

# Músicas disímiles: la negación de las jerarquías en la enseñanza y performance

Dissimilar musics: the negation of hierarchies in teaching and performance

**Marcelo Villacís B.**

**Pontificia Universidad Javeriana, Colombia**

*marcelo-villacisb@javeriana.edu.co*

Fecha de recepción 13/09/2020

Fecha de aprobación 16/12/2020

---

## Resumen:

Este ensayo aborda desde la autoobservación, cuestionamientos y reflexiones sobre la influencia del sistema musical occidental en nuestras prácticas musicales; analiza y visualiza desde modelos sociales y políticos una posible pedagogía musical que potencie las diversidades, la transversalidad de conocimientos y el cuidado de la memoria. Además, pretende equilibrar el valor de los procesos teórico-sistemáticos que han construido nuestras músicas con otros discursos poéticos y experienciales, propios de las comunidades. A pesar que no se establezca un modelo pedagógico en extremo preciso a estas necesidades, el cúmulo de observaciones permite reconocer nuestras fallas en el quehacer musical, tanto desde lo pedagógico como desde lo performático.

**Palabras clave:** *pedagogía musical, memoria, diversidad, performance, Latinoamérica.*

**Abstract:**

This essay approaches from self-observation, questionings and reflections on the influence of the western musical system in our musical practices; it analyzes and visualizes from social and political models a possible musical pedagogy that enhances diversities, the transversality of knowledge and the care of memory. In addition, it seeks to balance the value of the theoretical-systematic processes that have built our music with other poetic and experiential discourses, specific to the communities. Although a pedagogical model is not established that is extremely precise to these needs, the accumulation of observations allows us to recognize our failures in the musical work, both from the pedagogical and the performative point of view.

**Keywords:** *musical pedagogy, memory, diversity, performance, Latin America.*

## Introducción

Este texto es un acto de reflexión y confesión, pues haber construido una consciencia musical a partir de una pedagogía vertical significó asumir una serie de relaciones totalitarias de ciertos sistemas y manifestaciones sonoras que calaron como únicos por mucho tiempo. Esta marginación y silenciamiento produjo una remarcada jerarquización de saberes, significó negar herencias y destrezas que –lamentablemente– aún ahora nos son lejanas, aunque quizá siempre han estado allí. Nos arriesgamos a pensar que, en el reconocimiento de intereses personales, se realiza un acto transgresor, se descubren las marcas, se asumen diversidades. ¿Significa entonces que durante siglos el peso hegemónico de un sistema musical forjó artistas con fracturas de pluralidad? O bien, ¿aquellas músicas que nos apasionan son de quienes fueron transgresores de este sistema?

Los espacios musicales académicos han legitimado las herramientas técnicas en lugar de los procesos reflexivos; la repetición en serie en vez de la creación plural. El conflicto aparece cuando estas relaciones están basadas en regímenes de poder que otorgan jerarquías a ciertas manifestaciones en detrimento de otras, según calificaciones que se enmarcarían en las lógicas de producción de no-existencia: lo ignorante, lo residual, lo inferior, lo local, lo improductivo (De Sousa, 2006). Estas músicas, que se establecen fuera del canon académico, han solido tener dos elementos de base para contraponerse a sus lógicas: la experiencia y la comunidad.

Para conciliar aquella inmensa diversidad de totalidades que existen en la práctica musical, se debe proponer una confrontación recíproca, en igualdad de condiciones de sus sabias experiencias, asumiendo,

además, que cada uno de estos saberes –tanto dentro como fuera del canon– desconoce ciertas particularidades del otro, y es en esta incertidumbre donde yace la riqueza de la diversidad:

La cuestión no es borrar las diferencias entre Norte y el Sur, sino borrar las jerarquías de poder que los habitan. Las Epistemologías del Sur, por tanto, afirman y valoran las diferencias que quedan después de que las jerarquías han sido eliminadas. Su objetivo es el cosmopolitismo subalterno desde abajo. Más que la universalidad abstracta, promueven la pluriversalidad: un tipo de pensamiento que fomenta la descolonización, el criollismo o mestizaje a través de la traducción intercultural (De Sousa, 2018).

