



GEOFFREY BAKER

La búsqueda de la convivencia y la ciudadanía
en la Red de Escuelas de Música de Medellín

Replanteando la acción social por la música



<https://www.openbookpublishers.com>

© 2022 Geoffrey Baker. Traducción en español 2022 © Claudia García



Este trabajo se encuentra protegido por una licencia Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados 4.0 Internacional.

El reconocimiento de la autoría debe incluir la siguiente información:

Geoffrey Baker. *Replanteando la Acción Social por la Música: La búsqueda de la convivencia y la ciudadanía en la Red de Escuelas de Música de Medellín*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2022. <https://doi.org/10.11647/OBP.0263>

Para obtener información detallada y actualizada sobre este tipo de licencia, visite <https://doi.org/10.11647/OBP.0263#copyright>

Más información sobre las licencias Creative Commons se encuentra disponible en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Todos los enlaces externos se encontraban activos en el momento de la publicación. Si en el texto se indica lo contrario, estos se habrán recogido en el Archivo Wayback Machine, a consultar en <https://archive.org/web>

El material digital actualizado y los recursos asociados con este volumen se encuentran disponibles en <https://doi.org/10.11647/OBP.0263#resources>

Se ha identificado y contactado a los titulares de los derechos reservados en la medida de lo posible por lo que cualquier omisión o error se corregirá si se notifica a la editorial.

ISBN Cubierta blanda: 9781800642423

ISBN Cubierta dura: 9781800642430

ISBN Digital (PDF): 9781800642447

ISBN Digital ebook (epub): 9781800642454

ISBN Digital ebook (mobi): 9781800642461

ISBN Digital (XML): 9781800642478

DOI: 10.11647/OBP.0263



Imagen de la portada: Medellín, Colombia. Foto de Kobby Mendez en Unsplash <https://unsplash.com/photos/emtQBNCrU3Q>. Diseño de portada de Anna Gatti.

I. Creación, Redirección y Reforma de La Red

Miraflores, 20 de noviembre de 2017

En una mañana soleada de lunes de noviembre, los directores de escuela y profesores de La Red se reunieron en el austero pero funcional salón de la escuela de música de Miraflores. El concreto expuesto es característica de los edificios públicos recientes de Medellín, y llegué a pensar en él como el estilo arquitectónico del urbanismo social. La reunión de hoy fue especial. El equipo social recibió a los asistentes y les explicó que iban a liderar un ejercicio de reflexión crítica sobre el pasado de La Red con el objetivo de construir propuestas para el futuro.

El imaginario histórico de La Red giraba en torno a sus cinco directores generales de los últimos veinte años. Por esto mismo, el personal estaba dividido en cinco grupos según el periodo de liderazgo en el cual se habían unido al programa. Yo acompañé al grupo que representaba la primera fase. Había más de dos docenas de empleados de este periodo, el cual había terminado hace trece años. Los escuché recordar esta época formativa en La Red al igual que recordar sus propias vidas; la mayoría había sido estudiante en ese momento y más adelante se unieron al programa como profesores. Finalmente, se invitó a un representante de cada grupo a ponerse de pie, resumir sus relatos de la época y exponer sus propuestas.

Este ejercicio de línea del tiempo ilustró la importancia de contar la historia en La Red. Su historia era una presencia constante, aunque de fondo: el programa se concebía como un conjunto de cinco periodos, y el equipo y los estudiantes avanzados a menudo se referían, ya fuera de manera nostálgica o crítica, a los anteriores. En las conversaciones, las características del programa fueron regularmente asociadas con los

cinco directores generales. El ejercicio del equipo social fue diseñado para traer este tema a la superficie y convertirlo en tema de discusión abierta, con la esperanza de convertir la nostalgia y la crítica privada en un proceso de construcción colectiva.

Este capítulo construye una línea del tiempo similar, aunque con una pequeña diferencia en el énfasis y el propósito. El ejercicio de La Red fue diseñado para sacar a la luz los “fantasmas” del programa, para echar luz sobre el pasado y sobre los sentimientos del personal al respecto, y desde allí pensar hacia el futuro. Mi intención es dar un paso hacia atrás y considerar la historia de La Red a través del lente de los procesos internos de autocritica y cambio, del cual este ejercicio fue solo un ejemplo. Al igual que el ejercicio de línea del tiempo, este capítulo construye y analiza una historia en diferentes partes, con un objetivo final de fomentar un cambio positivo; pero aquí, el enfoque se limita a la dirección de La Red. No es *la* historia de La Red sino más bien *una* historia; una que narra La Red como una serie de cambios de liderazgo. Hace hincapié en las reflexiones críticas y las transformaciones del programa que ocurrieron en cada etapa, contada desde la perspectiva de los líderes y directivos que las realizaron. Hay muchas otras historias por contar, pero dejaré perspectivas alternas y el equilibrio que aportan para capítulos posteriores.¹

Después de esbozar el proceso desde 1990 hasta 2017, me enfoco más en detalle al periodo de 2017 a 2019, durante el cual hice mi trabajo de campo. Aquí proporcionaré una descripción más etnográfica de la crítica y el cambio liderados por la dirección. Un nuevo equipo de liderazgo fue asignado entre mi viaje de reconocimiento inicial en 2016 y el comienzo de mi trabajo de campo en 2017, y por consiguiente mi trabajo de campo coincidió con uno de los periodos de reflexión y transformación más intensos en la historia de La Red, lo que reforzó mi intención inicial de centrarme en estas cuestiones.

1 Este capítulo es unilateral en el sentido de que solo presenta a las gestiones siguientes mirando hacia el pasado y criticando lo que hubo antes. Los antiguos directores generales no siempre tuvieron una visión benévola de lo que vino después de ellos, pero explorar esas críticas “inversas” está fuera del alcance de este estudio. El primer director general queda en desventaja en este sentido, ya que sus cuatro sucesores han hecho balance de su mandato sin que él tenga derecho a la réplica. Por ello, debo subrayar que tuvo muchos admiradores devotos entre la primera generación de estudiantes de La Red.

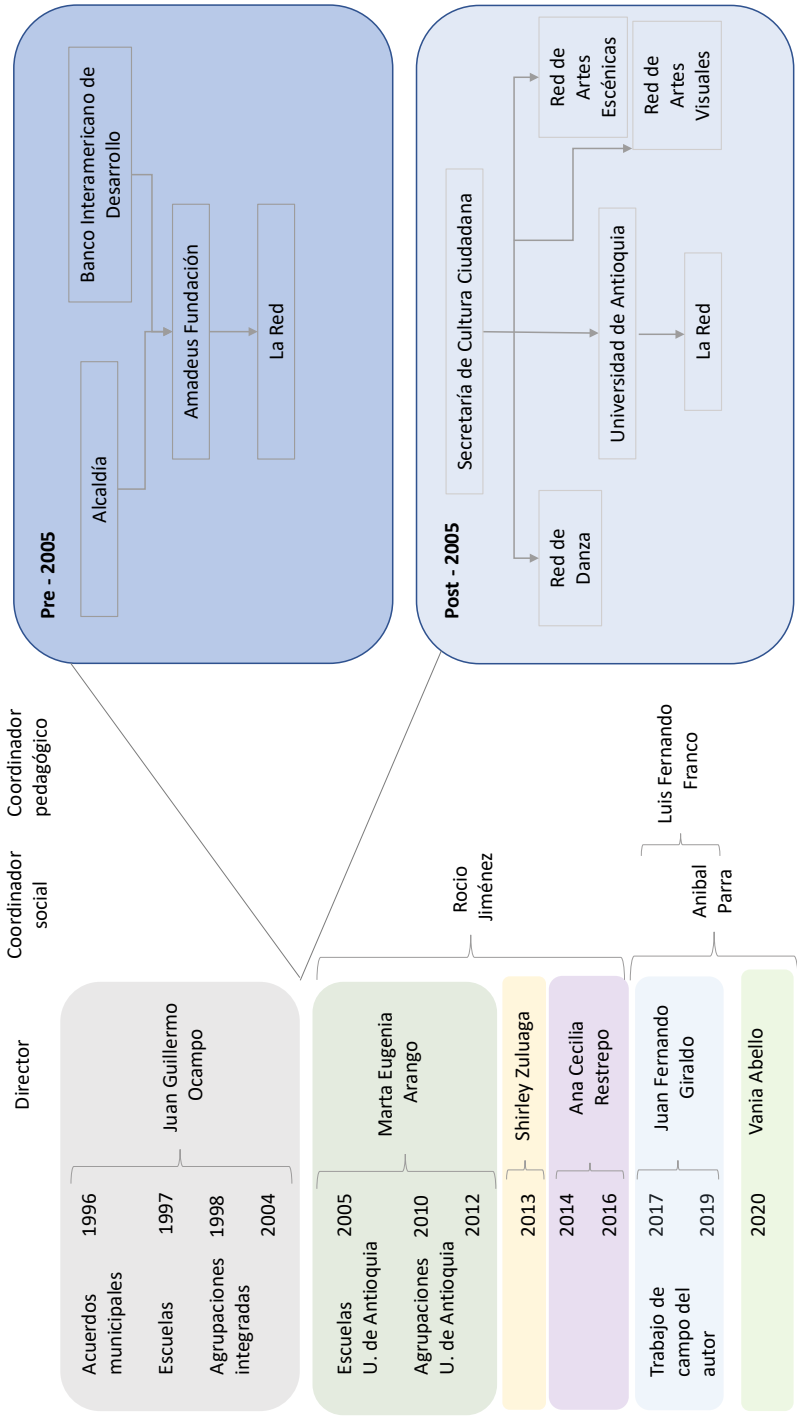


Fig. 2. Cronología y afiliaciones institucionales de La Red. Diagrama del autor. CC BY. Para una versión ampliada de este diagrama, visite <https://geoffbakermusic.co.uk/timeline-of-the-red/>

La Red en Resumen

La Red que llegué a conocer tenía mucho en común con La Red del inicio. Estaba dividida en trece escuelas de cuerdas frotadas y trece de vientos sinfónicos. Una adición más reciente fue la Escuela de Músicas Colombianas en Pedregal, la cual se enfoca en instrumentos de cuerda tradicionales. Cada escuela tenía sus propias agrupaciones, especialmente orquestas de cámara y bandas sinfónicas de diferentes niveles. Desde 1998, La Red también contaba con “agrupaciones integradas” que unían estudiantes de todo el programa. La joya de la corona era la Orquesta Sinfónica Juvenil, pero la cantidad de agrupaciones había aumentado constantemente hasta incluir dos orquestas de formación (inicial e intermedia), tres coros, dos ensambles de músicas populares, dos agrupaciones de tango y una banda sinfónica. El número de estudiantes también había aumentado constantemente a lo largo del tiempo hasta llegar a unos cinco mil, con un rango de edad de entre siete y veinticinco años. Muchos de los participantes de mayor edad también estudiaban en la universidad, en algunos casos realizando una carrera de música.

Los estudiantes podían recibir clases en la mañana o en la tarde, dependiendo del horario de su institución educativa. Aunque el programa inició con un enfoque un poco informal, eventualmente desarrolló un currículo bastante detallado con diferentes ciclos y niveles. Los estudiantes podían aprender su instrumento de manera individual o en pequeños grupos, y en el segundo ciclo también tomaban clases como teoría, coro y expresión corporal (ejercicios de movimientos derivados de la danza y del teatro). También hacían parte de los ensambles de las escuelas. Estos grupos usualmente ensayaban iniciando la noche, mientras que las agrupaciones integradas se reunían los sábados. El programa estaba comprometido con presentaciones y conciertos regulares; tanto los ensambles de las escuelas como las agrupaciones integradas se presentaban en teatros, parques y plazas alrededor de la ciudad.

Dos de las escuelas estaban ubicadas en barrios de estratos altos, y el resto en barrios de estrato medio y bajo. Algunas estaban localizadas en áreas de mayor violencia y en algunos momentos durante mi trabajo de campo algunas de ellas tuvieron que cerrar brevemente o sufrieron porque algunos estudiantes no pudieron asistir a la escuela para las clases. Otras habían sido reubicadas de estas áreas en el transcurso de



Fig. 3. Expresión corporal. Foto del autor (2018). CC BY.

la historia de La Red y ahora estaban ubicadas en zonas más tranquilas (aunque no eran zonas muy pudientes).

El aspecto físico de La Red había cambiado a lo largo del tiempo ya que muchas escuelas operaban en instalaciones arrendadas y algunas se habían mudado al menos una vez. En algunos casos se habían cambiado a un lugar bastante lejos de su lugar original. Algunas escuelas eventualmente fueron ubicadas en parques bibliotecas u otras construcciones nuevas, por lo que disponían de unas instalaciones envidiables. Otras continuaban funcionando en espacios arrendados, incluso casas, y sufrían problemas como falta de espacio, insonorización o ventilación. Durante mi trabajo de campo La Red no tenía oficinas centrales, lo que significaba que los directivos y las reuniones eran itinerantes y a menudo realizadas en salones comunes de clase —un signo de un programa con pocos delirios de grandeza.

Creando La Red: Juan Guillermo Ocampo

Según el fundador de La Red, Juan Guillermo Ocampo, la prehistoria del programa inició en 1988, cuando él creó una empresa llamada Amadeus Fundación para servir al sector de la música clásica de la ciudad, vendiendo partituras, libros, instrumentos y cuerdas. Esta fue una respuesta a “las deficiencias culturales de la ciudad, especialmente en el ámbito musical”. Ocampo también comenzó ofreciendo clases

de apreciación musical en algunos barrios populares de la ciudad, apoyándose con músicos y videos. Era la primera vez que la música clásica llegaba a estos barrios, dijo él, y a pesar de las preconcepciones negativas sobre el género, hubo un interés considerable. En 1990, organizó un concierto, Feliz Navidad Antioquia, involucrando a cientos de músicos como parte de un intento de generar una tregua entre las bandas rivales en los barrios de Aranjuez y Castilla. (Antioquia es el departamento del cual Medellín es la capital.) Ocampo recordó que un líder de una de las bandas le dijo: “Quiero que el primer sonido que mis hijos escuchen sea el de un violín y no de una ametralladora”. Esta fue también la época cuando surgió el eslogan “un niño que empuña un instrumento, nunca empuñará un arma”, y fue cuando Ocampo decidió que los niños en esos barrios deberían tener sus propias escuelas ofreciendo educación musical de forma gratuita. Le llamó la atención el contraste entre el estado moribundo de la música clásica en el centro de la ciudad y estos eventos de los barrios, donde había tanta receptividad a la música. Sintió la necesidad de invertir la dinámica habitual: en vez de esperar que el público vaya a la orquesta, llevar la orquesta al público.

Sin embargo, las carencias de Medellín solo empeoraron cuando la principal orquesta profesional de la ciudad, la Sinfónica de Antioquia, cerró en 1991. En ese momento la ciudad a duras penas tenía una escena musical clásica: producía pocos músicos, había poca financiación y la audiencia era reducida. Prácticamente no había mercado, lo que significaba una lucha para Amadeus, la empresa de Ocampo. Sin embargo, para Ocampo la muerte de la orquesta simplemente resaltaba la necesidad de una revolución: llevar la música clásica a la gente. En 1993, compró un proyector especial en una feria de música en Alemania, al igual que una pantalla y un sistema de altavoces, y estableció “El momento de la música”, un evento gratuito al aire libre todos los viernes en un parque, donde proyectaba un video de música clásica y lo explicaba al público.² Las familias iban y comían un picnic mientras veían el show. Para Ocampo, la popularidad de este evento desaprobaba la idea común de que la música clásica no era atractiva para el público de Medellín.

2 Amadeus Fundación (amadeusfund), “El momento de la música”, Instagram, 7 de marzo de 2019, <https://www.instagram.com/p/Butjimih6TH/>.

La Red surgió de estas diferentes vertientes: los esfuerzos de apreciación musical de Ocampo, su interés y trabajo en los barrios, y el vacío cultural que quedó después del colapso de la Sinfónica de Antioquia. Él quería ofrecer a los niños de los barrios más pobres la oportunidad no solo de escuchar música, sino que también de hacerla. Su objetivo era social, dijo él: no le interesaba producir músicos profesionales. La Red trataba de transformar vidas y valores; la música era la herramienta para esta labor. Creía que la educación musical debería ser exigente y tener altas aspiraciones artísticas, ya que esta era la clave para seducir a los jóvenes a un amor por la música que abriera la posibilidad de transformación. Le interesaba cambiar sus concepciones sobre qué era posible para ellos en la vida y quería que se jugaran la vida por la música, en un gran concierto, y no por una banda criminal.

