoya, J. (2008). Procesos de Investigación-Creación en Artes. Ponencia en el Seminario de Estetica y Creacion. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Morelos, S. (2003). Sistemas complejos, caos y vida artificial. <http://www.redcientifica.com/doc/doc200303050001.html>
- Moreno, J. G. (1992). Textos en torno al simbolismo. Universidad Nacional. Sede Medellín.
- Morel, H. (2012). De la pista al escenario: las performances de tango salón en los campeonatos de baile en Buenos Aires. UBA/CONICET. Ponencia presentada en las Jornadas de Performance. Cordoba: Universidad Nacional de Cordoba.
- Morin, E. (1986). El Método: (III) El conocimiento del conocimiento. Traducción de Ana Sánchez. Madrid: ediciones Cátedra. 263 p.
- \_\_\_\_\_. (2004). La Epistemología de la Complejidad. 33 p.
- \_\_\_\_\_. (1977). El Método I. La naturaleza de la naturaleza. Navarcarnero, Madrid: Gráficas Rógar, S.A. 448 p.
- \_\_\_\_\_. (1999). Los Siete Saberes Necesarios a la Educación del Futuro. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 99 Páginas
- \_\_\_\_\_. (2001). Introducción al pensamiento complejo. Barcelona: Gedisa S.A. 167 p.

\_\_\_\_\_. (2005). El paradigma perdido. Barcelona: Kairos.

\_\_\_\_\_. (1999). “Recepción de medios y consumo cultural: travesías”.

\_\_\_\_\_. (s.f.) Transformaciones de la sensibilidad: desencantos de la socialidad, y reencantamientos de la identidad. 29 p.

\_\_\_\_\_. “Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación”. En: Revista Nómadas No. 5. Bogotá: Universidad Central-DIUC pp. 8-20.

\_\_\_\_\_. (2004). Seminario del Eje Educación, Comunicación, Cultura; Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. CINDE. Febrero, 2004. Manizales.

\_\_\_\_\_. Figuras del desencanto

\_\_\_\_\_. Jóvenes, comunicación e identidad.

\_\_\_\_\_. La globalización en clave cultural.

\_\_\_\_\_. Modernidad

\_\_\_\_\_. Saberes hoy

\_\_\_\_\_. Transformaciones de la sensibilidad.

Morin, E. (1994) Epistemología de la Complejidad En: Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad. (Dora Fried Schnitman, comp.) Barcelona: Paidós.

Morin, E. (2005). El paradigma perdido. Barcelona: Kairos.

Morin, Edgar (1977). El método I. La naturaleza de la naturaleza. Navalmorales, Madrid: Gráficas Rógar, S.A. 448 Pág.

- Morin, Edgar (1977). El método I. La naturaleza de la Naturaleza. Madrid: Cátedra.
- Morin, Edgar (1994) Epistemología de la Complejidad En: Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad. (Dora Fred Schnitman, comp.) Barcelona: Paidós.
- Morin, Edgar (1999). Los Siete Saberes Necesarios a la Educación del Futuro. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 99 pp.
- Morin, Edgar (2001) Introducción al pensamiento complejo. Barcelona: Gedisa S.A. 167 p.
- Morin, Edgar (2001). El método IV; Las Ideas. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (2003). El método II. La Vida de la Vida. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (1986) El Método: (III) El conocimiento del conocimiento. Traducción de Ana Sánchez. Madrid: ediciones Cátedra, 263 páginas.
- Muñoz G., G. (2006). La Comunicación en Los Mundos de Vida Juveniles: Hacia una Ciudadanía Comunicativa. Tesis Doctoral. Manizales: Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. CINDE – Universidad de Manizales.
- \_\_\_\_\_. (2003). Ensayo Comunicación y cultura.
- \_\_\_\_\_. (Comp.) (2004). Construcción de Políticas de Juventud; Análisis y perspectivas. Textos presentados en el Seminario Internacional Producción de Información y Conocimiento para la Formulación e Implementación de Políticas de Juventud. Manizales: Cinde-Universidad de Manizales-Colombia Joven. Gente Nueva Editorial.