Sin embargo, en esta traducción de discursos brotan desafíos. En el intento de acercarse a otros saberes se deben identificar residuos hegemónicos para después reconstruir desde allí una posible transversalidad; operar con sabiduría y darse el lujo de brindar el silencio, el tiempo necesario para la convergencia de saberes, para no ubicarse en la misma postura de poder que ahora intentamos evitar.

## El mar de la memoria

Se ha convertido en un conflicto personal la búsqueda de la distinción, tanto por alejarse del intento de réplica, como por asir una reflexión que no resulte agonizante. Reconociendo al acto creativo poético como un ejercicio de referencia al pasado, resulta imperante usar esa visión para construir un conocimiento que re-describa nuestro presente. El peso del pasado se asocia con el brío y la soledad infantil: su separación no es algo que Rilke presienta valioso: “¿Por qué empeñarse en querer cambiar





el sabio no-entender del niño por un espíritu constantemente en guardia y lleno de desprecio frente a los demás?” (2004, p. 25).

El escenario consumido por el temor a la pérdida de la distinción, a la universalización de las acciones, a la interrupción de los propósitos, es quizá la herencia más relevante de esta pedagogía vertical. Cuando ella nos dictamine como seres obsoletos no será solamente por la intimidad de las reflexiones, si no por ahogarnos en el deseo de un futuro inexistente. Quizá la clave sea esa traslación permanente, parasitaria a las marcas del pasado. Allí surgirán intereses, sentimientos, negaciones e interrogantes. Sin embargo, no será del todo sano asir obsesivamente esta práctica. Rilke inspira la prudencia:

No se observe demasiado a sí mismo. Ni saque prematuras conclusiones de cuanto le suceda. (...) De otra suerte, haría fácilmente incurriría en considerar con ánimo lleno de reproches a su propio pasado. (...) Lo que sigue obrando en usted como herencia de los errores y anhelos de su mocedad, no es lo que ahora recuerda y condena (2004, p. 38).

Lejos de sentirnos únicamente cautivados por la pasión que nos llevó a dedicarnos al quehacer artístico, debemos ser críticos con las circunstancias de estas decisiones en un intento de identificar aquellas “ciegas marcas que todas nuestras acciones llevan.” (Larkin 1988, p. 94); y no como un acto de negación o de exacerbar un fanatismo innecesario, sino porque peligrosamente asociamos las prácticas aprendidas como veracidades. Tenemos la obligación de reflexionar aun cuando estas certezas desaparezcán, porque nos enfrentamos al momento histórico de ceder lo que nos fue heredado.

### La música como herramienta

La utilidad de la música resulta ser peligrosa: evidencia poder, intervención e influencia. La práctica artístico-musical, usada como elemento de atención (Lakoff, 2016) en el sistema educativo-social puede verse desde dos lados vagamente diferenciados: (1) no es incondicional: se ejerce sobre la debilidad a favor de la autoridad, la fortaleza y disciplina; o (2) es compasiva: quien ayuda es empático con quien necesita. Y es que quienes cultivamos el arte lo hacemos no por un beneficio científico o por condescendencia de las masas, sino por satisfacción personal e individual.