Ocampo afirmó que no conocía El Sistema cuando soñó La Red. De hecho, el artículo de 1997 con el que inicia este libro no hace mención a esto, citando en cambio un acuerdo con una organización y un director de orquesta de Madrid. Sin embargo, Ocampo tuvo contacto con José Antonio Abreu cerca del tiempo en el que iniciaba La Red, y luego viajó a Venezuela y se encontró con el fundador de El Sistema en repetidas ocasiones. Recordó que pensó en ese entonces, ¿por qué reinventar la rueda? Abreu accedió a ayudar y durante la primera fase de La Red, profesores de El Sistema liderados por Rubén Cova —a quién Ocampo describió como su “hermano del alma”—, viajaban regularmente a Medellín para ofrecer seminarios (talleres intensivos) para los estudiantes colombianos, utilizando incluso el mismo repertorio que en Venezuela. Cova estuvo presente en el primer ensayo de la orquesta sinfónica de La Red, y Ocampo aparece en una foto del 2000 con su brazo alrededor de Abreu.³ En la práctica, entonces, La Red y El Sistema estuvieron unidos a la cadera casi desde el comienzo.

La primera fase de La Red fue de construcción y crecimiento rápido. En 1996 se realizó la firma de los primeros acuerdos municipales, en 1997 la apertura de las seis primeras escuelas, en 1998 la firma del siguiente acuerdo municipal que estableció los coros y las orquestas, y en el 2000 la primera gira internacional (a Ecuador). En este punto, otras

3 Amadeus Fundación (amadeusfund), Instagram, 8 de marzo de 2019, https://www.instagram.com/p/BuwLYwsBc_-/ (primer ensayo); <https://www.instagram.com/p/BuwzPAxBovO/> (Ocampo y Abreu).

catorce escuelas ya habían abierto. El programa también se estableció en el corazón de la ceremonia urbana de Medellín, por ejemplo, presentándose en la inauguración del nuevo Museo de Antioquia en el 2000 en presencia de Fernando Botero. El pintor famoso, nativo de Medellín, estaba tan impresionado que hizo una donación significativa de instrumentos a La Red. Para 2004, siete años después de la apertura de las primeras escuelas, el programa había realizado ya cinco giras internacionales y solo faltaba una para el total de veintisiete escuelas.

Este periodo fue recordado por muchos exestudiantes como la época dorada del programa. Construyeron algo nuevo e inesperado de la nada, con altos niveles de disciplina, compromiso y trabajo duro. La experiencia de tocar en grandes escenarios alrededor del mundo era una que nunca hubieran podido imaginar y nunca olvidarían. Este periodo de auge fue posible gracias al carisma de Ocampo y sus habilidades de oratoria (las cuales experimenté de primera mano durante nuestra entrevista de cuatro horas), que le permitieron convencer a las autoridades, los jóvenes músicos y sus familias a creer en su proyecto utópico. Su personalidad magnética solo sirvió para aumentar el considerable interés mediático en esta historia de “pobreza a riqueza musical”.⁴

Sin embargo, no todos estaban convencidos por Ocampo. Se describió a sí mismo como un forastero envuelto en una lucha titánica con el establecimiento cultural de la ciudad, que inicialmente lo vio como una amenaza y luego fue tras él y sus recursos. Levantó sospechas y desconfianza en algunos sectores. En 2003, mientras que La Red experimentaba su triunfo más grande en presencia del Papa en el Vaticano, el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) abrió una investigación al contrato entre el gobierno de la ciudad y La Red, financiado en un 60% por el banco, después de recibir quejas sobre supuestas irregularidades (“El BID” 2003). Eventualmente el contrato se reanudó, pero el 21 de enero de 2005, el periódico *El Tiempo* publicó un artículo titulado “Preso en E.U. Apóstol de niños músicos paisas” (“Preso” 2005). Después de ser detenido a su llegada al aeropuerto de Miami el 25 de noviembre de 2004, Ocampo fue acusado y condenado de ser miembro de una red de lavado de dinero conocida como La

4 Como prueba del interés de los medios de comunicación, véase *El libro* (2015) y la página de Instagram de Amadeus Fundación, amadeusfund, <https://www.instagram.com/amadeusfund/>.

Organización, la cual habría “lavado” más de diecinueve millones de dólares para el cartel de Cali. Según su hermano, el arresto de Ocampo fue parte de una campaña contra él y su proyecto. Sea cual sea la verdad, Ocampo pasó los siguientes años en la cárcel.

Cambiando de dirección: Marta Eugenia Arango

Así, en 2005 se produjo una gran convulsión en La Red. Después del arresto de Ocampo, el BID retiró su apoyo, y el gobierno municipal asignó la administración y operación de las escuelas de música a la Universidad de Antioquia. La universidad designó una nueva directora general, Marta Eugenia Arango, una socióloga y pedagoga quien había sido jefa de Extensión de la Facultad de Artes y quien dirigió un programa para capacitar y certificar directores de bandas municipales. Sin embargo, el gobierno dejó la gestión de las agrupaciones integradas en manos de Amadeus (las cuales también fueron asumidas por la universidad en 2010). Al año siguiente, Arango elaboró un exhaustivo diagnóstico titulado “Presente y futuro de La Red: Bases para el Redireccionamiento” (Arango 2006). Este reporte fue el resumen de un año de observación y reflexión, y combinó un análisis crítico del programa actual con propuestas para cambios futuros. Este fue el primer ejemplo concreto de un proceso que ha continuado desde entonces.

Del informe de Arango y de nuestras dos entrevistas, se desprenden varios temas importantes. Ella observó el paralelo entre La Red y El Sistema con recelo. Criticó la personalización de ambas organizaciones, en las que el líder usó dineros públicos para financiar una misión personal y tomaba él mismo la mayoría de las decisiones y los aplausos. Se decía que en las escuelas de música había más fotos de Ocampo (algunos incluso hablaban de “altares”) que símbolos del gobierno de la ciudad que financiaba el programa. Arango ordenó quitar las fotos, una acción simbólica que habló de su deseo principal: forjar un programa público genuino, *por* y *para* la ciudadanía. En cuanto al sobresaliente rol de las asociaciones de padres en la primera fase, argumentó que no quería que las familias de los estudiantes hicieran pasteles, organizaran rifas, pintaran las escuelas, y en general sustentaran La Red cuando los recursos faltaban, asumiendo así lo que en realidad era una obligación del estado; ella quería que participaran como ciudadanos

ejerciendo sus derechos cívicos supervisando La Red, asegurándose que los recursos fueran usados apropiadamente y que los empleados estuvieran haciendo su trabajo. La Red no era “gratuita” sino más bien financiada por sus impuestos, así que era su derecho y responsabilidad supervisarla. Uno de sus objetivos principales era entonces el de cambiar la concepción de los padres y su participación en el programa para hacerlo verdaderamente una iniciativa pública, y su reporte propuso “una acción masiva de educación ciudadana de las familias y vecinos de las escuelas, de manera que se generen procesos de empoderamiento y participación conducentes a una verdadera co-gestión del Programa” (32).

Revelando su formación sociológica, Arango criticó lo que ella percibía como una dinámica vertical y caritativa en La Red, la cual proyectaba una imagen de niños pobres y hambrientos de barrios desesperados que necesitaban limosna. Percibió que la cara pública de La Red mostraba a la ciudad y sus estudiantes de la peor manera posible, instrumentalizando la situación en los barrios para provocar lástima y recaudar fondos. En el análisis de Arango, La Red había generado una tensión: en el papel, el programa se suponía generaba convivencia y empoderamiento ciudadano, pero en la realidad, la construcción de su imagen (coloquialmente llamada “porno de la pobreza” en el sector de la ayuda) desvirtuaba los objetivos sociales de La Red. En cambio, ella destacó la fortaleza y dignidad de los participantes que estaban construyendo algo para compartir con el mundo, y buscó un modelo más horizontal en los acuerdos internacionales del programa. Arango trajo músicos extranjeros para participar en un Congreso Internacional de Bandas (desde 2010) y un festival de música de cámara (desde 2011). Este último, Festicámara, fue liderado por el director estadounidense Scott Yoo, quien colaboró con La Red durante varios años.

Arango observó una falta generalizada de reflexión entre el personal sobre lo que significaba construir convivencia a través de la música. Así que su equipo comenzó a revisar más de cerca el currículo y a preguntarse en cuales momento se estaba fortaleciendo la convivencia. Intentaron que tanto el personal como los estudiantes fueran más conscientes de los procesos sociales existentes en el programa; pero también criticaron la creencia generalizada que la convivencia era una consecuencia automática de hacer música colectivamente y tomaron un

paso importante para reforzar el impacto social del programa. La Red había ofrecido anteriormente prácticas a psicólogos en formación, pero Arango los reemplazó con profesionales e introdujo una dimensión psicosocial. De esta manera, la acción social de La Red se dividió en dos ramas: la práctica musical colectiva y el acompañamiento psicosocial.

Entonces, el énfasis pasó de atender cuestiones psicológicas específicas entre participantes individualmente a organizar actividades colectivas como talleres, buscando así construir nociones de convivencia y participación ciudadana entre los estudiantes y el personal. Por ejemplo, el programa comenzó a tratar abiertamente problemas de género y sexualidad, los cuales habían sido dejados de lado durante la primera fase. Los padres también fueron incluidos en estos procesos pedagógicos. La Red comenzó a enseñarles sobre presupuesto participativo, lo que les permitió aplicar a recursos públicos para fortalecer la proyección de La Red en los barrios.

En nuestras entrevistas, Arango se mostró como una creyente del poder de la música, pero consciente de brechas entre la teoría y la práctica, y de la posibilidad de mejorar. No propuso un replanteamiento radical de la relación entre lo musical y lo social de La Red, sino más bien esfuerzos para ser más explícitos sobre los procesos sociales y fortalecerlos mediante el apoyo psicosocial. Sin embargo, el documento que escribió en 2006 revela un punto de vista más ambivalente. Hay una breve pero potente referencia sobre “una gran falencia que presenta el programa [...] la de sobre estimular logros musicales individuales, generando conductas soberbias en los adolescentes, frente a su conocimiento y desempeño” (13). Este punto está elaborado en una sección sobre el componente social del currículo, el cual se centra en el objetivo principal de La Red, promover la convivencia:

en la cotidianidad del Programa se registra una cierta desviación de este logro y/o propósito social, pues un alto porcentaje de los alumnos avanzados que se desempeñan en la Orquesta Principal y/o el Coro Principal, que además han tenido la oportunidad de proyectarse musicalmente en escenarios nacionales e internacionales, desarrollan actitudes prepotentes frente al conocimiento, con manifestaciones de exclusión frente a los demás compañeros y lo que es más grave aún, irreverentes frente al cuerpo de docentes y el personal administrativo del Programa. (17)

Además, después de ocho años de funcionamiento supervisado por El Sistema, La Red no contaba con actividades o estrategias para reflexionar y abordar estos temas: nada estaba dirigido hacia la construcción de la convivencia, la resolución de conflictos, la reflexión ética, la participación democrática o la valoración de la diferencia. Arango propuso que los diferentes grupos de La Red deberían construir guías para la coexistencia y acuerdos colectivos para lidiar con conflictos internos, y que el programa debería ofrecer charlas y talleres sobre estos temas.

Arango dirigió una crítica más consistente hacia la parte administrativa de La Red. Una consecuencia de la personalización, a sus ojos, era la escasa atención a la planeación o la estrategia; Ocampo simplemente mantuvo todo en su cabeza y les decía a los empleados qué hacer. Ella percibió el programa como caótico y desigual, y su prioridad era traer orden administrativo y construir así una nueva cultura organizacional. Como líder activa, ella visitaba escuelas sin previo aviso para ver si los profesores llegaban a tiempo, y los llamaba si no lo hacían (lo que ocurría con frecuencia). Ella estaba determinada a identificar a los que no predicaban con el ejemplo: aquellos que hablaban de cómo la música inculca valores tales como disciplina y responsabilidad, pero no actuaban en consecuencia. Otros cambios incluyeron la contratación de profesores por medio de la universidad, lo cual significó un aumento significativo en los salarios; la provisión de capacitación apropiada, equipamiento y uniformes para las secretarías de las escuelas; y la mejora de la estrategia de comunicaciones local y nacional del programa.

Desde el punto de vista educativo, Arango señaló que la Red no tenía un modelo pedagógico unificado y documentado, sino que el personal mezclaba elementos de varios métodos, a menudo sin una comprensión clara de cuál utilizaban o por qué. La primera propuesta concreta de su informe era crear un modelo pedagógico para La Red, documentarlo y extenderlo a todas las escuelas en los próximos años. La segunda fue hacer lo mismo con el plan de estudios. En 2007, el programa puso en marcha un Seminario Nacional de Pedagogía y Didáctica de la Música, y en 2010 comenzó una reconstrucción integral del plan de estudios en ciclos y niveles, pasos importantes hacia la formalización del programa.

Desde el punto de vista cultural, Arango inició un proceso de reflexión sobre la razón por la que La Red puso tanto énfasis en la

música sinfónica, dado que Colombia es un país de bandas municipales. Señaló la ausencia de cuerdas pulsadas —tan prominentes en la música colombiana—, y una tendencia general a marginar la música popular. No era en absoluto reacia a la música clásica, la cual consideraba una excelente base para la formación musical, pero consideraba que La Red no podía ignorar las tradiciones nacionales. En consecuencia, La Red creó la Banda Sinfónica Juvenil en 2008, bajo la dirección del belga Frank De Vuyst, y el Ensamble de Músicas Populares y la Orquesta de Tango en 2009.⁵ A Arango también le sorprendió que La Red se autoproclamara un proyecto sinfónico sin más explicaciones sobre su razón de ser en sus materiales documentales. Su informe reveló que la contribución del formato sinfónico a los objetivos sociales y musicales del programa era poco clara. Planteó la cuestión de si las escuelas de La Red deberían, en el futuro, abrirse a la música y la educación musical en todas sus variantes, convirtiéndose en centros de actividad musical y desarrollo personal, sin distinción de género o formato.

La opinión de Arango sobre su predecesor era ambivalente. Criticó muchos aspectos de la institución que había heredado, pero también reconoció el papel de Ocampo en la creación de un programa importante para la ciudad y el sentido de lealtad que había engendrado en los estudiantes, el personal y las familias. Ella lo veía como similar a Abreu, muy influenciado por el líder venezolano, y que había intentado hacer cosas similares en Medellín. Ella, en cambio, no tenía ninguna relación con El Sistema. Al principio se acercó, pero fue rechazada (posiblemente debido a la estrecha relación de Rubén Cova con Ocampo y Amadeus).

En resumen, la transición de Ocampo a Arango constituyó un cambio importante en la cultura institucional. Ocampo era universalmente reconocido como un líder carismático y motivador cuya evidente pasión por La Red inspiró a otros a creer y abrió el camino para el programa. Arango también era percibida como un personaje fuerte, pero mucho más como una administradora en comparación con el soñador Ocampo. El equipo social resumió este cambio: “Puede decirse que en la primera parte del Programa movía más la pasión y el amor y en la segunda parte lo institucional (organización y sistematización) y lo económico” (“Informe” 2017a, 38).

5 Aunque el tango es de origen argentino, tiene una larga y destacada historia en Medellín.

El Giro Social: Rocío Jiménez

Es necesario interrumpir la historia de La Red como una sucesión de directores generales para dar cabida a una persona que fue igual de influyente en la trayectoria del programa. Rocío Jiménez, psicóloga, fue nombrada por Arango en 2006 para hacerse cargo de la parte psicosocial de La Red, y se mantuvo en el cargo durante una década, a lo largo toda la gestión no solo de Arango sino también de sus dos sucesores. Comenzó prestando atención psicológica a los estudiantes de forma individual, pero cuando se le unieron otros miembros del equipo, su enfoque pasó a ser psicosocial, lo que la llevó a trabajar con todos los miembros de La Red a través de talleres y sesiones de formación. En lugar de esperar a que las cosas salieran mal antes de intervenir, la idea ahora era cortar de raíz las dinámicas negativas.

Jiménez conoció La Red en 1997, cuando realizó un trabajo de consultoría en relación con la aplicación de apoyo del programa del BID. Recuerda dos aspectos contrastados de esta experiencia inicial: los encantadores sonidos musicales y los gritos del director de la orquesta. Desde el principio, vio que la moneda tenía dos caras: un gran potencial, pero también una disciplina feroz. Cuando empezó a trabajar para La Red, una década después, le llamó la atención que muchos elementos iban en contra de la propuesta original que ella había visto. No dudaba del potencial positivo de la educación musical, pero también comprendió que un programa de este tipo podía ser bastante problemático. Se propuso cerrar la brecha entre la teoría y la práctica.

Jiménez criticó a La Red como institución y como expresión de la cultura musical clásica. No le gustaba que se convirtiera en una obsesión que consumía a algunos estudiantes y al personal, lo que conducía a dinámicas poco saludables como la dependencia, el estancamiento y el trauma al llegar al límite de edad y verse obligado a abandonar. Afirmó: “¡Existe vida fuera de La Red!”. Luchó por despejar los domingos de ensayos, insistiendo en la importancia del ocio y del tiempo en familia. Hubo problemas relacionados con el género, desde la asignación de instrumentos según los estereotipos de género hasta relaciones malsanas entre profesores y estudiantes. La competencia era intensa: La Red debía centrarse en la convivencia y la colaboración, pero Jiménez encontró rivalidades por doquier (entre directores, escuelas, ensambles

y estudiantes), así como egoísmo y acoso. No le convencían las afirmaciones sociales de La Red: lo único que les importa a los músicos es que los ensambles suenen bien, dijo, el resto es secundario para ellos. Los estudiantes estrella podían comportarse como quisieran porque los directores de orquesta necesitaban sus servicios.