- \_\_\_\_\_. (2004). Seminario del Eje Educación, Comunicación, Cultura; Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. CINDE. Febrero y Mayo, 2004. Manizales.
- \_\_\_\_\_. Consumos culturales y nuevas sensibilidades. En: Culturas juveniles de Bogotá vistas desde la cultura rock. Bogotá: Universidad Central-Colciencias.
- \_\_\_\_\_. (2003). Apuntes sobre crisis disciplinar y estudios culturales. (Con base en el trabajo de Alberto Flórez M., Jefe del Programa Nacional de Ciencias Sociales y Humanas de COLCIENCIAS).
- Muñoz, G. & Marín, M. (2002). Secretos de Mutantes. Música y creación en las culturas juveniles. Santa Fé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Universidad Central.
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Universidad Complutense de Madrid. Archivo digital.
- Navallo, L. (2012). (Museu Nacional/UFRJ): "Danza contemporánea: performance: performatividad: danza contemporánea". Ponencia presentada en las Jornadas de Performance. Cordoba: Universidad Nacional de Cordoba. 2012).
- Niño Rojas, V. M. (2007). Fundamentos de Semiótica y lingüística. 5 ed. Bogotá: Ecoe ediciones. 322 p.
- Noguera de E., A. P. (2000). Educación estética y Complejidad ambiental. Manizales: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente-PNUMA México, Universidad Nacional sede Manizales.
- \_\_\_\_\_. (2001). Estéticas Musicales Posmodernas; propuestas para la construcción de una ética-estética de la alteridad. En: Novum (2001). Revista Facultad de

Ciencias y Administración, Departamento de Ciencias Humanas. No. 23 Primer semestre de 2001. Universidad Nacional de Colombia sede Manizales.

\_\_\_\_\_. (2004). El Reencantamiento del Mundo. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente-PNUMA México, Manizales: Universidad Nacional sede Manizales, Gráficas JES Ltda. 206 pág.

Ortiz-Osés, A. (1986). La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna (Barcelona: Anthropos) pp. 69-77 En: Revista Aportes No. 37 (1999) Hermenéutica (Santafé de Bogotá: Dimensión educativa) pp. 9-17.

Observatorio de Juventud (2004). Revista Opinión Joven. Manizales: CINDE, Editorial Andina. No. 3. Junio 2004.

\_\_\_\_\_. (2004). Revista Opinión Joven. Manizales: CINDE, Editorial Andina. No. 4. 2004.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. OEI. La ciudad educadora. Barcelona. p. 8.

Orozco G., G. (2000). "Elementos para una política de Educación Mediática". En: Comunicación-Educación Coordinadas abordajes y travesías. Bogotá: Universidad Central-DIUC, Siglo del Hombre Editores, Serie Encuentros pp. 115-129.

\_\_\_\_\_. (2004). Seminario del Eje Educación, Comunicación, Cultura; Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. CINDE-Universidad de Manizales. Manizales, Mayo 2004 (Conferencias).

Pardo Torío, J. L. (1996). La Intimidad. Valencia: Pre-textos-Ripoll. 313 p.

- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review - Article: Corporeidad y experiencia musical. Sociedad de Etnomusicología: Barcelona: editorial Board, 64 p.
- Peñaranda, F. (2004). Consideraciones epistemológicas de una opción hermenéutica para la etnografía. En: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud. Centro de Investigaciones y Estudios Avanzados en Niñez, Juventud y Desarrollo. Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano-CINDE: Universidad de Manizales. Manizales, Colombia. Vol.2, No. 2. Julio-Diciembre de 2004. pp. 167-189.
- Peraya, C. (1979). Elementos de semiótica general. Barcelona: Gustavo Gil Ediciones.  
En: MUÑOZ, Germán (2004). Módulos 2 y 3 Maestría en Educación y Desarrollo Humano. Manizales: Cinde-Universidad de Manizales.
- Pérez, D. y Mejía J., M. R. (1996). De calles parches galladas y escuelas. Santa Fe de Bogotá: Edit. Anthropos.
- Perniola, M. (2008). Del Sentir. Editorial Pre-textos.
- Pinazo-Clatayud, D. Una aproximación al estudio de las emociones como sistemas dinámicos complejos. Universitat Jaume I. Volumen: IX Número: 22
- Pinzón, C. E. & Al. (2003). Antropología de la salud; itinerarios autoetnográficos por el poder mágico y la curación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Medicina e Instituto de Salud Pública.
- Platón (1993). La República. Barcelona: edic. Altaya.
- Plaza, E. (1991). Redefinir y planificar el desarrollo cultural: prioridad del nuevo municipio. Cali: Universidad del Valle.

PNUMA. México, Universidad Nacional sede Manizales.

Prada Londoño, M. A. (2007). La comprensión de sí en la comprensión de un texto: algunas anotaciones sobre la hermenéutica de Paul Ricoeur. En: Revista de la Universidad de la Salle. Santa Fe de Bogotá: No. 44 Año 2007. pp. 106-113.