Entonces, ¿por qué se estudia música? ¿para qué sirve estudiarla? ¿con qué propósito? Le hemos dado tantas categorías externas y extremas que ella hasta es capaz de destruirnos y hacernos daño, tal como Wagner usado como símbolo en el nazismo, o los gaiteros obligados a tocar mientras duraba La Masacre de El Salado en Colombia:

Por eso el accionar paramilitar en El Salado produjo la transformación de la forma de vida y los sonidos diarios, porque profanó lo sagrado del territorio: la música. Así lo asegura Soraya Bayuelo, periodista y víctima de El Carmen de Bolívar: “Ellos [los guerrilleros] se valieron de su perversidad para vulnerar esa esencia de la música. Ellos sí sabían que pegarle al corazón del pueblo iba a ser más doloroso, más contundente ese recuerdo y esa memoria de cuando escucharan un tambor” (Gómez Alonso, 2018).

Así, podemos valorar que ciertas prácticas musicales pueden aparecer actualmente como modelos vanidosos y tiránicos, o como reflejos inconscientes de las condiciones políticas y sociales de cuando surgieron: el rasgo de control estricto sobre subordinados, imposición de criterios y dominación demagógica con audiencias abstraídas. Esta rea-

lidad no desconoce el valor de la música “clásica”, “occidental”, “sinfónica” (por dar ciertas categorías imprecisas). Al contrario, exige un análisis que permita democratizar su práctica. Hemos legitimado el modelo del panóptico de Foucault (1976), y la figura autoritaria se erige mediante coerciones sutiles de guías jerárquicas y beneficios desiguales, mientras los subordinados son sometidos y adoptan un discurso único bajo una observación en juicio. Esta relación tóxica se expande en toda la práctica y enseñanza musical. ¿El interés último es el de formar músicos o personas que amen la música? ¿El fin musical justifica estos medios? ¿Seremos capaces de construir un discurso artístico que promueva la expresión, la creatividad y la libertad?

Quizá sea prudente hacer uso de la figura del progenitor atento de Lakoff (2016), la cual promueve el trabajo profundo con las expectativas y el desarrollo cuidadoso de cualidades y capacidades, un vínculo apropiado que nos permita cultivar en quien aprende música, el amor a la música. Su labor yace en hacer frente a la superioridad moral, la estrechez de mirada y el egocentrismo como interferencias de lo que precisa y pretende replicar. Si adoptamos estas líneas conscientemente podemos enseñar –además de las herramientas musicales– sinceridad, sensibilidad, curiosidad, la capacidad para experimentar y para la cooperación en pro de comunidades atentas, porque ya no hacen faltan meros instrumentistas como reproductores silenciosos y con discursos reprimidos: es necesario tener, desde las edades más tempranas, individuos elocuentes y reflexivos que aborden la diversidad de las músicas desde una traducción responsable. Más allá de las destrezas técnicas necesarias, la “traducción intercultural” será el único legado valioso que podamos dejar.

### De “mi” música a “nuestras” músicas

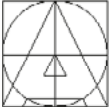
Debatiremos en otra ocasión si las músicas son una construcción social o cuándo fue que las descubrimos como medio espiritual de un lejano entendimiento. Lo que sí es evidente es la relación que hemos construido con ellas: desde la contundente fuerza de la tradición oral, hasta el relevo continuo de la teorización académica. En todas ellas hay matices que nos permiten apropiarnos de una corriente mientras producimos desde otra.

No obstante, también hay un egoísmo latente. Hemos sesgado este proceso al punto de especializar su lenguaje solo para quienes lo pueden entender. Es pertinente sumar aquí el entendimiento de los que se consideran “no-músicos” (audiencia y practicantes “sin estudios”), pues su manera de mirar con inocencia y distancia es necesaria en un quehacer que hemos recargado de sistematización con el propósito de entenderla. En palabras de la cantante afroperuana Susana Baca (2013):

Escuchaba el primer “clin” de la guitarra y salía disparada. Dejaba el juego y me iba donde estaba sonando la guitarra. (...) No pude estudiar música en un conservatorio, me marginaron. (...) [Pero] la música la llevo dentro, no me la pueden quitar.