La dinámica jerárquica de la música clásica, el poder arbitrario de las figuras de autoridad, y la normalidad de los directores de orquesta dominando a los estudiantes, preocupaba a Jiménez. Vio la estructura piramidal de La Red como fuente y medio de reproducción de los descontentos del programa. En respuesta, lideró el proyecto de construir colectivamente un “Manual de Convivencia”. Para Jiménez, el manual era clave para dar más voz a los estudiantes y enseñarles a defender sus derechos, incluso contra las infracciones del personal. Su objetivo era crear procedimientos y garantizar que los estudiantes los conocieran; facilitarles la posibilidad de hablar y quejarse; hacer que los directores de escuela y directores de orquesta fueran más responsables; y combatir las actuaciones por capricho. También tenía como objetivo mantener el poder del colectivo sin sacrificar el individuo.

Jiménez describió La Red como el programa político más potente que había visto nunca (en el sentido de construir una subjetividad política entre los participantes). Para ella, su potencial transformador no residía en tocar el violín o sentarse en un ensayo de orquesta, sino en los procesos sociales y políticos que podía generar. Pero esto significaba dar más voz a los estudiantes. Lo que encontró en la práctica fueron estudiantes sin voz, al capricho de los adultos, sacados por el gobierno de la ciudad para proporcionar una atractiva banda sonora a las actividades urbanas. Para ella, La Red era una contradicción: ¿cómo podía servir de lugar de educación en democracia cuando su dinámica era tan autocrática? El Manual de Convivencia, según Jiménez, era la base para hacer realidad el potencial político de La Red. La construcción y uso del manual debía ser el lugar donde los estudiantes aprendieran a asumir y utilizar su voz, un ejemplo de y un catalizador para la ASPM. “Empoderamiento” era la palabra a la que volvía una y otra vez, y debía encontrarse (o no) principalmente en la dinámica organizativa de La Red, más que en sus actividades musicales. Ella sentía que, al centrarse demasiado en sonar bien, La Red había limitado el empoderamiento de los estudiantes y restringido su voz política en la sociedad.

El Diagnóstico del Equipo Social

La necesidad de revisar a fondo el enfoque de la misión social de La Red se hace aún más evidente en los informes de diagnóstico interno elaborados por el equipo de Jiménez.⁶ El primero es de 2008, un año después de la constitución del equipo, y constituye su apertura (“Informe” 2008). A partir de entrevistas grupales con todas las áreas de La Red, este documento pone al descubierto las complejidades y tensiones del programa, complementando la crítica que hizo Arango dos años antes.

Las respuestas de los estudiantes, hechas bajo condiciones de anonimato, revelaron evidencias considerables de problemas sociales dentro de La Red. Ellos reconocieron dinámicas como peleas, chismes, faltas de respeto, bromas ofensivas, estudiantes mayores que dominaban a los más jóvenes, y “muchísima rivalidad y envidia entre vientos y cuerdas y entre instrumentos” (6). El equipo social identificó una serie de problemas entre los participantes, como la falta de comunicación, la escasa aceptación de la diferencia, la formación de grupos, la violencia simbólica (sarcasmo, burlas, agresiones, apodos, exclusión), y estigmatización y discriminación por el lugar de residencia o la forma de vestir o hablar de los estudiantes. El informe concluye:

es común encontrarse con imaginarios y rivalidades que van en contravía del objetivo de la Red de “generar convivencia ciudadana a través de la música”, situación que se ilustra con verbalizaciones como “es que los de cuerdas se creen los más, como si fueran de mejor estrato, de otra clase, ellos creen que si tocan verdadera música”, “las bandas son como una papayera, un montón de bullosos y alborotados tocando pura música popular”, “es que los de Las Playas y El Poblado son intocables, dicen que son muy creídos”, “los de Moravia son meros gaminos, dan un refrigerio y se tiran encima; los de Miraflores o el 12 de Octubre deben ser medio pillos”. (7)

Los estudiantes también criticaron a los directores y profesores de las escuelas, alegando arbitrariedad y falta de claridad en el ejercicio de las normas y exclusión de los procesos de toma de decisiones. Instaron a que “La Red se preocupe por ellos como personas y no sólo como músicos” (7).

6 El equipo social ha tenido diferentes nombres a lo largo de su historia, pero a menudo utilizaré “equipo social” en aras de la simplicidad.

Si los estudiantes presentaron un retrato sorprendentemente negativo, los padres fueron abrumadoramente positivos. Hablaron del orgullo que sentían por sus hijos, de su admiración y gratitud hacia el personal, y de la felicidad y los cambios positivos que percibían en sus hijos. Algunos calificaron a La Red de bendición e incluso de milagro. El hecho de que sacaran conclusiones polarmente opuestas a sus propios hijos y al equipo social de La Red plantea cuestiones fascinantes sobre cualquier intento de caracterizar o evaluar un programa de este tipo.

Las opiniones de los profesores se sitúan en un punto intermedio. Expresaron dudas sobre su capacidad para hacer frente a los problemas sociales. El párrafo inicial del informe alude a “las ansiedades, angustias y frustraciones” que experimentaban los profesores y “la impotencia derivada de la recepción de múltiples demandas de solución de problemas socio-familiares, frente a los cuales, se declaran sin elementos para dar respuestas adecuadas” (3). Más adelante, resumiendo las respuestas de los profesores, el informe afirma: “El objetivo es muy bueno y bonito, es un poco ambicioso y utópico. Se podrían aproximar en su cumplimiento, [...] pero se preguntan ¿hasta dónde va la responsabilidad social de la Red?” (14). A estas dudas se suman otras sobre su formación y habilidades: “Se muestran sobrecogidos y sin mayores elementos para trabajar lo relacionado con valores y para aportar al alcance del que consideran un ‘ambicioso’ objetivo social del programa” (17). En consecuencia, “Algunos expresan su preocupación por las carencias que reconocen en su formación, en temas de psicología que les permitan comprender mejor los fenómenos sociales y afrontar constructivamente las situaciones con los estudiantes” (14). Las respuestas a estas carencias revelan puntos de vista contradictorios. Muchos profesores consideraban que necesitaban formación especializada (por ejemplo, en pedagogía, psicología y resolución de conflictos) para poder abordar los objetivos sociales y los retos de La Red. Sin embargo, también estaba muy extendida la opinión de que cumplir con el objetivo social era tarea de los profesores de expresión corporal, no de los de música, y las respuestas a una pregunta sobre promover actitudes no violentas se resumían como: “Nosotros los músicos estamos formados específicamente en la materia [es decir, la música] pero desde el punto de vista psicológico compete al especializado para tal fin” (15).

La percepción general era que, aunque La Red supuestamente priorizaba los objetivos sociales, sus prácticas se orientaban en realidad hacia resultados musicales, incluso a costa de los sociales. Resumiendo nuevamente las respuestas de los profesores, el informe señala que “encuentran distancia e incoherencia entre la teoría y la práctica” (17), y continúa: “El objetivo del programa se ha desvirtuado, se plantea más importante lo social que lo musical pero no es trabajado de esa manera, ya que se han preocupado más por exigir resultados musicales, lo social ha sido olvidado por las directivas de La Red y se ha convertido en una exigencia puramente musical” (14).

Muchos profesores expresaron su angustia por las evaluaciones conocidas como “muestras pedagógicas” (que calificaron de “antipedagógicas”), ya que creían que el enfoque social se perdía en estos espacios: “Un pelao puede interpretar mal un instrumento, pero socializarse mucho mejor y eso no lo evalúan ni se ve en la muestra” (14). Así, diez de los quince grupos focales afirmaron que se centraban en el aspecto musical en su rutina diaria, ya que era donde el programa esperaba ver resultados. En resumen, los profesores de música no presentaban su trabajo como un bálsamo social milagroso; al contrario, sus respuestas pusieron numerosos signos de interrogación sobre la ASPM.

Esta imagen fue reafirmada por los directores de las escuelas. Ellos también argumentaron que el objetivo social del programa era demasiado ambicioso, y que sus escuelas podían ofrecer opciones, pero no podían ser responsables del comportamiento de los estudiantes. Reconocían que sus competencias eran predominantemente musicales más que sociales y desconfiaban de los objetivos utópicos, que consideraban que iban más allá de sus capacidades y responsabilidades y que eran más un cliché que de un objetivo realista. Sin embargo, hubo un marcado desacuerdo sobre el valor del objetivo oficial del programa: para algunos era la esencia de La Red, mientras que para otros “la inclusión de lo social en el objetivo es la forma de obtener recursos económicos, al igual que cuando se focaliza a la población más vulnerable” (22). Hubo más acuerdo en la disonancia de un programa que supuestamente tenía un énfasis social y, sin embargo, solo evaluaba los resultados musicales, no tenía indicadores sociales más allá del tamaño, y prestaba poca atención a la cuestión de la deserción. Pidieron a la dirección que se tomaran más

en serio los procesos sociales en las escuelas —por ejemplo, evaluando también los resultados sociales—, y que les proporcionaran herramientas más relevantes: “Faltan mayores conocimientos sobre conceptos como: disciplina, respeto, exigencia, solidaridad, que hacen parte del objetivo de la Red; profundizar qué implica cada uno de estos conceptos y cómo se generan y fortalecen” (23).

Algunos directores destacaron una contradicción entre la educación conformada por las necesidades del mundo artístico profesional y el objetivo social de La Red. Sugirieron que esa educación generaba competencia, tensión y presión malsanas. Consideraban que sus expectativas de excelencia y la escasa tolerancia a los errores eran un obstáculo para la realización de los objetivos sociales del programa.

Los informes posteriores del equipo social corroboraron esta imagen. Una presentación en PowerPoint de 2010 proporciona una larga lista de problemas en La Red reportados por los estudiantes.⁷ En el primer punto de la primera diapositiva se muestran diferentes “Problemas de convivencia” como la falta de respeto, la intolerancia, la arrogancia, la falta de unidad y de trabajo en equipo, los conflictos personales y las peleas físicas, la conformación de grupos exclusivos, las divisiones, el mal ambiente y el mal comportamiento, la competencia y la rivalidad, y la deserción consecuencia de burlas, rumores y malos tratos. Los estudiantes reportaron conflictos entre sus estudios musicales y escolares que los llevó a un bajo rendimiento académico; tensiones con sus familias a causa de La Red; y descontento con la pedagogía del programa y las relaciones entre los estudiantes y el personal.

Un informe posterior (“Informe” 2012) se centró en los ensambles. El equipo social reflexionó sobre la brecha entre los objetivos sociales y las realidades:

La concepción que ha hecho carrera en La Red, sobre el efecto e impacto inmediato y espontáneo de la formación musical en el desarrollo socio afectivo y en la construcción de vínculos y lazos sociales, generando por sí sola, la formación en valores como el respeto a la diferencia, la solidaridad, la gratitud, la equidad, la tolerancia etc., en el encuentro de la población estudiantil en las escuela y en las AI, produjo en los últimos años, un descuido en la intencionalidad de la consecución de los objetivos de convivencia de la Red. Sin embargo, es evidente, manifiesta

7 “Taller sentido de pertenencia: bandas y orquestas.”

y reconocida por coordinadores, directores, asistentes y estudiantes, la falta de conocimiento y acercamiento entre estudiantes, la existencia de subgrupos, las actitudes sobradoras y burlescas entre solistas, las rivalidades entre escuelas y agrupaciones de viento y cuerdas y entre instrumentistas y; la distancia, aislamiento y dificultades en los procesos de socialización e integración de los chicos y chicas que ingresan nuevos a escuelas, agrupaciones y también, entre los antiguos, no sólo como consecuencia de las diferencia de edades y géneros sino, por falta de intención en la integración de los aspecto psicosociales y socio-afectivos en el trabajo pedagógico cotidiano de ensayos y clases como espacios propicios para la integración, buscando generar sentido de pertenencia y construcción de tejido social.

El tema de la rivalidad y la competencia —tanto entre ensambles como dentro de ellos—, aparece de forma destacada y repetida. El equipo social organizó un taller para tratar de superar las divisiones entre las secciones de cuerda y de viento en un ensamble.

Un informe posterior volvió a tratar este tema y dio más detalles de un ejemplo que surgió en un taller con las orquestas principales (“Intervención” 2013):

fue evidente, una especie de subvaloración o visión peyorativa de las violas, lo mismo que con los instrumentos de vientos, señalados [...] como responsables de las equivocaciones y las dificultades en los ensayos, lo que hace que no marchen. Esta emergencia, amerita un análisis más profundo de las jerarquías reales o imaginarias que pueden estar funcionando y siendo reproducidas en las agrupaciones, generando malestar, discriminación y exclusión.

Este informe subrayaba que la creación colectiva de música no producía necesariamente un vínculo social: “Aunque los integrantes de la agrupación ya llevaban más de cinco meses encontrándose hasta tres veces por semana y durante muchas horas en los ensayos, sus interacciones escasamente les permitían distinguirse, no se sabían los nombres”. A la luz de estos informes, no es de extrañar que los líderes consideraron que La Red necesitaba un cambio de rumbo.

El Gobierno Municipal Toma las Riendas: Shirley Zuluaga

La sucesora de Arango, Shirley Zuluaga, tuvo el mandato más corto de sus dirigentes, solo estuvo un año en el cargo. Introdujo algunos cambios prácticos significativos, pero fue más notable por lo que representó: un nombramiento por parte del gobierno de la ciudad, lo que significó un mayor control municipal sobre La Red. En 2005 el gobierno se hizo cargo de las escuelas de música de Amadeus y asignó la toma de decisiones y las responsabilidades operativas a la Universidad de Antioquia, la cual eligió a Arango como directora general. Pero tras la elección de Aníbal Gaviria como alcalde en 2012, el gobierno de la ciudad decidió adoptar un enfoque más activo, que incluyó el nombramiento de los líderes de La Red a partir de entonces. Como me dijo una persona con información privilegiada, el nuevo gobierno quería hacer algo más que entregar fondos a la universidad; quería control y reconocimiento. Los cambios de La Red en esta fase y en las siguientes están relacionados con esta conexión más estrecha entre el programa y la Secretaría de Cultura Ciudadana.

Zuluaga había participado en el diseño del Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011–2020, y su nombramiento reflejó el deseo de la Secretaría de Cultura Ciudadana de alinear La Red con la política cultural de la ciudad. Además, la Secretaría consideraba que el programa estaba excesivamente definido por su operador (la Universidad de Antioquia) y las alianzas externas que había formado. El gobierno quería fortalecer La Red como un programa público de la ciudad de Medellín.

El mandato de Zuluaga, al igual que el de Arango, comenzó con una evaluación crítica del estado actual de La Red. Me baso aquí en entrevistas con Zuluaga y con una alta funcionaria de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la época, Sonia Pérez.⁸ A partir de aquí, continuó con una personalización de la historia de La Red en torno a la figura de la dirección general, reflejando tanto la forma en que la historia es contada por la mayoría de los actores, como la relativa simplicidad que esta personalización aporta a su relato. Pero las opiniones y acciones de los dirigentes deben entenderse más como una construcción colectiva,

8 Seudónimo.

elaborada a través del diálogo tanto “hacia arriba” (con los funcionarios de la Secretaría) como “hacia abajo” (con el equipo directivo de La Red). Después de 2013, la historia trata más sobre el equipo de gestión y menos sobre una figura única y dominante. Por ejemplo, Zuluaga asumió el liderazgo, pero el equipo de Arango se mantuvo en lugar, por lo que el cambio de rumbo no fue abrupto ni absoluto.

Al igual que Arango, Zuluaga hizo hincapié en la noción de lo público y de los participantes como ciudadanos con derechos, pero también con responsabilidades. Ellos recibían una educación musical pagada con dinero público, pero junto con ella venía la responsabilidad de comportarse como ejemplos a seguir en sus comunidades. La Red comenzó a trabajar más en este último aspecto: por ejemplo, los participantes tenían derecho a utilizar el transporte proporcionado por La Red, pero también tenían el deber de hacerlo de forma responsable. La nueva dirección pretendía reforzar la conciencia general de la Red como servicio público y de lo que esto significaba.