Presidencia de la Republica de Colombia. Ministerio de Educación. Ley General de Juventud. Ley 375 de 1997. Press.

Real Academia Española. (1987). Diccionario de la Lengua Española.

Reguillo Cruz, R. (2001). El lugar desde los márgenes: música e identidades juveniles

Restrepo Ramírez, G. (2001). Pedagogía Emocional; emoción, terapéutica y pedagogía. Ponencia en el Tercer congreso internacional de educación musical. Santa Fé de Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

Revista de Ciencias Humanas (2001). Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. Año 8. No. 29. Septiembre 2001.

Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud (2003). Manizales: Cinde. Vol. 1 No. 1 Enero-Junio 2003.

\_\_\_\_\_. (2003). Manizales: Cinde. Vol. 1 No. 2 Julio-Diciembre 2003.

\_\_\_\_\_. (2004). Manizales: Cinde. Vol. 2 No. 1 Enero-Junio de 2004.

\_\_\_\_\_. (2004). Manizales: Cinde. Vol. 2 No. 2 Julio-Diciembre de 2004.

\_\_\_\_\_. (2005). Manizales: Cinde. Vol. 3 No. 1 Enero-Junio de 2005.

\_\_\_\_\_. (2005). Manizales: Cinde. Vol. 3 No. 2 Julio-Diciembre de 2005.

Reynoso, C. (2006). Etnomusicología y Teorías de la Complejidad: Situación y Perspectivas. Universidad de Buenos Aires. En: <http://www.anthropokaos.com.ar/articulos.htm> (Sept.5 de 2006)

Ricoeur, P. (1999). Historia y narratividad. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_. (2001). *Del texto a la acción*. Ensayos de hermenéutica II. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. *Hermenéutica*

\_\_\_\_\_. *Ideología y utopía*. Editorial Gedisa.

\_\_\_\_\_. Premio Internacional Pablo VI de 2003. Una Teoría de la Historia. En: Balguer, Vicente (2004) Universidad de Navarra. E-31080 Pamplona. [vbлагuer@unav.es](mailto:vbлагuer@unav.es)

Riemann, H. (1945). *Teoría General de la Música*. Barcelona: Editorial Labor.

Rodríguez M., D. & Torres N., J. (2003). *Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana*. Sociologías No.9 Porto Alegre Jan. /June.

Rodríguez, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.

Rodríguez, E. *Actores Estratégicos del Desarrollo*.

\_\_\_\_\_. (2001). *Aprendiendo desde la práctica. Políticas de Juventud en América Latina: Análisis de ocho experiencias nacionales*. Documento presentado en seminario nacional sobre políticas de juventud.

\_\_\_\_\_. (2001). Políticas de Juventud en América Latina: De la construcción de espacios específicos al desarrollo de una perspectiva generacional. Documento presentado en el taller sobre políticas públicas de juventud. Formulación e implementación.

\_\_\_\_\_. (2001). Políticas Públicas de Juventud en Guatemala: Avances recientes y desafíos inmediatos desde la perspectiva del desarrollo local. Informe de consultoría realizada al servicio de la dirección de educación extraescolar (DIGEEX) del Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura y deporte de Guatemala.

Rowell, L. (2005). Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos. Barcelona: editorial Gedisa, 246 p.

Rue, R. (2010). Música y estructura. Una interpretación basada en la acústica musical y la psicología de la forma. 1ª ed. Corat ediciones. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. 170 p.

Rueda O., R. (2001). ¿Tecnoutopía en la escuela? La necesidad de una pedagogía crítica”. En: Revista Nómadas No. 15. Bogotá: Universidad Central-DIUC. 2001, pp. 66-75.

\_\_\_\_\_. (2004). Seminario del Eje Educación, Comunicación, Cultura; Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud. CINDE-Universidad de Manizales. Manizales, Mayo 2004 (Conferencias).

Scher, S. P. (1982). “Literature and Music.” Interrelations of Literature. Ed. Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York: Modern Language Association of America.

\_\_\_\_\_. Music and Text: Critical Inquire”.