Ahora nuestra relación con el otro está cambiando absurdamente. Estamos en el límite para el cambio, para reconsiderar todos nuestros gestos, todos nuestros sistemas, nuestros aciertos y nuestros errores, pues “después de siglos de atesorar nuestro conocimiento, de valorar nuestro talento, de venerar nuestra audacia, de adorar nuestra fuerza, llega la hora en que también nos toca ponderar nuestra fragilidad, estimar nuestro asombro, respetar nuestro miedo.” (Ospina, 2020). Siendo así, ¿el músico en confinamiento es capaz de dar esperanza al que





está lejos?; el músico sin instrumento ¿cómo sigue buscando el sonido?; en la crisis y la valorización de lo indispensable (servicios y productos) sobre lo estético, ¿las músicas están alejándose de nosotros?, ¿cómo encontrar la falla del sistema para sobrevivir (falta de salario fijo, agendas artísticas interrumpidas, etc.)? Mientras abrazamos el pánico, estamos cayendo inminentemente en la era de los artistas menores:

La era de los poetas menores se acerca. Adiós Whitman, Dickinson, Frost. Bienvenidos aquellos cuya fama jamás traspasará la frontera de vuestros familiares cercanos, y tal vez un par de buenos amigos congregados después de la cena ante una jarra de áspero vino tinto... mientras los niños se caen de sueño y se quejan del ruido que haces al revolver los cajones buscando tus viejos poemas, temeroso de que tu mujer los haya tirado a la basura después de la última limpieza general.

Está nevando, dice alguien que se ha asomado a la oscuridad de la noche, pero también él se vuelve hacia ti mientras te preparas para leer, con gesto algo teatral y las mejillas enrojadas, ese largo y divagante poema de amor cuya estrofa final (que desconoces) se ha perdido sin remedio (Semic, 2013).

## Conclusión

Por fortuna, siempre hemos estado en contra del sistema, de los sistemas. Nos hemos apañado de ellos cual caballo de Troya, simulando ser agradados, exigiendo nuestros derechos y cumpliendo nuestros deberes. Pero cual bella mentira<sup>1</sup>, cada acto sonoro es revolucionario. Siempre nos hemos resistido a los intereses políticos y sociales. Hacemos uso de la necesidad humana de ser sacudida, de

rasgarse cuando hace falta, de retomar la memoria, de construir recuerdos, alimentar esperanzas y reafirmar emociones. Cual gesto de difícil traducción, hacemos uso de un lenguaje orgánico que fragmenta y urde. Somos frágiles ante las músicas; ellas nos desgastan a la vez que nos construyen.

## Bibliografía

Baca, S. (2013, 1 de junio ). *Encuentro en el Estudio / Entrevistada por Lalo Mir*. <https://www.youtube.com/watch?v=wDezBrhEBFk>

De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (Encuentros en Buenos Aires)*. CLACSO.

De Sousa Santos, B. (2018). *Introducción a las Epistemologías del Sur*. CLACSO.

Gómez Alonso, G. (2018, 22 de junio). El Salado: historia de una resiliencia musical. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-salado-historia-de-una-resiliencia-musical-articulo-795903>

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

Lakoff, G. (2016). *Política Moral*. Capitán Swing.

Larkin, P. (1988). *Collected Poems*. The Marvell Press.

Ospina, W. (2020, 14 de marzo). Coronavirus: del miedo a la esperanza. *El Espectador*. <https://>

<sup>1</sup>"El arte es la más bella de las mentiras." Frase atribuida a Claude Debussy, compositor francés.

[www.elespectador.com/coronavirus/coronavirus-del-miedo-la-esperanza-por-william-ospi-na-articulo-909303](http://www.elespectador.com/coronavirus/coronavirus-del-miedo-la-esperanza-por-william-ospi-na-articulo-909303)

Rilke, R. (2004). *Biefe an einen jungen Dichter (Cartas a un Joven Poeta)*. Editorial Hiperion.

Simic, C. (2013). *El mundo no se acaba*. Editorial Vaso Roto.