La Secretaría de Cultura Ciudadana consideraba el acompañamiento psicosocial como un elemento importante de los programas dirigidos a los jóvenes de los barrios populares, por lo que reforzó esta vertiente de La Red. En el momento de la transición, el equipo se había reducido solo a Jiménez, por lo que se incorporaron dos nuevos miembros. La nueva dirección consideró que todavía había demasiada atención dirigida a los individuos, por lo que renovó el énfasis en el apoyo psicosocial, más que en el psicológico: en el bienestar colectivo, los ejercicios de grupo, la confluencia y la convivencia social, así como en la educación en valores y ciudadanía. En los casos en los que se requería un tratamiento individual, ahora se recurría a vías y servicios profesionales ofrecidos por la alcaldía en lugar de La Red. Por ejemplo, si un estudiante tenía problemas de drogadicción, ya no se consideraba una responsabilidad de La Red el encontrar una solución. Más bien se consideraba que era un trabajo especializado y que consumía mucho tiempo, lo que reducía la capacidad del programa para atender al cuerpo estudiantil y, por tanto, era mejor que lo llevaran a cabo los profesionales pertinentes contratados por el gobierno.

Se introdujeron cambios en las muestras pedagógicas que cada escuela presentaba anualmente a la dirección. Éstas habían adquirido el carácter de exámenes colectivos, pero la nueva dirección decidió hacerlas

más educativas y menos sentenciosas. El equipo psicosocial se incorporó al proceso para centrarse más en el componente humano. Como señaló Zuluaga, muchos empleados habían recibido una formación en la que las habilidades sociales no se valoraban tanto como las musicales. La dirección hizo hincapié en que la disciplina que exige la formación musical nunca debía contradecir los aspectos sociales y humanos del programa.

El renovado énfasis en el componente psicosocial fue acompañado de la crítica de que La Red se había convertido cada vez más en un pseudo conservatorio en lugar de un programa de educación ciudadana a través de la música. La dirección insistió en que La Red debía dejar claro que no pretendía ofrecer una educación musical formal, sino un programa comunitario a través de la música; había otras vías para llegar a ser un profesional de la música en Medellín. Por lo tanto, debía conceder más importancia a la parte social. Según la Secretaría de Cultura Ciudadana, los estudiantes se veían a sí mismos como músicos preprofesionales y eran tratados como tal por la universidad, contradiciendo la intención detrás de La Red. Esta crítica se explicó al personal y a los estudiantes avanzados de las agrupaciones principales, y también a colaboradores internacionales como Scott Yoo. Este ajuste de enfoque tuvo una recepción mixta; algunos estaban más interesados en la calidad musical, y Yoo fue uno de los que en ese momento dejó de trabajar con La Red.

Todavía había preocupación por un cierto carácter caritativo de La Red. Pérez, la exfuncionaria de la Secretaría, relacionó este aspecto con los vínculos externos del programa. Creía que cuando los extranjeros venían de lejos, ofreciendo la posibilidad de donar un instrumento o de viajar o estudiar en el extranjero, o simplemente ofreciendo su interés y preocupación, animaba a los participantes a representar su vida y sus circunstancias de forma dramática para captar la atención y generar simpatía. En su opinión, esta dinámica caritativa perpetuaba una relación desigual. Parte del impulso para incorporar La Red de forma más completa al gobierno de la ciudad fue alejarse de la percepción de sus estudiantes como casos tristes que necesitaban ayuda, y acercarla hacia la de ciudadanos que ejercían sus derechos. La Red debía dignificar a los participantes, dijo Pérez, no revictimizarlos.

Varios cambios fueron coherentes con un periodo de mayor escrutinio y control del programa por parte del gobierno. Se prestó

más atención a la formación y las cualificaciones de los profesores, y si bien esto generó más oportunidades de desarrollo, también hubo un proceso de “normalización” (insistiendo en que el personal tuviera una cualificación profesional), lo que supuso cambios no deseados (como reducciones salariales) para algunos y la salida de otros. La eficiencia en el uso de los recursos públicos era una prioridad para el nuevo gobierno en ese momento, por lo que Zuluaga reexaminó los principales costos del programa, como el transporte.

Musicalmente hablando, este fue un período de intensificación de la actividad. Zuluaga lanzó una iniciativa llamada “Jueves de nota”, en el que los ensambles de La Red visitaban edificios públicos como las bibliotecas un jueves al mes. El objetivo era proporcionar un foco de atención a las escuelas, dar más visibilidad a La Red en la ciudad y establecer conexiones con otras instituciones y programas públicos. Los ensambles también actuaban en los parques de la ciudad los fines de semana y participaban en grandes eventos como festivales. Algunos miembros del personal recordaron este momento como el más activo en la historia de La Red, así como el momento en el que el programa se vinculó más estrechamente a la maquinaria política de la ciudad.

Humanizando La Red: Ana Cecilia Restrepo

Con una formación en danza, la siguiente directora general, Ana Cecilia Restrepo, estaba familiarizada con los asuntos culturales generales en torno a un programa como La Red, si no con los detalles de la formación musical. Fue nombrada por la Secretaría de Cultura Ciudadana en 2014 para sustituir a Zuluaga y continuar el trabajo que esta última había iniciado, por lo que este cambio de liderazgo muestra más continuidades que rupturas. Dado que Zuluaga solo estuvo un año en el cargo, sus reformas estaban aún en una fase relativamente incipiente. El mandato de Restrepo supuso la ampliación de las críticas y reformas que se habían originado en la Secretaría con el cambio de gobierno en 2012. Aquí me baso en las entrevistas con Restrepo y otras tres personas de la dirección del programa. Como en el caso de Zuluaga, las directrices y decisiones se negociaron con la Secretaría y otros directivos, en lugar de reflejar simplemente una visión individual.

La nueva dirección insistió una vez más en que La Red debía cumplir su misión y dar prioridad a lo social. El programa fue financiado por la Secretaría de Cultura Ciudadana como un programa para promover la convivencia y la ciudadanía, por lo que la música debía ser el medio para alcanzar esos fines. Sin embargo, tras la inspiradora retórica, el programa seguía un enfoque convencional de centrarse en la formación musical y preparar a los estudiantes más hábiles y comprometidos para un futuro profesional; los beneficios sociales se asumían en gran medida y se relegaban a un segundo plano.

Como dijo un directivo, Medellín no podía ofrecer una carrera musical para más de una fracción de los que estudiaban en La Red, por lo que tenía mucho más sentido centrarse en el aspecto social. Esa era la parte que todos los participantes iban a utilizar a largo plazo, de ahí que la dirección quisiera tomarlo más en serio. Pero otro directivo señaló que muchos profesores en las artes preferían centrarse en cuestiones artísticas y encontraban la discusión de los asuntos sociales menos interesante, y preferían separar lo social, dejándolo en manos de especialistas para poder dedicarse a enseñar a los niños a hacer arte. La nueva dirección percibió así una brecha entre la teoría (la acción social *por* la música) y la práctica (la tendencia de separar la parte musical y la social en La Red), que estaba decidida a resolver. Sostuvo que la acción social debía ser visible en las actividades musicales y no solo en las clases de expresión corporal, en las consultas psicológicas o en los talleres psicosociales. Ahora el objetivo era infundir lo social en lo musical introduciendo un elemento socioafectivo en el currículo musical y examinando la socialidad del aprendizaje de la música.

La nueva dirección también se mostró crítica con las agrupaciones integradas. Como reunían a estudiantes de toda la ciudad, tenían un potencial social considerable. Sin embargo, solían estar dirigidas por directores más interesados en la calidad musical, y tanto los estudiantes como los profesores los consideraban la cúspide musical del programa, dejando lo social relegado a un segundo plano. Por tanto, en estos ensambles se evidenciaban especialmente las tensiones entre los objetivos musicales y los sociales. Se tenía la sensación de que estos ensambles podrían ser un laboratorio social mucho más interesante si dejaran más tiempo para la integración en lugar de priorizar los resultados musicales, y si fuesen dirigidos por más individuos con amplias habilidades, diversos intereses musicales y comprometidos

con los procesos sociales en lugar de producir conciertos pulidos y/o desarrollar su propia carrera de director.

El énfasis en los resultados musicales significó que las agrupaciones históricamente ensayaban todo el fin de semana, pero con Restrepo esto se redujo a un solo día. A la nueva dirección le preocupaba que La Red pudiera perjudicar las relaciones sociales de los estudiantes con los no músicos, especialmente con sus familias. Veían una contradicción entre las afirmaciones sociales del programa y su incitación a que padres e hijos se “lajaran las manos” durante todo el fin de semana. Como dijo el director de una escuela, este fue un punto de inflexión cuando “la gente empezó a pensar que la música no lo era todo, que también había que pensar en la vida familiar”.

Como parte de este giro hacia lo social y de los renovados esfuerzos por realizar los objetivos del programa de forma más completa, la dirección se opuso a los eventos y actividades costosas como los conciertos de alto nivel, los directores de orquesta internacionales invitados y las giras al extranjero, argumentando que gastaban mucho dinero y no promovían la acción social. ¿Cómo podría justificarse ese gasto en la cúspide de la pirámide cuando La Red luchaba con problemas de recursos en la base, como la provisión y el mantenimiento de instrumentos y accesorios?

Una vez más, se criticó la confusión que se percibía entre la acción social y la caridad: una tendencia a equiparar “lo social” con “los pobres” y a suponer que los participantes necesitaban que se les diera todo para que participaran. Al igual que con los líderes que se remontan a Arango, se hizo hincapié en La Red como espacio de reivindicación y ejercicio de derechos, en el que se exigía compromiso y corresponsabilidad y los estudiantes se construían como participantes activos y no como receptores pasivos. Uno de los directivos argumentó que la visión de La Red debía ser la de ofrecer una educación musical equitativa en toda la ciudad, en lugar de una narrativa de salvación paternalista.

Durante este periodo, se articuló más claramente una crítica al énfasis clásico de La Red. Aunque el enfoque más obvio era el repertorio, y la respuesta fue un impulso hacia más música colombiana, también hubo una perspectiva crítica sobre el conservadurismo de la educación musical clásica y su resistencia al cambio. El hecho de que se tratara de un cambio conceptual, más que de una preferencia personal por un repertorio u otro, me fue subrayado por Pérez, la funcionaria de cultura

de la ciudad, que criticó el ambiente y la dinámica de La Red y cuestionó la idoneidad de la enseñanza de la música clásica para un programa social de este tipo. Consideró que faltaba una chispa de alegría: “En la música, en la búsqueda de perfección, de la destreza técnica, sucede algo muy llamativo dentro del individuo... como esa pérdida de disfrute en la búsqueda de la perfección”. Se sorprendió al ver que a los jóvenes músicos se les obligaba a hacer flexiones si cometían un error, pero lo veía como algo congruente con la insistencia de la formación musical clásica en la perfección técnica, que “genera ciertas rigideces que no son las que necesita un proyecto como La Red”. Ella no era simplemente anticlásica, sino que reconocía que “lo que hace la música sinfónica es muy bonito, porque lo que hace es que los niños suenen unidos, en una sociedad que lucha por sonar unida: la metáfora es muy poderosa”. Lo vio como “la búsqueda de la armonía en una sociedad que aún no la encuentra”, pero continuó: “Sin embargo, no puede basarse en la perfección del artista, tiene que basarse en el disfrute”.

A un nivel más ideológico, identificó a La Red como “un fenómeno colonial... está perpetuando una dinámica colonial”. Identificó el estatus superior de los músicos de orquesta en relación con sus homólogos populares en Medellín como prueba de que “el espíritu colonial sigue siendo fuerte” y de que la ciudad aún tenía mucho que hacer para “asumir nuestra propia identidad”. Esta opinión fue compartida por uno de los directivos de La Red: “En este tipo de programas, en esta ciudad, estamos enviando un mensaje muy colonialista, de veneración a una música que no hacemos, de la que no nos apropiamos”. La crítica de Pérez también tenía un ángulo práctico. Le preocupaba que La Red creara falsas expectativas: cuanto más se pareciera a un conservatorio, más alentaría a los estudiantes a imaginar la música clásica como su futuro. Sin embargo, este campo era muy limitado en Medellín, que solo tenía dos orquestas profesionales y un público modesto. Había muchas más oportunidades para los músicos de salsa y rock en la ciudad.

Las críticas a la concentración en formatos y repertorios clásicos por parte de la dirección de La Red se aliaron con argumentos más amplios relativos al plan de estudios, la pedagogía y el espíritu general de la educación musical convencional: “Hay elementos en la formación musical que realmente van en contra de los intentos de ser inclusivos, emancipadores, de conceder derechos en lugar de negarlos, y de no

incitar a los abusos de poder". La dirección consideró que La Red necesitaba más humanidad y empatía, sobre todo en las agrupaciones integradas; la forma en que muchos de sus profesores fueron formados eliminaba el aspecto humano y se centraba en la técnica, por lo que la educación musical se convertía únicamente en "tocar, tocar, tocar". La creatividad era otra preocupación. Era prominente en el programa de iniciación musical del primer año, pero una vez que los niños recibían sus instrumentos, disminuyó drásticamente y la atención se centró en la interpretación. La dirección vio que otros programas de artes de la ciudad enseñaban estilos contemporáneos o adoptaban un enfoque de aprendizaje basado en problemas. A pesar de la intención original de crear un programa no formal, La Red parecía rígida, formal y convencional en comparación.

El Giro Colombiano: Juan Fernando Giraldo

El Poblado, Julio 19 de 2019

Cuando los nuevos representantes estudiantiles de La Red llegaron a la escuela de música de El Poblado para su primera reunión, fueron recibidos por un pequeño ensamble que interpretaba música tradicional e improvisada con gaita y tambor de la costa caribe colombiana. Esta "ceremonia" fue interpretada por Juan Fernando Giraldo (director general de La Red), Luis Fernando Franco (coordinador pedagógico), el director de la escuela de Moravia y dos profesores. Para la reunión en sí, se les unieron otras figuras de alto nivel del programa. Los directivos comenzaron con unos breves e informales discursos a los estudiantes. La Red había considerado históricamente que tocar música era participación, dijo Giraldo, pero ahora la dirección quería llevar la participación a otro nivel: además de realizar cambios pedagógicos también querían dar a los estudiantes más protagonismo en la toma de decisiones, de ahí la creación de este comité de representantes. La Red ha estado tradicionalmente centrada en los adultos, dijo, limitándose a impartir conocimientos de los profesores a los estudiantes; pero ahora va a tener más en cuenta las voces, los intereses y las experiencias de los estudiantes.

Un funcionario municipal planteó una pregunta política a los estudiantes: ¿a quién pertenece La Red? ¿Qué significa decir que La

Red es un programa público? Significa que les pertenece a ellos, no al gobierno. Franco habló de su deseo de comprometerse más con las pedagogías abiertas, la neurodiversidad y la creatividad, como parte de un impulso para hacer el programa más profundamente inclusivo e innovador. Los directivos terminaron subrayando que estas nuevas orientaciones no eran simplemente una cuestión de preferencias personales, sino que estaban relacionadas con la política cultural municipal (el Plan de Desarrollo Cultural de la ciudad de 2011–2020) y las corrientes internacionales en la educación musical (el programa había recibido recientemente la visita de su homólogo brasileño, el Projeto Guri, y había enviado representantes a empaparse de la conferencia latinoamericana de educación musical FLADEM).

Tras la reunión, el equipo social dirigió a los estudiantes en una serie de ejercicios de unión de grupos en la escuela, iniciando debates sobre sus posibles roles y responsabilidades. Los estudiantes resumieron sus opiniones en carteles que luego se pegaron en las paredes del salón. La sesión terminó con la representación de actuaciones cómicas sobre sus percepciones de los debates, usando accesorios, pelucas y disfraces.

En esta reunión se resumieron muchas de las nuevas orientaciones de La Red a partir de 2017, cuando Giraldo fue nombrado director general. El ritual musical con el que se inició no fue un mero adorno: en él se articulaba la filosofía cultural de los dirigentes. Por primera vez La Red estaba dirigida por músicos profesionales, y en esta ceremonia no solo describieron el nuevo rumbo de La Red, sino que también lo interpretaron musicalmente.

Nuevas Direcciones en 2017–2018

Giraldo me explicó en mi primer día de trabajo de campo que su prioridad era la identidad y la diversidad. Giraldo y Franco, el coordinador pedagógico, son músicos con un gran interés en la música popular colombiana. Criticaron lo estrecha que era la oferta de La Red en comparación con la amplitud de estilos musicales en la ciudad, y la poca reflexión sobre la identidad local o nacional, tal como lo demuestra la preferencia histórica del programa por la música clásica europea y la orquesta sinfónica. Argumentaron que la heterogeneidad de la población de la ciudad exigía una diversificación musical por parte de La Red, e

imaginaban un programa menos vinculado a un plan de estudios y una pedagogía de tipo conservatorio y más a la realidad musical local. Como dijo Giraldo en una entrevista, “ya hemos indagado y reflexionado sobre el violín, una tradición europea, sobre el violonchelo, la flauta, entonces por qué no producir e investigar sobre lo que somos, sobre lo que queremos ser” (Vallejo Ramírez 2017).