- Schutz, A. La construcción significativa del mundo social; la teoría de la intersubjetividad.
- Saenz Obregon, J. (2003). Hacia una pedagogía de la subjetivación: En “Pedagogía y epistemología”, Grupo Historia de la práctica pedagógica. Santa Fe de Bogotá: cooperativa editorial magisterio, pp. 243-269.
- Sánchez Muñoz, Cristina (2003). Hannah Arendt; El espacio de la política. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Madrid: Artegraf. 364 p.
- Sánchez, A. Rock y tiempo. En: Revista Jóvenes. Santiago de Cali. Universidad del Valle: Editorial Facultad de Humanidades. pp. 165-167.
- Sautu, R. & Al. (2006). Manual de metodología; construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO. 187 p.
- Saussure, F. de [(1913)1995]. Cours de linguistique générale, éd. Payot.
- Schnitman, D. F. & Al. (2002). Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Buenos Aires: Paidós, 464 p. (Orden, azar/necesidad, singularidades, creatividad, construcción/deconstrucción, Tiempo reversible/Tiempo irreversible, Comunicación/significado, autorreferencia).
- SGAE-Fundación Autor (2000). Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural.
- \_\_\_\_\_. (2002). Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2002. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.

SGAE-Sociedad General de Autores Españoles SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 1999. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.

Shönberg, A. (1990). Armonía. Madrid: Real Musical editores.

\_\_\_\_\_. (1974). Tratado de armonía. Madrid: Real Music. 501 p.

\_\_\_\_\_. (1963). El estilo y la idea. Madrid: Editorial Taurus.

Sunkel, G. (Coord.) (1999). El consumo cultural en América Latina. Santa fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.(Fisico

Shuker, Roy (2005). Diccionario del Rock y la música popular. Traducción de Joan Sarda e Ivan Moldes Vallejo. Barcelona: ediciones Robinbook. 348 p.

Silbermann, A. (1961). Estructura Social de la Música. Madrid: Editorial Taurus.

Spiegel, M. R. (1980). Estadística; teoría y 875 problemas resueltos. Bogotá: Edit. Andes.

Spitz, R. A. (1979). El primer año de vida del niño. México: Fondo de Cultura Económica.

Stepanenko, P. (2006). Diánoia, Revista de Filosofía, Vol. LI No. 57 Noviembre 2006.

Tello, M. E. (2012). “Performatividad y performance en las conmemoraciones en torno al “Buen Pastor” en la ciudad de Córdoba”. Ponencia en Jornadas de performance. Universidad Nacional de Cordoba. Cordoba-Argentina: 2012.

- Torregrosa, J.R. & Sarabia, B. (1984). *Perspectivas y contexto de la Psicología Social*. Maribel Aler Gay. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* No. 25 (Jan. - Mar., 1984).
- UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia (1993) *ENDOXA*. Series Filosóficas No. 10. Madrid.
- Valdez, J. C. (2004). *Superar la razón científica*. monografías.com
- Valenzuela, J. M. & González, G. (1999). Coordinadores. *Oye Cómo Va: Recuento del Rock Tijuanaense*. Colección Jóvenes No. 6. México: Instituto Mexicano de la Juventud – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Varela, F. (2000). *El fenómeno de la vida*. Santiago: Dolmen.
- Vasco Montoya, E. & Al. (Coms.) (2007). *Justicia, moral y subjetividad política en niños y jóvenes*. Manizales: Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud-CINDE, Universidad de Manizales.
- Vasco Uribe, C. E. & Al. (2005). *La Teoría General de Procesos y Sistemas; Una propuesta semiológica, ontológica y gnoseológica para la ciencia, la educación y el desarrollo*. Santa Fe de Bogotá: Misión Ciencia, Educación y Desarrollo. Informes de Comisionados I. Tomo II. Educación para el desarrollo. 275 p.
- Verlee Williams, L. (1986). *Aprender con todo el cerebro*. Barcelona, ediciones Martínez Roca S.A. Planeta.
- Wallerstein. Francisco Javier Varela: (Tercera etapa de las ciencias cognitivas- Emergencia como alternativa de accionsimbolica-conexiones) (Ver Powerpoint en CD. Desarrollo Cognitivo Emotivo-carpeta SEGUNDO VARELA. Diapositivas 38,39,40,44,45)

Willems, E. (1962). La preparación musical de los más pequeños. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 103 páginas.

Willis, P. Ethnographic Imagination.

Zapata Restrepo, G. P. (2003). Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad. Santa fe de Bogotá: editorial Universidad Pedagógica Nacional, 191 pp.

Zemelman, H. (1989). En Torno al Razonamiento y sus Formas. Lenguas Modernas 16. Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_. (1993). Conocimiento y conciencia. (Verdad y elección). En: Osorio, J. y Weinstein, L. (editores). El corazón del Arco Iris. Lecturas sobre Nuevos Paradigmas en Educación y Desarrollo. CEAAL, Santiago de Chile.