Mientras escuchábamos un ensayo juntos en mi primer día, Giraldo criticó al ensamble en voz baja por la falta de *swing* en el repertorio popular; las notas estaban ahí, dijo, pero el tiempo y la sensación no. Su respuesta fue fomentar un mayor enfoque no solo en el repertorio colombiano sino también en los aspectos técnicos y estilísticos de esta música, promoviendo el estudio de la percusión, las cuerdas pulsadas y el clarinete en las tradiciones colombianas. Más conceptualmente, los líderes estaban preocupados por la perpetuación de una mentalidad colonialista y eurocéntrica y de la jerarquización de la cultura que había definido la educación musical en Colombia durante siglos. En consecuencia, abogaron por una relación horizontal entre la música colombiana, otras músicas populares y la tradición sinfónica europea, imaginando una Red intercultural construida sobre el diálogo y el aprendizaje mutuo entre géneros y estilos.

Una segunda crítica se centró en el enfoque histórico de La Red en la interpretación y su relativo descuido de la creación y la reflexión. Los directivos estaban preocupados por la reducción de actividades posterior al programa lúdico de iniciación musical del primer año. Los estudiantes de mayor edad solían tener más confianza en las melodías, mientras que sus conocimientos rítmicos y armónicos solían ser más débiles. La respuesta de la dirección fue crear un laboratorio rítmico-armónico, inicialmente como programa piloto en tres escuelas, para reforzar estos aspectos del plan de estudios. Una de las ventajas de estudiar armonía es que abre una puerta a la creación musical. Muchos estudiantes, e incluso muchos de sus profesores, tenían miedo de tocar animaron escrita frente a ellos. Los directivos creían que era esencial que el programa enfrentara este miedo a la invención espontánea y a la autoexpresión. Giraldo es saxofonista de jazz, mientras que Franco es compositor. No era de extrañar que el fomento de la creatividad fuera uno de los ejes de su visión. Organizaron talleres intensivos de improvisación tanto con los profesores como con los estudiantes, y animaron a los profesores para que incorporaran más actividades

creativas en sus clases. Franco también vinculó el nuevo énfasis en la creatividad con el objetivo social de La Red: además de diversificar la vertiente artística, proporcionaba a los estudiantes una habilidad clave para un mundo moderno que cambia rápidamente.

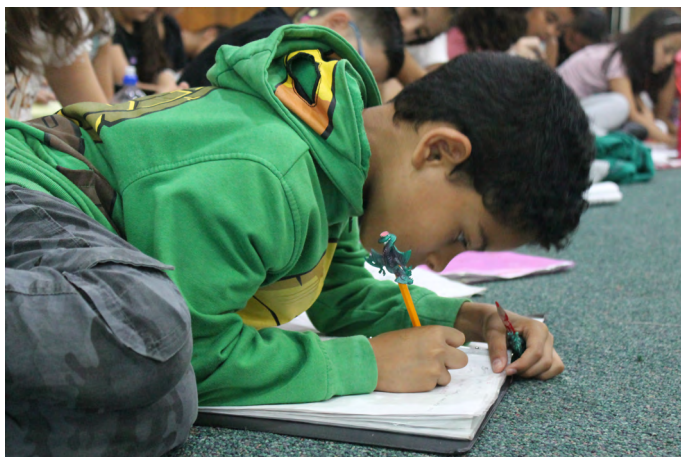


Fig. 4. Archivo de La Red de Escuelas de Música. CC BY.

Cuando el gobierno de la ciudad anunció que financiaría una gira a Estados Unidos en 2018, la dirección decidió no enviar a una de las agrupaciones integradas existentes (como había sucedido en el pasado), sino crear un nuevo ensamble híbrido de instrumentos y músicos de diferentes géneros. Los violonchelos y oboes se alinearon junto al bandoneón, la guitarra eléctrica y las cuerdas andinas. Rechazaron el modelo estándar de las giras de las orquestas juveniles latinoamericanas, que suelen interpretar un repertorio canónico europeo seguido de algunas piezas latinoamericanas más ligeras y estilizadas. La gira de La Red se diseñó como una experiencia pedagógica, centrándose en el proceso de preparación más que en el producto final. Por ejemplo, las normas y protocolos de la gira se elaboraron durante un ejercicio colectivo en el que participaron el equipo social y todo el ensamble, en lugar de ser simplemente transmitidos por los líderes adultos. Los estudiantes tuvieron que pensar en las consecuencias de sus acciones y comportamientos, en lugar de limitarse a recibir órdenes sobre lo que podían o no podían hacer. Todo el repertorio fue compuesto para la gira y los estudiantes desempeñaron un papel importante, participando en

talleres creativos durante meses bajo la supervisión de compositores y, en las últimas etapas, del propio Giraldo. Los participantes se dividieron en dos laboratorios, uno centrado en medios alternativos de producción de sonido y el otro en enfoques interculturales de la música. Estos laboratorios incluían muchos ejercicios participativos, pero también la escucha crítica y la realización de grabaciones de campo y de excursiones (a un famoso café de tango, un estudio de grabación de salsa y una emisora de radio). El resultado fue un retrato sonoro de cuarenta y cinco minutos de Medellín, visto a través de los ojos de los estudiantes de La Red, que capturaba la diversidad musical y auditiva de la ciudad.



Fig. 5. Creando la música para la gira por Estados Unidos. Foto del autor (2018).
CC BY.



Fig. 6. Creando la música para la gira por Estados Unidos. Foto del autor (2018).
CC BY.

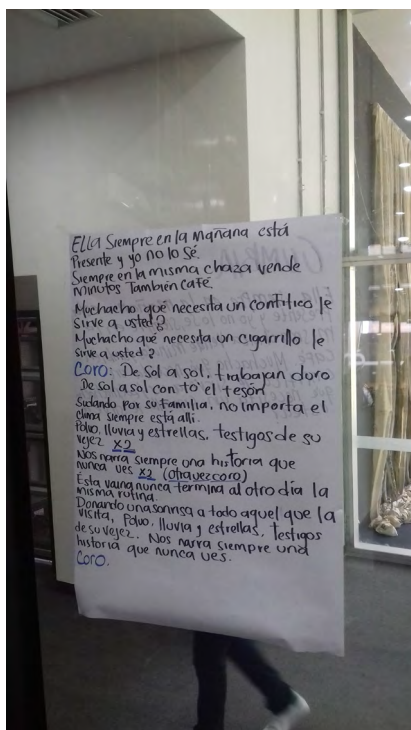


Fig. 7. Letras compuestas por estudiantes para la gira por Estados Unidos. Foto del autor (2018). CC BY.



Fig. 8. Visita al café de tango Salón Málaga. Foto del autor (2018). CC BY.



Fig. 9. Visita al estudio de grabación de salsa y emisora radial Latina Stereo. Foto del autor (2018). CC BY.

En 2018, el equipo social se reconfiguró como equipo territorial, basándose en el diagnóstico de que las escuelas de música eran bastante insulares. Históricamente, las escuelas habían proporcionado espacios para alejarse de la violencia de la ciudad. Muchas tenían poca o ninguna conexión con otros grupos u organizaciones culturales en sus barrios; eran como islas o burbujas en la ciudad. La creación de un equipo territorial se diseñó para ayudarles a conectarse con su entorno y colaborar con otros músicos y actores culturales. Los directivos querían replantear La Red como parte de un ecosistema musical y cultural más amplio en la ciudad, y cambiar el modelo de una escuela de música convencional a un centro cultural interdisciplinar de barrio.

Detrás de este cambio estaba también el deseo de escuchar más a la ciudad en evolución y los paisajes sonoros de sus barrios: música colombiana, tango, salsa, rock, hip-hop, etc. La dirección reimaginó el proceso educativo de La Red como partiendo de un análisis del territorio local, a través de actividades como la cartografía sonora y las excursiones al barrio. “Estamos en la búsqueda de una Red que lea los territorios y sus sonoridades”, dijo Giraldo (Vallejo Ramírez 2017). En una reunión, Giraldo describió la ciudad como “un organismo vivo en constante movimiento y transformación al que tenemos que adaptarnos para generar propuestas pertinentes y consistentes [...]. Ya no estamos en 1996 ni en 2005 [...]. Debemos revitalizar y enriquecer nuestro modelo de escuelas de música”.

El objetivo era también diversificar y complejizar las formas de conexión con el territorio: no solo realizar conciertos ocasionales *para* la comunidad, sino también aprender *sobre* ella. Al equipo social le preocupaba que los estudiantes a menudo se limitaban a aparecer y tocar en los conciertos sin saber mucho sobre el lugar o el motivo de su presencia. El equipo describió a La Red como incapaz de leer su entorno, como desconectado de la ciudad (p. ej. “Informe” 2017b). El objetivo era ahora investigar, compartir y colaborar en un proceso bidireccional de diálogo e intercambio. Así, las actividades territoriales se planteaban como pedagógicas.

Otra crítica se refería a la falta de espacios de reflexión y de auténtica participación. Los estudiantes actuaban en grandes ensambles, pero históricamente habían tenido un papel limitado en los procesos de reflexión o de toma de decisiones; el *grado* y la *naturaleza* de su participación, por tanto, eran limitados. Los directivos argumentaron repetidamente que, en lugar de *tocar* instrumentos, los estudiantes *eran* instrumentos: habían sido instrumentalizados por el programa y sus figuras de autoridad. Los dirigentes afirmaron que La Red históricamente había estado centrada en los adultos y no en los estudiantes: había girado en torno a proporcionar trabajo a los músicos adultos y se había centrado más en sus necesidades, deseos y conocimientos que en los de los estudiantes.

“Que no solo sea un programa pensado para hacer lo que los adultos creemos: queremos escuchar las voces de nuestros alumnos”, dijo Giraldo (Vallejo Ramírez 2017). Por eso, en 2018, La Red instituyó una metodología de aprendizaje basado en proyectos (ABP). La intención era alejarse del modelo de conservatorio en el que los profesores depositan el conocimiento en los estudiantes, y acercarse a la co-creación. Cada escuela y agrupación integrada desarrollaba un proyecto central para el año académico, que debía ser creado de forma participativa por los estudiantes y el personal en conjunto, en lugar de ser decidido solo por el director. Este nuevo enfoque se basaba en la creencia de que la participación plena requiere algo más que tocar música, y que los estudiantes debían desempeñar un papel más importante a la hora de proponer ideas, tomar decisiones y elegir acciones. El objetivo principal era hacer que La Red fuera menos vertical y poner a los jóvenes en el centro del programa, participando en múltiples actividades en lugar de

limitarse a tocar sus instrumentos y dejar el resto al personal. La creación del comité de representantes de los estudiantes fue un paso hacia esta dirección. Como dijo Giraldo, aprender a construir colectivamente era una prioridad para Colombia, y por lo tanto debería ser una prioridad para un programa social como La Red.

El ABP era el lugar en el que los hilos de la diversidad, la identidad, la creación, la reflexión, el territorio y la participación podían (potencialmente) unirse y fluir en la práctica. Su adopción fue un intento de conectar más profundamente las actividades artísticas de La Red con el contexto del programa y sus múltiples destinatarios. Fue el medio principal para hacer realidad la visión de la dirección del programa como “escenarios de creación colectiva, participativa e incluyente a partir de la reflexión, la interpretación, la investigación y la creación” (“Propuesta” 2018, 8).

Estas iniciativas representaron la última etapa del cambio que había comenzado en 2005 y que se aceleró en 2013: aflojar los lazos de La Red con el modelo de formación orquestal de El Sistema y alinearla con las prioridades de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín y posteriormente con el Plan de Desarrollo Cultural 2011–2020. (Este último se centraba en la ciudadanía cultural democrática y hacía hincapié en los temas ya conocidos de participación, inclusión, diversidad, creatividad y reflexión crítica.) También surgieron del análisis de preguntas clave por parte de la nueva dirección de La Red. Recursos considerables fueron invertidos en este proceso: fue el foco principal del equipo social en 2017, y se contrató a un grupo de consultores en 2018 para que aportaran nuevas perspectivas. No hubo complacencia ni se durmió en los laureles. Por el contrario, se hizo hincapié en identificar los problemas, generar nuevas propuestas y promulgar el cambio. Durante el primer año, la dirección emprendió su diagnóstico, y en el segundo y tercer año emprendieron acciones para abordar los problemas descritos (con distintos grados de éxito, como veremos).

Hubo otros problemas que fueron identificados, pero sobre los que solo se actuó parcialmente durante el período de mi investigación, si es que se actuó, debido a la sobrecarga (el agitado ritmo de trabajo del programa y la gran cantidad de nuevas estrategias que la dirección deseaba aplicar) o a la profundidad y complejidad de los cambios que implicaban. Por ejemplo, Franco expuso el deseo por parte de la dirección de aumentar la inclusividad del programa. Avanzó en uno de

los frentes, creando un Laboratorio de Neurodiversidad y atendiendo así a más estudiantes con capacidades diferentes; pero en otros aspectos la inclusividad siguió siendo algo así como una buena intención y un trabajo en progreso. Las pedagogías abiertas no pasaron de ser una aspiración, marginada por cuestiones operativas más urgentes. En la primera presentación de una escuela de música a la que asistí durante mi primera semana en Medellín, Giraldo me susurró con pesar, “mira, aquí casi no hay población negra”. Había sensibilidad hacia este tema a nivel de la dirección —los dirigentes eran defensores entusiastas de la música afrocolombiana—, pero la diversidad racial del programa cambió poco. Solo el 2% de los estudiantes se identificaba como no mestizo, mientras que alrededor del 12% de la población de la ciudad era afrocolombiana (“Propuesta” 2018; Álvarez 2016). Algunos de los problemas estaban tan arraigados que se resistían a soluciones rápidas.

Otra crítica que se quedó en gran medida en el nivel conceptual se refería al carácter de La Red como una pirámide (como muchos programas grandes de ASPM).⁹ Tenía una amplia base de principiantes (en 2018, el 57% de los estudiantes estaban en los dos primeros años de estudio) y un vértice estrecho de estudiantes avanzados. Esto planteaba algunas preguntas importantes, especialmente para Franco, el coordinador pedagógico. En primer lugar, el vértice era donde la calidad musical se tomaba más en serio y era la parte del programa que era visible para el mundo exterior; por lo tanto, consumía una cantidad desproporcionada de los recursos del programa. La dirección expresó repetidamente su preocupación por el hecho de que el mayor gasto, aparte de los salarios, se destinaba al transporte de las agrupaciones integradas los sábados, actividades en las que solo participaba una minoría de estudiantes. Se preguntaron si era un uso justo o deseable de unos fondos limitados. En cambio, solo ocho de los 150 profesores de La Red trabajaban en el programa de iniciación musical, donde se encontraba el 35% de los estudiantes. Esta desproporcionada asignación de recursos, esfuerzo y atención a las actividades musicales de los estudiantes más avanzados era una característica incongruente de lo que se suponía que era un programa social inclusivo. La dirección quiso corregir este desequilibrio, pero se quedó sin tiempo.

9 Para una crítica del modelo piramidal de educación musical en el contexto del Reino Unido, véase Lonie y Sandbrook (2011).

En segundo lugar, la pirámide hablaba de una alta tasa de deserción. En 2018, hubo 1860 estudiantes en el primer año, 1147 en el segundo y 707 en el tercero. Como dijo un directivo, el simple hecho de mirar la pirámide de población dice más sobre los defectos del programa que cualquier cantidad de trabajo de campo. Se identificaron dos asuntos clave, ambos relacionados con la transición del primer al segundo año: un aumento significativo de la intensidad (de un día a la semana a tres o cuatro) y un cambio importante de enfoque, ya que la iniciación musical era sustituida por la iniciación instrumental. El principal reclamo de la ASPM ha sido durante mucho tiempo poner instrumentos de orquesta en manos de los estudiantes desde las primeras etapas del proceso de aprendizaje y hacer que los niños trabajen mucho y rápidamente. Pero para el equipo pedagógico de La Red, el alto índice de deserción indicaba que el cambio a este enfoque después del primer año alejaba a muchos niños, y adicionalmente el aumento de la intensidad horaria fue otro factor que los desalentaba (debido a la posibilidad de que se generara un choque con otras actividades extracurriculares y con las tareas). Consideraban que el cambio del primer al segundo año era demasiado brusco: el aspecto lúdico de las clases de primer año se esfumaba y los niños pasaban a ser enseñados principalmente por maestros de instrumento —profesores formados como intérpretes clásicos—, en un ambiente que el equipo caracterizaba como “serio” y “¡hagan silencio!”. La dirección empezó a preguntarse si un programa como La Red necesitaba realmente intérpretes expertos para enseñar a los niños sus primeras notas en un instrumento, y a imaginar la contratación de más pedagogos especializados en los primeros años de aprendizaje y menos instrumentistas. Esto tendría la ventaja añadida de permitir más espacio para actividades creativas en la primera fase del programa y no solo a través de talleres con estudiantes avanzados. Sin embargo, ese cambio habría constituido un desafío a la práctica y la ideología fundacionales de La Red, por lo que se quedó en gran medida sobre el papel durante mi trabajo de campo.

La dirección soñaba con un programa que estuviera menos condicionado por su punto final (las presentaciones de los ensambles grandes) y más por su punto de partida (actividades lúdicas y creativas). Les hubiera gustado que la iniciación musical fuera una auténtica base para un programa más lúdico, en lugar de un breve prelude a algo muy distinto: la formación orquestal o de banda. Algunos miembros

del personal coincidieron en que el cambio anterior de introducir a mitad del primer año de aprendizaje instrumental ensambles de iniciación llamados *pre-semilleros*, había sido una evolución negativa, ya que presionaba a los profesores para que impartieran los fundamentos técnicos con demasiada rapidez y reducía los aspectos más relajados y lúdicos del año preparatorio.

La dirección también criticó la caracterización de las escuelas por las necesidades del programa y no por los territorios en los que estaban situadas. Había trece escuelas de cuerda y trece de viento, ubicadas no por los puntos fuertes o los intereses musicales locales, sino por una decisión de La Red, que quería formar a músicos de cuerda y viento en igual número para sus agrupaciones de exhibición. Los dirigentes imaginaron escuelas más autónomas y distintivas, que reflejaran las características socioculturales de cada barrio. Pero también en este caso, este replanteamiento apuntaba a cambios imposiblemente radicales para La Red en aquella época.

Otra conversación crítica involucraba a las comunicaciones. La dirección estaba dispuesta a pasar de un enfoque descendente de las comunicaciones a uno participativo. Reimaginó la cara pública del programa como un espacio educativo en el que los estudiantes aprenderían o mejorarían sus habilidades comunicativas, en lugar de un producto entregado por profesionales. La nueva idea era que las escuelas y las agrupaciones fueran los principales actores, proponiendo y aplicando sus propias estrategias de publicidad con el asesoramiento y el apoyo del equipo de comunicación. En lugar de tener una operación única para todo el programa, la singularidad de cada proyecto de escuela o de agrupación podría reflejarse en sus comunicaciones. Así, el nuevo jefe de comunicaciones en 2018 le dijo a un ensamble: este es su proyecto, y estoy aquí para ayudarlos a desarrollar sus ideas sobre las comunicaciones. Sin embargo, al igual que otras nuevas iniciativas, este plan se vio restringido en la práctica por la limitación de recursos y la excesiva carga de trabajo.

ABP en acción: Escuela de San Javier

La escuela de música de San Javier desarrolló un proyecto llamado GC13, o Gira Comuna 13, que se desarrolló durante dos años. Comuna

13 es la zona donde está ubicada la escuela, y es una zona especialmente asociada a la oscura historia de violencia de Medellín. El proyecto se centró en llevar a los estudiantes de música al territorio circundante y traer el barrio, y en particular algunos de sus músicos emblemáticos, a la escuela de música. Los estudiantes debían conocer e interactuar con otros actores culturales y explorar su relación con los espacios comunitarios. Una pregunta subyacente era cómo la escuela de San Javier podía calar y tener un impacto positivo en el barrio. El director de la escuela, Andrés Felipe Laverde, recalcó a los estudiantes que eran afortunados de estudiar en La Red y que tenían una obligación con su barrio.



Fig. 10. Proyecto GC13, Armonía territorial, San Javier (2018). CC BY.

La versión de 2018 se denominó “Armonía territorial”. Los estudiantes de música salieron a visitar y a realizar presentaciones en lugares como la biblioteca local y la estación de bomberos, y se empeñaron en ir a pie para que sus instrumentos, y por lo tanto la escuela, fueran visibles en las calles del barrio. Así, el proyecto incluía excursiones y conciertos, tanto en instituciones locales como en espacios comunitarios. La escuela también representó “*improvisajes*” en espacios públicos. *Improvisaje* es un neologismo que combina *improvisar* con *paisaje*, conectando así sonido y territorio. El primero tuvo lugar en el cementerio local y estuvo dedicado a las víctimas de la guerra urbana en la Comuna 13. Como explicó Laverde, estas acciones musicales improvisadas pretendían reivindicar, resignificar y sanar espacios específicos del barrio: “Esta no es solo la esquina donde mataron a X, también es la esquina donde los jóvenes de la escuela de música tocaron esa maravillosa pieza”.



Fig. 11. GC13 Proyecto, Armonía territorial, San Javier (2018). Archivo de La Red de Escuelas de Música. CC BY.

La escuela colaboró con reconocidos raperos (C15, el AKA), grupos de vallenato y mariachi, músicos de rock y pop, y grupos de música y danza tradicionales colombianos. Todos actuaron juntos en un concierto que terminó con una canción escrita por Laverde sobre la unidad latinoamericana y el conocimiento ancestral.¹⁰ Los músicos la interpretaron como una especie de ritual de unión para el público, a quienes se animó a abrazar a sus vecinos. Algunos elementos musicales se improvisaron durante la noche. Los músicos invitados no fueron simplemente llamados para la actuación, sino que también fueron invitados a la escuela de música para un intercambio social y cultural previo: además de ensayar para el concierto hablaron de su música y de sus historias personales, explicaron sus instrumentos y aprendieron sobre los de los estudiantes, y compartieron un refrigerio.

Para 2019, el proyecto se subtituló “*Talentodos: Aprendiendo unidos*”. *Talentodos* es otro neologismo, que combina *talento* con *todos* y encierra la idea de que todo el mundo tiene talento y no solo unos

10 Andrés Felipe Laverde, “Abya Yala—Únete Latinoamérica”, YouTube, 10 de noviembre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=WoYIFs9pYNs&feature=youtu.be>

pocos elegidos. Este año, la escuela se centró en la creatividad de los estudiantes: ellos mismos escribieron las canciones o eligieron la música que les gustaba, y Laverde arregló las piezas para la orquesta. Como resultado, el repertorio del concierto fue enteramente de música popular. Laverde tenía formación clásica y dirigía una orquesta de cámara en la escuela que solo tocaba repertorio clásico, pero el proyecto central estaba dirigido por los intereses y las composiciones de los estudiantes. La creación de un espacio para la escritura de canciones y no solo para la interpretación instrumental, convirtió las actividades de la escuela en algo más que un simple ejercicio musical: la escritura de letras proporcionó a los estudiantes una valiosa oportunidad para expresarse, y los resultados revelaron mucho sobre ellos y sus realidades.



Fig. 12. Proyecto Talentodos, San Javier (2018). CC BY.

Para ser el director de una escuela de música, Laverde mostraba una interesante mezcla de pasión y ambivalencia por la música. Siempre que lo visitaba, me enseñaba la música que estaba arreglando para los estudiantes, me ponía grabaciones de las composiciones de los estudiantes y sacaba vídeos de las últimas presentaciones. Sin embargo, aunque dirigía las orquestas de la escuela, no quería desempeñar un papel convencional —“no soy un director de orquesta”, decía, “soy un motivador”—, y desestimaba los ensayos orquestales estándar como “la cosa más aburrida del mundo”. Mezclaba sus propios ensayos, cediendo la batuta a los estudiantes, contando historias, haciendo bromas y, a veces, incluso abandonando la música por otra actividad. Creía que el aprendizaje de la técnica y el repertorio era lo menos importante que ocurría en la escuela; para él, era un lugar al que los jóvenes acudían

para compartir experiencias y hablar de sus vidas, un lugar donde podían expresarse más que en casa. Le interesaba el vínculo social, no el producto musical. Para él, el objetivo de La Red era curar las heridas sociales, lo que significaba que los estudiantes necesitaban expresar lo que les ocurría en sus vidas.

Laverde realizó un breve documental para presentar el proyecto, y la música de apertura fue una canción de rap de El AKA, “¿Qué es arte?”.¹¹ En un ensayo de la orquesta de cuerda que observé, comentó la canción con los estudiantes. El AKA era un amigo y Laverde le había invitado a venir a la escuela a trabajar con los estudiantes. Laverde mencionó al rapero y las cuestiones que planteaba su estribillo: “¿Qué es arte si no referencia a la lucha? ¿Qué es arte si no sirve a la comuna?”, como algo sobre lo que la escuela debía reflexionar y a lo que debía aspirar. Lo presentó como un ejemplo de arte socialmente comprometido. No era inclusión, sino interculturalidad en acción. En el mismo ensayo trabajaron un huayno (género tradicional andino) de Bolivia. Laverde comenzó con una contextualización de cinco minutos sobre el colonialismo, las minas de plata de Potosí y la extracción de recursos desde Bolivia hacia Europa en siglos pasados. Quería que los estudiantes se pusieran en la piel de los mineros de plata y se imaginaran su explotación y su muerte. Este es su lamento, dijo, antes de empezar la pieza. La elección de este huayno no solo tenía que ver con la diversificación del repertorio; se trataba de referenciar la lucha, como decía El AKA, y de que los estudiantes la hicieran suya.

Laverde animó a los estudiantes a adquirir toda la experiencia posible más allá de aprender a tocar un instrumento en la escuela: a explorar otras artes, otras actividades, otros espacios del barrio. ¿Cómo puedes expresarte con la música, preguntó, si no tienes nada que expresar? ¿Cómo puedes tocar obras sobre el amor o la tristeza o la ira si no tienes esas experiencias en tu vida? Quería que los estudiantes salieran a conocer el mundo, no solo tocaran música todo el tiempo.

También se centraba en reforzar los vínculos entre los estudiantes, las familias y la comunidad, y de nuevo, la música era algo secundario — una excusa para unir a la gente y no una actividad que consumiera todo el tiempo y la atención de los estudiantes. Los sábados por la mañana

11 El AKA, “¿Qué es arte?” YouTube, 30 de mayo de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=bYJSUVzIzR8>.

y durante las vacaciones, organizaba jornadas de actividades en la escuela —haciendo manualidades, o aprendiendo sobre cine, literatura o fotografía—, o salía de excursión por el barrio, por ejemplo, visitando huertos urbanos. En 2019, realizaron un documental sobre la historia del barrio, filmando lugares importantes y entrevistando a miembros mayores de la comunidad.

En los proyectos subyacía una crítica a La Red, de la que Laverde había sido estudiante y profesor y ahora era director. “Estamos en un lugar cómodo”, dijo; “necesitamos incomodarnos”. Sentía que la escuela había estado un poco cerrada a la comunidad en el pasado y que, por lo tanto, era poco conocida; quería abrir sus puertas, romper la idea de La Red como una isla exclusiva para unos pocos privilegiados, y hacer que la escuela ocupara su lugar en el movimiento cultural más amplio del barrio. Todo el mundo quiere viajar al extranjero, dijo, pero ni siquiera conoce bien su propio barrio. Su descontento con las viejas costumbres de La Red se percibe en las notas que tomó para el proyecto: “Desestabilizarnos para generar movimiento o caos, salir de nuestra zona de confort, descubrir relaciones, nuevas formas y esquemas de pensamiento, nuevos procesos, nuevas ideas”. Propuso un “plan de estudios crítico, abierto y flexible” y argumentó que “no podemos desarrollar nuestro trabajo de espaldas a la realidad”.

ABP: Otros Proyectos

GC13 es solo un ejemplo de las docenas de proyectos que florecieron en toda La Red en 2018–2019, e ilustra cómo las propuestas de la dirección sobre diversidad, identidad, creatividad, territorio y participación se cristalizaron en la práctica. El ABP tenía el potencial de unir todas estas vertientes. San Javier fue una de las escuelas en las que este potencial se materializó más plenamente, pero muchas otras escuelas y agrupaciones lograron avances interesantes. Hubo proyectos centrados en cuestiones ecológicas, en la historia local y en músicos y géneros musicales significativos del barrio. Cuando volví a visitar La Red en 2019, el segundo año de la estrategia de ABP, vi evidencias de nuevas conexiones con la cultura, los espacios y las organizaciones locales. Esto implicaba con frecuencia un elemento de investigación, ya que los estudiantes y el personal mapeaban las comunidades y sus músicas,

buscaban personas conocedoras e información escrita, y profundizaban en el pasado y en el presente. Algunas escuelas llevaron a cabo un ejercicio de cartografía social participativa: los estudiantes y sus familias dibujaron mapas del barrio, marcando en ellos lugares de importancia positiva y negativa para ellos. En palabras de una directora de escuela, el proyecto surgió así de la visión y los deseos de la comunidad, tal y como ésta los articulaba, en lugar de lo que ella *imaginaba* que la comunidad necesitaba. Si el enfoque en el territorio dio sus frutos, también lo hizo el de la participación: en toda La Red surgieron comités de estudiantes y encuestas sobre los deseos e intereses de los participantes y sus familias. Varios proyectos incluían elementos de creación artística, como la composición y la improvisación, además de la interpretación.



Fig. 13. Ejercicio de cartografía social. Foto del autor (2018). CC BY.

Como consecuencia de estas iniciativas, la música tradicional y popular se hizo más evidente. Algunos sectores de La Red no se limitaron a diversificar el repertorio, sino que abordaron cuestiones de estilo, técnica y pedagogía populares, y se conectaron con importantes músicos populares del barrio, por ejemplo, los que habían contribuido a dar al barrio una identidad musical particular. Tal fue el caso de la escuela Benjamín Herrera, que colaboró con importantes familias de músicos de música tropical del Barrio Antioquia. La escuela 12 de Octubre hizo una encuesta a los estudiantes y a sus familias sobre sus gustos musicales. Los primeros estaban más interesados en el rock y la música urbana, mientras que los segundos preferían la música colombiana y romántica. Colocaron la música clásica en tercer y quinto lugar, respectivamente. El director de la escuela buscó entonces aliados en la comunidad local (como un grupo de rock) que pudieran ayudar a los estudiantes a aprender a tocar su música favorita.

El cambio al ABP dio lugar a algunos procesos productivos de autoevaluación y reflexión, ya que las escuelas hicieron un balance de lo que eran y hacia dónde querían ir. También la escuela Independencias realizó una encuesta, no solo sobre los gustos musicales de los estudiantes, sino también sobre su percepción de los lugares musicales significativos del barrio. La mayoría no nombró ni la música clásica ni su propia escuela de música; el hip-hop fue el género más citado. Al director le llamó la atención que los estudiantes no parecieran reconocer ni su propia actividad musical ni su institución como elementos importantes en la vida musical del barrio. Este ejercicio arrojó luz sobre la tan discutida desconexión entre La Red y sus territorios, revelando una autopercepción del programa y su música como algo periférico para el barrio. La escuela decidió forjar nuevas alianzas y explorar una mayor variedad de géneros.

La escuela de Pedregal se creó con un enfoque en la música colombiana, pero también desarrolló un proyecto dirigido por los estudiantes sobre la equidad de género. La preocupación de las niñas y los niños por las relaciones de género en la escuela y el barrio llevó a los estudiantes y al personal a entablar amplios debates críticos sobre el feminismo y la igualdad de género, y a definir finalmente la equidad de género como su formación ideológica preferida. Esta fue una forma novedosa de abordar la construcción de la paz, que es tan importante para los

objetivos de los programas sociales de Medellín, como La Red. Junto a los debates más teóricos, la escuela llevó a cabo acciones prácticas como animar a las chicas a asumir papeles de liderazgo y a tocar instrumentos como la percusión, que se consideran frecuentemente como masculinos, y poner a una estudiante transgénero junto a un joven de una familia cristiana conservadora como compañeros de atril. Este último ejercicio fue un verdadero reto, confesó el director, pero estaba decidido a que la escuela trabajara realmente la convivencia en casos concretos, en lugar de limitarse a repetir buenas palabras.

La escuela del barrio Popular ideó un proyecto en colaboración con el SATMED, el Sistema de Alertas Tempranas de Medellín, un programa gubernamental dedicado a la protección de los derechos de los niños y los adolescentes. El proyecto pretendía identificar y contrarrestar las vulneraciones de derechos (como el abuso sexual y la actividad de las pandillas), nombrándolas y analizándolas mediante conversaciones colectivas y talleres con especialistas. Llevaron su proyecto al más alto nivel, presentándose en la sala del Concejo de Medellín. En un nivel más sencillo, el director de la escuela organizó una reunión con los estudiantes y sus familias y les preguntó por qué estaban en La Red y qué les gustaría de ella. Resultó que querían tocar y escuchar un repertorio más variado, sobre todo estilos más cotidianos como la música que escuchaban en casa y en la radio, y las familias querían ver a sus hijos tocando solos o a dúo y no solo en un gran ensamble. En consecuencia, el director cambió el formato de los conciertos de la escuela.

El proyecto de la escuela de La Milagrosa surgió de un ejercicio de cartografía colectiva, que consistió en identificar los problemas y las preocupaciones de la comunidad en relación con el territorio circundante y debatir después las posibles acciones. La venta de drogas era el principal problema, por lo que la escuela decidió centrarse en la prevención del consumo entre los jóvenes. El proyecto consistía en componer un musical sobre un mamut que se enfrentaba a diversas tentaciones y riesgos pero que acababa llegando a la escuela de música donde encontraba un ambiente y unos valores más positivos. Al año siguiente, la escuela centró su proyecto en un árbol frutal de la zona que antes estaba muy extendido por el barrio, pero que ahora casi había desaparecido. Uno de los hilos conductores fue el ecológico (trabajando con un banco de semillas local y centrándose en la siembra), mientras

que otro fue el histórico (los estudiantes entrevistaron a los habitantes de mayor edad y compararon el pasado y el presente del barrio).