## **Fantasia y Papiro<sup>16</sup>**

<http://www.anthropokaos.com.ar/articulos.htm> (Sept.5de2006)

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/15follari2.htm>

[www.unam.com](http://www.unam.com) Reflexiones Sobre Semiología Musical. Serie Breviarios de Semiología Musical (2005) México, UNAM.

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/15follari2.htm>

Web. Inteligencia emocional.htm. Octubre-2004. Musical semiotics course: self learning.

Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música... La Teoría de la Autopoiesis y su Aplicación en las ciencias sociales. ... [www.geocities.com/cano/articulos/semiomusica.html](http://www.geocities.com/cano/articulos/semiomusica.html)

Sociologias - Autopoiesis, the unity of a difference: Luhmann and...

El trabajo al que Niklas Luhmann dedicó generosamente su vida dejó... Por el contrario, la teoría de sistemas de Niklas Luhmann se ha construido en un... [www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222003000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222003000100005&script=sci_arttext) - 109k

---

<sup>16</sup> La expresión ‘Fantasia y Papiro’, se refiere a ‘Webgrafía’ en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos.

[www.unesco.org/hipweb/uk/1rpu/nobel/presnobel.html](http://www.unesco.org/hipweb/uk/1rpu/nobel/presnobel.html) (PRIGOGINE, Ilya [1995]  
Traducción de CASCÓN. Rosa María. ¿Qué es lo que no sabemos?)  
Conferencia Forum Filosófico de la UNESCO 1995. A parte Rei Revista de  
Filosofía 10.

Luhmann, Niklas. Sobre la obra de arte. Gracias a su soporte neurofisiológico, la  
percepción es endógenamente inquieta. La percepción siempre está presente...  
[www.fractal.com.mx/F28luhmann.html](http://www.fractal.com.mx/F28luhmann.html) - 57k

Morin, Edgar (2004). La Epistemología de la Complejidad.  
[www.pensamientocomplejo.com.ar](http://www.pensamientocomplejo.com.ar) CNRS, París. Fuente: Gazeta de  
Antropología N° 20, 2004 Texto 20-02  
[http://www.ugr.es/~pwlac/G20\\_02Edgar\\_Morin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html) 33 pág.

Varela, Francisco Javier. (Auto-organización)

[www.geocities.com/cano/articulos/semiomusica.html](http://www.geocities.com/cano/articulos/semiomusica.html)

### **CLAVES-ATRILES Y PENTAGRAMAS<sup>17</sup> (En archivo digital)**

Anexo 1. Gráfica: Complexus de Emergencia

Anexo 2. Grafías Pre-Tesis 001, 017, 020, 023

Anexo 3. Grafías Pre-Tesis 007

Anexo 4 Gráfica: Procesos Complejos Estetico-Creativos de Producción

Anexo 5 Gráfica: Procesos Complejos del Gusto y Configuraciones Estéticas (PCGCE)

Anexo 6 Gráfica: Procesos Complejos de Sensibilización-Subjetivación (PCSS)

Anexo 7. Videos: Hip-Hop Yarará No. 1, 2 y 3

Anexo 8. Categorización Atlas Ti

Anexo 9. Grafías Pre-Tesis 016

---

<sup>17</sup> La expresión 'Claves-Atriles y Pentagramas', se refiere a los 'Anexos' en la estructura tradicional de tesis y trabajos escritos.

- Anexo 10. Descripción-Archivos de Procesamiento
- Anexo 11. Gráfica: Complejidad: Gran Bucle de Interacciones
- Anexo 12. Grafías Pre-Tesis 024, 018, 002, 008, 012
- Anexo 13. Grafías Pre-Tesis 028
- Anexo 14. Grafías Manuscrito Categorización y Procesos
- Anexo 15. Grafías Pre-Tesis 026
- Anexo 16. Archivos de procesamiento: Descripción
- Anexo 17. Archivos de procesamiento: Categorización
- Anexo 18. Grafías Pre-Tesis 010, 031
- Anexo 19. Grafías Pre-Tesis 025, 019, 021, 030
- Anexo 20. Grafías Pre-Tesis 004
- Anexo 21. Grafías Pre-Tesis 005, 022, 029
- Anexo 22. Grafías Pre-Tesis 013, 014, 015, 027
- Anexo 23. Grafías Pre-Tesis 027
- Anexo 24. Archivos de procesamiento: Síntesis Descripción