Varios proyectos se basaron en una reflexión crítica sobre las realidades sociales y la relación de La Red con ellas. Por ejemplo, la escuela Alfonso López decidió centrarse en la familia y en particular en los vínculos de los estudiantes con sus familias y la comunidad en general. Se reconoció que, a pesar de dos décadas de trabajo, La Red había tenido un efecto bastante limitado en este barrio: no había transformado las familias, ni el barrio, ni el lugar de la cultura en la vida



Fig. 14. Proyecto Escuela Alfonso López, ensayo al aire libre. Foto del autor (2018).
CC BY.



Fig. 15. Proyecto Escuela Alfonso López, ensayo al aire libre. Foto del autor (2018).
CC BY.

de la comunidad de manera significativa. El proyecto de la escuela no se centró en hacer algo radicalmente nuevo, sino en alinear la práctica de La Red más estrechamente con su teoría. Esto implicaba tanto nombrar los objetivos sociales como forjar estrategias y acciones concretas para realizarlos, en lugar de suponer que los efectos sociales se producirían automáticamente como consecuencia del aprendizaje de la música. Este proyecto ilustraba la evolución hacia una acción social más específica que formaba parte de la nueva filosofía de La Red.



Fig. 16. Proyecto Escuela Alfonso López, "Familia es..." Foto del autor (2018).
CC BY.



Fig. 17. Proyecto Escuela Alfonso López, “Familia, pilar de mis sueños.” Foto del autor (2018). CC BY.

La escuela de Santa Fé se centró en el tema de la libertad —de nuevo, apoyada en una crítica al pasado de La Red. La libertad se exploró a través de la creación (improvisación, composición), la ampliación del repertorio (el rock fue un foco importante) y resaltando personajes importantes que simbolizan la música y la libertad como Nina Simone. También se habló de las diferentes formas que adopta la libertad. En la entrada de la escuela se colocó un cartel enorme con la palabra “libertad” en la parte superior, y los estudiantes y el personal aportaron ideas a lo largo del año en notas adhesivas.

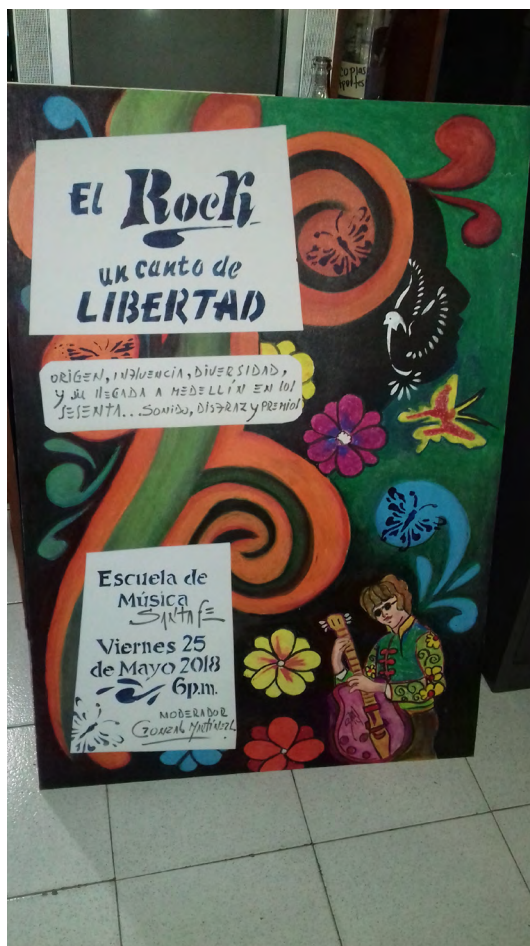


Fig. 18. Proyecto Escuela Santa Fé, "El Rock, un canto de libertad." Foto del autor (2018). CC BY.

En general, el cambio hacia nuevas formas de aprendizaje y trabajo fue más bien un desafío para las agrupaciones integradas, que eran los espacios más dedicados a la interpretación de conciertos de alto nivel. Una excepción fue el Ensamble de Músicas Populares, que ya tenía un enfoque más progresivo antes de los cambios de 2018. En los ensayos a los que asistí, el director creaba momentos de reflexión colectiva e instaba a los estudiantes a escuchar ampliamente e investigar. Criticó la tendencia de algunos músicos a saltarse las partes de escucha e investigación e ir directamente a la partitura. Les instó a ser pensadores

además de músicos, declarando que no le interesaban las personas que solo sabían tocar las notas que tenían delante.

El Ensamble REMM (Red de Escuelas de Música de Medellín) surgió de las cenizas del ensamble híbrido que se fue de gira a Estados Unidos en 2018. En su nueva encarnación en 2019, su énfasis fue poner a los estudiantes a cargo del aprendizaje. Se les animó a tomar decisiones y a ocupar roles de liderazgo. El ensamble también se enmarcó como un espacio para adquirir habilidades del siglo XXI.

Algunas de las iniciativas más progresistas tuvieron lugar en nuevos ensambles a los que se dio el título de “laboratorios”. Si la introducción del ABP fue un intento de reformar el funcionamiento de las estructuras existentes (escuelas y agrupaciones integradas), los laboratorios crearon nuevos espacios para que ideas más radicales florecieran, para evitar en lugar de enfrentar la inercia que genera toda institución grande y de larga duración. El Laboratorio de Creación Intercultural se basó en una crítica a la idea de inclusión social, que su director describió como un intento de forzar a un grupo social en la visión del mundo de otro. Este laboratorio se sustentaba en la filosofía más sofisticada de la interculturalidad crítica. Se concibió como un espacio para conocerse e interactuar con los demás, y para crear, fantasear y equivocarse, utilizando no solo la música sino también las artes visuales y plásticas, la literatura, la pintura y el teatro. También se pretendía establecer conexiones tanto culturales como prácticas con los contextos locales; por ejemplo, los alumnos avanzados tenían un proyecto llamado “Escuela Expandida” que abría las puertas del laboratorio a diferentes formas de hacer música en el territorio circundante. Por su parte, el Laboratorio de Primera Infancia adoptó una forma interdisciplinar: las clases estaban dirigidas por una dupla de profesores de dos formas de arte diferentes, de modo que a un músico se le unía un bailarín, un actor o un artista visual.

Una Nueva Visión de la ASPM

En 2017–2018 hubo algunos momentos discretos en los que floreció un enfoque diferente sobre la ASPM durante uno o dos días. Se trataba de actividades en las que la dirección estaba estrechamente implicada y el programa se liberaba brevemente de sus antiguas tradiciones gracias

a la participación de personal visitante o estudiantes poco habituales. Ofrecieron fascinantes destellos de una ASPM reinventada.

Uno de estos eventos fue el “Laboratorio Afro” de dos días de duración en octubre de 2017. Reunió a músicos de La Red y del centro cultural Moravia con bailarines afrocolombianos del programa hermano de La Red, La Red de Danza, para aprender música y danza de la costa pacífica colombiana. Dos destacados músicos afrocolombianos de la región costera del Chocó se unieron a Giraldo como directores del taller. La mayoría de las familias de los estudiantes de danza eran también originarias del Chocó, y con pocos afrocolombianos en La Red, el evento fue una oportunidad para que los jóvenes músicos aprendieran más sobre su propia ciudad y sus habitantes y culturas tan diversas, así como sobre la música y la danza de la costa pacífica. (Una de las participantes admitió que antes había tenido poca interacción con las expresiones culturales afrodiaspóricas, a pesar de que su escuela estaba ubicada en un centro cultural que también albergaba grupos de capoeira y percusión tradicional.)

Además de las actividades artísticas (que incluían que los músicos aprendieran a bailar y viceversa), el evento estuvo marcado por varios discursos elocuentes y extensos de Giraldo y de los invitados del Chocó, que destacaron por sus críticas al eurocentrismo de la educación musical en Colombia y su insistencia en la importancia de aprender sobre las diversas culturas del país. Uno de los invitados afrocolombianos hizo repetidas referencias al colonialismo, la esclavitud y la dominación, y destacó la historia del país de valorizar el conocimiento europeo, relegando la cultura indígena y africana a un segundo plano. Giraldo proclamó que La Red debería invitar a más maestros músicos locales como éstos, y no solo a directores de orquesta o de banda extranjeros.

Un par de semanas más tarde, Giraldo también dirigió una jornada para el personal administrativo de La Red. Sin embargo, la jornada no se centró en asuntos administrativos sino en la música. El personal pasó el día haciendo juegos musicales, probando instrumentos de percusión, escribiendo canciones en grupo, improvisando y bailando, pero también manteniendo largos y abiertos debates sobre la música. Giraldo puso sus temas clave (diversidad, identidad, interculturalidad) sobre la mesa y animó al personal administrativo a reflexionar sobre la música y su relación con sus vidas personales y emocionales. Muchos hablaron del

papel de la música en su infancia, de los géneros con los que crecieron, de los gustos y habilidades de los miembros de su familia y de sus estilos de baile favoritos. Los ejercicios permitieron al personal emerger como individuos con grandes vidas musicales. Casi todos destacaron la música popular, ya sea colombiana, latinoamericana o norteamericana. ¿Por qué entonces, preguntó Giraldo, La Red está tan centrada en la música clásica? Les habló del colonialismo cultural, de la importancia del diálogo horizontal entre las músicas y de desterrar un sentimiento heredado de vergüenza sobre las músicas locales y nacionales que ha sido tan prominente en la historia musical colombiana. También habló de la música como forma de resistencia y liberación.

Estos días fueron oportunidades para que Giraldo pusiera en práctica sus nuevas ideas y explorara lo que realmente le importaba, sin las limitaciones de las tradiciones y expectativas de La Red. El contraste con las actividades habituales del programa era llamativo. Había menos énfasis en la enseñanza instrumental y más en una amplia gama de actividades (escuchar, hablar, crear) y de formas de aprender (lúdicas, corporales). Estos eventos crearon más espacios para la diversión (hubo juegos, bailes y risas durante toda la jornada) pero también para el debate serio sobre la historia y la política culturales. Ambos contaron con la participación de dos formas de arte (música y danza). En resumen, estos días sirvieron a La Red para ofrecer una dieta cultural más variada, equilibrada y agradable. En ellas se vislumbró cómo podría ser la ASPM si rompiera el viejo modelo de formación sinfónica y empezara de nuevo.

La Red en Perspectiva de Comparación

Hubo muchos paralelismos entre La Red y El Sistema en los años cercanos al 2000. Ambos fueron fundados por líderes masculinos, famosos por su carisma, con una extraordinaria capacidad para inspirar a los jóvenes, a sus familias y a los patrocinadores. Compartían un aspecto casi religioso, con un líder como un sumo sacerdote y una cohorte de devotos tan comprometidos y absortos que el programa casi se convertía en su vida. Tanto Abreu como Ocampo eran adorados por sus numerosos seguidores. Después de un día de trabajo de campo, D. me escribió: "Lo de Juan Guillermo [Ocampo] es un tema muy emotivo, es como la sensación que tenía mucha gente que conocía a Abreu. Una

especie de idolatría hiperintensa. Todos los que lo conocen [a Ocampo] y hablan de él lloran cuando me cuentan la historia”. Pero sus críticos caracterizaban sus programas como cultos a la personalidad. El titular del periódico que anunciaba la caída de Ocampo —“Preso en E.U. apóstol de niños músicos paisas”—, capta la llamativa y paradójica atmósfera de santidad y escándalo que rodeaba a estos líderes.¹² Ambos programas, detrás de las narrativas públicas de color de rosa, mostraban profundas contradicciones que provenían directamente de sus fundadores, personajes complejos que eran idolatrados por algunos y aborrecidos por otros —una tensión captada en la etiqueta de Abreu como “el Ogro Filantrópico” (Rivero 1994). Los seminarios intensivos en Medellín, dirigidos por profesores venezolanos, eran eventos característicos de El Sistema: los jóvenes músicos se encerraban mañana, tarde y noche durante dos semanas al estilo de un campamento de entrenamiento, y salían tocando el mismo repertorio orquestal que en Venezuela. La Red era como un hijo adoptivo de El Sistema.

En la primera fase se fundó el programa y se alcanzó una rápida serie de logros y éxitos. También se construyó una narrativa casi mítica sobre su fundador y el poder de la música. La detención y el encarcelamiento de Ocampo fueron como La Caída, y la naturaleza dramática de esta ruptura condujo a un proceso de escrutinio crítico y cambio organizativo que ha durado hasta hoy.

El año 2005 supuso una ruptura institucional con El Sistema, ya que la cercanía del programa venezolano a Ocampo y Amadeus parece haber impedido la colaboración con la nueva dirección de La Red. Pero también fue el inicio de una separación más gradual a nivel ideológico y práctico, enraizada en sucesivas investigaciones internas que arrojaron luz crítica sobre el modelo y las dinámicas que se habían desarrollado en Medellín bajo la supervisión de El Sistema. El informe de Arango de 2006 expuso claramente, aunque de forma breve, un problema fundamental del modelo ortodoxo de la ASPM: La Red pretendía y decía generar una convivencia pacífica, pero en realidad se descubrió que fomentaba la arrogancia, la exclusión y la falta de respeto en muchos de sus participantes más exitosos. Este hallazgo fue una bomba, y se

12 Véase Baker 2014; Araujo 2017; y la entrada de mi blog “Abreu’s phantom PhD”, <https://geoffbakermusic.wordpress.com/el-sistema-el-sistema-blog/abreu-phantom-phd/>.

expresó no en un informe externo que podía ser ignorado y archivado tranquilamente, como había sucedido en El Sistema (Baker y Frega 2018), sino en un documento fundacional escrito por la cabeza del programa. Golpeó el corazón de la filosofía ortodoxa de la ASPM de que la acción social positiva resulta automáticamente de la educación musical colectiva.

Los informes del equipo social, por su parte, subrayan el desfase entre la orquesta como metáfora y como realidad. Como señaló Pérez, la funcionaria municipal de cultura, la metáfora es muy potente: “Que los niños suenen unidos, en una sociedad que lucha por sonar unida”; la ASPM es “la búsqueda de la armonía en una sociedad que aún no la encuentra”. Sin embargo, el equipo social descubrió que sonar juntos era perfectamente compatible con la discordia social. Las historias de rivalidades y jerarquías entre intérpretes de distintos instrumentos resonarán en la memoria de cualquiera que esté familiarizado con la cultura orquestal, y estas plantean dudas sobre la idoneidad de la orquesta sinfónica como herramienta para la convivencia.¹³ Como mínimo, estas historias demostraron que la búsqueda de la convivencia en La Red tenía un largo camino por recorrer.

Los estudiantes y el personal se mostraron ambivalentes con respecto a los objetivos sociales del programa e indicaron la prioridad de los resultados musicales sobre los procesos sociales. Haciendo eco de entrevistas anteriores con miembros de El Sistema (Baker y Frega 2018), los testimonios de todos los grupos de La Red socavaron las afirmaciones —comunes en los círculos de la ASPM—, de que la búsqueda de la excelencia musical es en sí misma una forma eficaz de acción social. En realidad, La Red parecía tener tantos problemas sociales como cualquier otra gran organización. El equipo social propuso una serie de estrategias e intervenciones extramusicales, como las “jornadas de convivencia”, para hacer frente a los problemas, lo que ilustra su convicción de que la música por sí sola no resuelve esos problemas; de hecho, a veces los genera. Argumentaban que la excesiva creencia en el poder de la música no solo era errónea, sino que también había llevado a la complacencia, permitiendo que los problemas sociales florecieran.

13 El furor que estalló cuando la fagotista Francesca Carpos transmitió la cultura de la orquesta sinfónica profesional a los estudiantes de la Real Academia de Música de Londres ilustró lo compleja y potencialmente controvertida que es en realidad la dinámica de este ensamble (véase Rahim 2019).

Estos retratos realistas de los altibajos de la ASPM, la heterogeneidad de opiniones dentro de un mismo programa y las tensiones entre la teoría y la práctica, ofrecen un fascinante contraste con la narrativa pública dominante de la ASPM.

Estos análisis internos, iniciados en 2006, constituyeron la base de un proceso de autocrítica y reforma continuas que se mantiene hasta hoy. Con el tiempo, La Red se fue alejando de El Sistema. Los repetidos cambios de director y su selección como externos de la organización, dieron lugar a mucho más debate y adaptación en La Red que en el monolítico programa venezolano, que permaneció bajo el pulgar conservador de Abreu durante cuarenta y tres años y fue entregado a su protegido y elegido sucesor. Estos cambios de gestión en La Red permitieron la autoevaluación y la evolución. El Sistema, en cambio, se desarrolló sin trabas como un culto a la personalidad, por lo que las reformas han tendido a ser pequeñas y lentas. El crecimiento, más que el cambio, era la prioridad de Abreu. Incluso después de su muerte, el programa ha insistido en la continuidad de su visión; el espacio para la crítica de su filosofía ha sido inexistente.

El ejercicio de cronología con el que se inició este capítulo es un buen ejemplo de la distancia que se abrió entre los programas. Se animó al personal a reflexionar pública y críticamente sobre el pasado de La Red y a participar en la construcción colectiva del futuro. El equipo social abrió deliberadamente un espacio para múltiples historias, visiones contrastadas y, por tanto, una narrativa polifónica y a veces disonante. En cambio, el enfoque de la historia de El Sistema es ofuscador: después de cuarenta y seis años, no se ha escrito ningún registro oficial y hay fases clave que están envueltas en el misterio. Ha habido mucho que ocultar: por ejemplo, el pasado de Abreu como estrecho aliado de los enemigos políticos de Hugo Chávez, o la transformación en el discurso de El Sistema de programa musical a uno social a mediados de la década de 1990, por no mencionar los interrogantes sobre la historia personal de Abreu. No hay regímenes pasados; la historia del programa se presenta como un todo sin fisuras, una simple historia de la persecución del sueño de un solo hombre. Un evento como la reunión alrededor de la línea de tiempo habría sido inconcebible en la hermética y jerárquica institución de Abreu, cuya filosofía se resumía en que “todos deben estar plenamente afinados para conseguir al unísono” (Borzacchini 2010, 7).

La dirección de La Red argumentó que la Medellín de 2018 no era la de 1996, y que el programa debía cambiar junto con la ciudad. El Sistema, sin embargo, sigue ligado a la visión original de su fundador.

Si Abreu y sus lugartenientes tenían un tono constantemente idealista y propagandístico, tanto interna como externamente, Giraldo era refrescantemente realista y abierto sobre los defectos y desafíos de La Red, y generalmente evitaba las declaraciones utópicas sobre el programa o la música como modelo para la sociedad. Describió la música como “una profesión complicada”. El programa tenía aspectos positivos y negativos, dijo; no era ni una panacea ni un desastre. Como dijo a un grupo de estudiantes avanzados, “La Red muestra toda la comedia humana”.

El programa venezolano ha hecho hincapié en el tema de la pobreza como reclamo y estrategia de marketing, y su historial en la captación de fondos ilustra que este enfoque ha tenido mucho éxito. En Medellín, sin embargo, el rechazo por el “porno de la pobreza” musical es considerable y manifiesto desde 2005. La Red no ha seguido el camino de seleccionar cuidadosamente a los individuos y las anécdotas dramáticas de los rincones más desfavorecidos de la ciudad con el fin de atraer a los extranjeros y a los patrocinadores, reconociendo que este enfoque estigmatiza en lugar de empoderar.

La Red también ha avanzado hacia un enfoque crítico de la noción de inclusión social, que ha sido la base de El Sistema desde la década de 2000. En Venezuela, esta noción se ha concebido de forma restringida en términos económicos, es decir, abriendo las puertas a quienes tienen pocos recursos económicos. Otros tipos de exclusión, como la basada en la raza o el género, se han pasado por alto. El marco de la inclusión social ha servido para perpetuar el conservadurismo educativo: la presunción subyacente es que la práctica existente funciona, pero simplemente no está suficientemente difundida. El camino hacia la inclusión social, para El Sistema, es ampliar el acceso, no transformar la práctica. Detrás de este discurso se encuentra un programa de alto rendimiento que se basa en jóvenes músicos altamente funcionales, y aunque tiene ramas separadas para niños con discapacidades importantes diagnosticadas, el programa principal—con su entrenamiento musical exigente, intensivo y convencional—, es exclusivo para niños con dificultades de aprendizaje menos pronunciadas o no diagnosticadas, y de hecho

para niños que simplemente no encajan fácilmente en ese molde. En La Red, sin embargo, había una creciente conciencia de que el acceso no es lo mismo que la inclusividad: por ejemplo, el número de estudiantes afro y de participantes con discapacidades era bajo en La Red, aunque no hubiera barreras formales para su participación. Muchos miembros del personal se sentían incómodos por no tener la formación o las herramientas necesarias para tratar con niños con discapacidades y diferentes neurodiversidades. Al adoptar el concepto más crítico de interculturalidad e invocar pedagogías abiertas, la dirección criticó la inclusión y al mismo tiempo aspiró a una forma de inclusividad más profunda que el simple acceso a la educación musical estándar.

Las fallas en las afirmaciones de inclusión social de la ASPM ortodoxa son evidentes en las altas tasas de deserción de El Sistema, La Red y otros programas de ASPM, lo que revela que este tipo de educación musical no atrae a muchos niños. En La Red, en 2018, casi el 40% de los estudiantes nuevos desertó en un año; en El Sistema, el 44% de los estudiantes a los que se les ofreció una plaza no llegó a completar dos semestres (Alemán *et al.* 2017). La Orquestra Geração, un programa portugués inspirado en El Sistema, experimentó una tasa de abandono durante los dos primeros años que osciló entre el 38 y el 49% (Mota y Teixeira Lopes 2017), y la tasa de Sistema Aotearoa fue del 38% (véase Baker, Bull y Taylor 2018). Hay preguntas importantes que hacer sobre los programas que incluyen a los jóvenes a través de la música solo para ver que muchos de ellos se van de nuevo poco después. Pero las narrativas dominantes de la ASPM suelen centrarse en los logros musicales de un pequeño número de estudiantes mayores e ignoran la realidad de que muchos participantes abandonan al año o dos de empezar. Muchos para los que la ASPM no “funciona” simplemente desaparecen de la vista en la publicidad y los relatos de los medios de comunicación. Históricamente, El Sistema ha desviado las preguntas sobre este tema; durante años, incluso los mayores partidarios del programa fueron incapaces de obtener cifras. Booth (2008, 4) señaló que “un número de estudiantes abandona alrededor de los 12 años (los porcentajes no estaban disponibles...)”. Borzacchini (2010, 101) hizo una pregunta directa al entonces director ejecutivo Igor Lanz: “¿Cuál es el porcentaje de jóvenes o niños y niñas que abandonan las orquestas?”. “No se puede hablar de deserción”, respondió Lanz con evasivas. La verdad salió a la luz en una evaluación

de 2017 (Alemán *et al.* 2017): el BID podía hablar y hablaba de deserción de estudiantes, en un número considerable. Este tema puede haber sido evitado por El Sistema, pero fue una preocupación primordial para el equipo pedagógico de La Red en 2018.

En el ámbito de la participación se observa una profundización similar de la reflexión. El Sistema consiguió que muchos más jóvenes participaran en la música clásica, pero no consiguió que la música clásica fuera más participativa. La *calidad* de la participación no cambió, aunque sí la *cantidad*; los valores básicos de la música de concierto convencional se mantuvieron en la práctica, aunque el discurso se volviera más participativo a mitad de su historia. Pero en La Red, a partir de Arango, la participación se convirtió en un tema de análisis y reforma. Los sucesivos directores reflexionaron sobre lo que realmente significaba la participación y cómo podía potenciarse. Sus concepciones de la participación variaban, pero todos entendían que no bastaba con tocar en una orquesta.

También es instructivo considerar los paralelos entre el largo proceso interno de autocrítica de La Red y la investigación externa sobre el programa venezolano y sus ramificaciones. Por ejemplo, Arango (2006, 10) escribió que La Red carecía de un modelo pedagógico coherente y consistente, “a pesar de presentarse como propuesta alternativa de formación”. Ana Lucía Frega llegó a una conclusión similar tras estudiar El Sistema como consultora del BID en 1997 (Frega y Limongi 2019). También hay similitudes llamativas entre los informes internos de La Red y la evaluación de Eva Estrada (1997) de El Sistema para el BID en el mismo año (véase Baker y Frega 2018). Estrada encontró una desilusión generalizada y una “contradicción entre los valores declarados y las prácticas del sistema” (1997, 6). Los músicos acusaron al programa de “propiciar conductas en los estudiantes [y] actitudes contrarias a aquellos valores” (13). Las diferencias entre la teoría y la práctica eran evidentes. En palabras de un músico, “el mundo musical pudiera ser tanto o peor que lo que se veía en las calles, yo pensaba que un mundo de gente sensible iba a ser una cosa muy atrayente, interesantísima, con grandes expectativas y vi mucha crueldad, mucha ruindad, desidia, ignorancia” (5). Sus orquestas se presentaron como generadoras de dinámicas sociales negativas como la competitividad, el favoritismo, la deshonestidad, la hipocresía y la traición. Un músico

declaró: “Lo que pensaba que tenía que ser un músico no es la realidad [...], hay envidia y batalla sangrienta por resaltar”. El informe también destaca la estrechez y la mala calidad de la formación, descrita por un músico como “producir músicos como salchichas” (21). Un problema fundamental era que el desarrollo de valores positivos tenía menos importancia para el programa que el “mero hacer para que el repertorio salga. La organización, el estilo pedagógico, la administración del personal, están en función de que la orquesta suene” (23). Puede que El Sistema se haya reformulado como un programa social, pero en realidad todo giraba en torno a la música.

Las similitudes entre la evaluación de Estrada sobre El Sistema y los informes internos de La Red serían insólitas si el programa de Medellín no hubiera funcionado como un satélite del venezolano. Así las cosas, llegan a conclusiones similares porque describen el mismo modelo, ilustrando que lo que surgió en ambos lugares no fueron aberraciones sino rasgos inherentes. Donde difieren significativamente es en su recepción: los informes de Estrada y Frega fueron ignorados por Abreu, mientras que los homólogos de La Red constituyeron una piedra angular de los esfuerzos de reforma.

La evidencia de que La Red generó respuestas y efectos mixtos coincide con la investigación sobre otros programas de ASPM (por ejemplo, Sarazin 2017; Rimmer 2018). Las coincidencias entre los informes internos de La Red y mi libro sobre El Sistema son demasiadas para enumerarlas, pero destaca la presencia de problemas sociales como la competencia, el acoso y la jerarquización, y la frecuente expresión de opiniones críticas por parte de los estudiantes y el personal. De hecho, hubo un cierto elemento de *déjà vu* en mi trabajo de campo en Medellín. En 2014, critiqué la construcción en El Sistema de separaciones prácticas y filosóficas entre los estudiantes y la realidad social que los rodeaba. En 2018, La Red creó un equipo territorial para abordar precisamente esta cuestión. En 2014, tras visitar un proyecto de cartografía urbana basado en problemas en la periferia de Medellín, me pregunté “¿cómo podría un proyecto de educación musical esforzarse por ofrecer una experiencia comparable?” (Baker 2014, 313). Cuatro años después, La Red se embarcó en la ASPM. En 2014, reflexioné sobre lo estrecha que era la concepción de la inclusión social en El Sistema y la importancia de extender la inclusividad al currículo y la pedagogía. En 2018, la

dirección de La Red se planteaba algo parecido. Yo también criticaba la estrechez de la educación musical en la ASPM ortodoxa. En 2018, La Red hizo un esfuerzo concertado para ampliar su oferta dentro del programa más allá de las habilidades instrumentales y los conciertos de ensambles. Formulé preguntas sobre el predominio de la música clásica. La Red llevaba años haciéndose preguntas similares. Mi análisis sobre la ausencia de la voz de los estudiantes, el empoderamiento, la participación genuina, la reflexión y la creatividad encontró un claro eco en los esfuerzos de las direcciones sucesivas y equipos sociales de La Red.

Las críticas de la dirección de La Red refuerzan, y son reforzadas por, la literatura académica sobre la ASPM. El proceso de autocrítica y cambio de La Red subraya el punto que ha ido ganando fuerza en el campo de la investigación internacional en los últimos años: detrás de la retórica grandiosa y utópica de la ASPM, la realidad suele ser más complicada. Los resultados de Medellín (y de otros programas) confirman que los problemas clave identificados en los estudios críticos de El Sistema no son específicos de esa institución, sino que son problemas del propio modelo. La comparación con la investigación internacional, por su parte, muestra que el proceso de reforma de La Red no debe considerarse simplemente como los caprichos de una serie de altos directivos de Medellín.

La trayectoria de La Red constituye un importante desafío a la ortodoxia de la ASPM desde adentro. Desde 2014 se han publicado numerosas críticas a la ASPM, pero principalmente desde el mundo académico.¹⁴ Por lo tanto, es muy significativo encontrar perspectivas similares que surgen desde *dentro* de un programa importante. También cabe destacar que estos análisis internos y externos se desarrollaron de forma aislada. Los informes analizados en este capítulo se redactaron antes de que se publicara cualquier investigación crítica sobre la ASPM y, al ser internos, eran desconocidos para los estudiosos de la ASPM. El hecho de que ambas líneas de investigación llegaran de forma independiente a conclusiones similares es muy sugerente. Del mismo modo, las transformaciones de La Red en 2018 hicieron eco de mi libro de 2014 en numerosos aspectos, pero los directivos del programa no

14 Aunque véase Dobson (2016), Fairbanks (2019) y Godwin (2020) para los análisis de algunos exempleados.

habían leído mi investigación. Hay profundas implicaciones para el curso futuro del debate sobre la ASPM: será mucho más difícil que las críticas sean ignoradas o desechadas en el futuro, como ha sucedido a menudo hasta la fecha.

La búsqueda de La Red de la diversidad, la identidad, la creatividad, el territorio y la participación muestra paralelismos no solo con la literatura crítica sobre El Sistema, sino también con los estudios internacionales en general. La Red se distanció de El Sistema, pero se acercó a las corrientes críticas y reformistas de la investigación sobre la educación musical y el desarrollo de los jóvenes. Las prioridades e iniciativas recientes de La Red parecen eminentemente familiares desde el punto de vista de volúmenes como *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education* (2015) y *The Oxford Handbook of Community Music* (2018), con su énfasis en temas como la creatividad, la reflexión crítica, la voz de los estudiantes y el aprendizaje basado en el lugar. También los investigadores de la juventud en Medellín han defendido con vehemencia la necesidad de centrar estos enfoques en actividades para los jóvenes (*Jóvenes* 2015). El deseo de los líderes para que La Red trascendiera la formación técnica y se comprometiera más directamente con las realidades sociales y culturales que rodeaban a sus escuelas se refleja en el volumen de Elliott et al. (2016), *Artistic Citizenship*, y en la visión de Hess (2019) de la educación musical para el cambio social. El disgusto por el salvacionismo ha sido articulado por investigadores de la educación musical (Vaugeois 2007; McCarthy 2018) y de la música comunitaria (Howell 2017; Mantie 2018), que han entendido que refuerza la opresión y la desigualdad. Las preocupaciones sobre el eurocentrismo y la colonialidad de La Red encuentran un claro eco en el creciente interés académico por la descolonización en la educación musical, particularmente en América Latina.¹⁵ Hasta donde yo sé, ninguna de estas investigaciones internacionales era conocida dentro de los círculos de La Red, y sin embargo el programa de Medellín parecía estar moviéndose en una dirección comparable.

Observar las críticas y reformas en Medellín a través de la lente de la dirección nos dice mucho tanto de La Red como de su abandonado progenitor, El Sistema. Sin embargo, esta narrativa de crisis, autoexamen,

15 Véanse, por ejemplo, los números especiales de la *Revista Internacional de Educación Musical* (5:1, 2017) y *Action, Criticism, and Theory for Music Education* (18:3, 2019).

ruptura del viejo modelo e imaginación de alternativas más progresistas solo cuenta una parte de la historia. La clave está en la repetición que he conservado deliberadamente en este capítulo para transmitir tanto mi propia experiencia de investigación del programa como una característica esencial de su historia. Fue fácil captar la crítica de la nueva dirección cuando llegué en 2017, pero a lo largo de un año de trabajo de campo, al entrevistar a antiguos empleados y leer documentos antiguos, me di cuenta de que los intentos de abordar estas cuestiones no eran nuevos, sino que habían sido recurrentes en la historia de La Red. Desde 2006, los directivos venían insistiendo en que había que tomarse más en serio la parte social; que La Red era un programa público y, por tanto, debía ser más participativa; que debía alejarse de dinámicas de piedad y caridad; que debía procurar una mayor diversidad musical; que los estudiantes debían tener más voz; etc. Que lo siguieran haciendo más de una década después es un claro indicio de que una cosa era la autocrítica y otra el cambio.

Esta reiteración sugiere que se trata de cuestiones muy arraigadas y de verdaderos puntos de fricción. Hubo cierto consenso a nivel de dirección sobre los problemas del modelo ortodoxo, pero fue más fácil identificarlos que resolverlos. La repetición de las críticas implica que estos problemas surgen de este modelo de trabajo musicosocial y, por tanto, son difíciles de eliminar mientras se mantiene. También señala el hecho de que el análisis crítico y los esfuerzos de reforma generaron fricciones operativas, tensiones, contracríticas y resistencias.