

## EDITORIAL

**Alejandro Tobón Restrepo**

Universidad de Antioquia, Colombia

Leyendo las conferencias que dictó Jorge Luis Borges en Buenos Aires en 1965 sobre el tango, publicadas en 2016<sup>1</sup>, se hace evidente en ellas cómo la música es historia, cotidianidad, construcción permanente de un yo y de un nosotros que discurre en la superficie y en la profundidad de una sociedad... La música es discurso que navega entre la tradición y la academia. La palabra se hace música y la música es poesía.

Borges trae a cuento un poema de Whitman donde el autor se pregunta a sí mismo por lo que oye:

¿Qué escuchas tú, Walt Whitman?

Yo escucho cantar al artesano y a la mujer del granjero cantar; [...]

Yo escucho la danza española, con sus castañuelas, a la sombra del castaño, al son del rabel y de la guitarra [...]

Yo escucho a los sacerdotes cristianos ante el altar de sus templos, yo escucho las respuestas del bajo y la soprano, [...]

Yo escucho el jadear de la caravana de esclavos cuando prosigue su marcha, mientras pasan las broncas escuadras de a dos y de a tres, ligados por cadenas en los puños y en los tobillos [...]<sup>2</sup>

Y yo, ¿qué escucho?, ¿cómo escucho?, ¿para qué escucho? Mis preguntas van más allá de la que se hace el poeta, porque soy músico y he dedicado buena parte de mi tiempo profesional a la investigación. Yo escucho por

---

1. Borges, Jorge Luis (2016). El tango. Cuatro conferencias. Lumen, Bogotá.

2. Fragmentos del poema *Salute au monde* de Whitman. En: Whitman, Walt (2010). Hojas de hierba. Biblioteca virtual Universal. [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar) Consulta junio 30 de 2018.

una necesidad insondable desde la cual vivo y descubro al pueblo del que soy parte. La historia de este, mi pueblo, está narrada a través de palabras y de voces vivas en la oralidad, oralidad que sigue siendo arma fundamental para la memoria. Ellas son fuerza y poder porque se hacen colectivas para cantar una y mil veces el amor y la guerra, la vida y la muerte; ellas son grito de desasosiego y de esperanza, son denuncia social y fuerza viva de conocimiento...

La palabra hecha música y la música misma desde sus diversos aspectos (melódicos, rítmicos, armónicos, tímbricos, formales, textuales), ha tenido un alto poder en la consolidación de las sociedades, bien sea entre las gentes de campos y ciudades o entre las élites eruditas que determinan el rumbo del conocimiento y de la estética. Ha sido usada por imperios con claros fines de dominación, por pueblos mestizos en la amalgama de sus nuevas culturas y en la defensa de espacios de identidad en comunidades tradicionales.

En América Latina la música sirvió a los conquistadores españoles para enseñar una lengua y, detrás de ella, una cultura; a frailes y curas para imponer una religión; a clases dominantes coloniales para definir un estilo de vida y de paso ignorar otras dinámicas establecidas en el territorio y menospreciar otros mundos paralelos que se gestaban en el mestizaje de este continente. Al mismo tiempo, esas dinámicas de múltiples mestizajes fueron apropiadas para, desde ellas, narrar una nueva historia, para comunicar y comunicarse. Pero la noria nunca se detiene; hoy la música sigue siendo herramienta para imponer lenguas, estilos de vida, consumos, estéticas y, también, para construir lazos que van más allá de las prácticas sonoras y literarias.

La música es pues elemento que cohesiona a las comunidades. De un lado mejora las relaciones interpersonales integrando a los individuos socialmente; de otro, es mecanismo fundamental en el proceso educativo. La música influye en las percepciones y actitudes emocionales del sujeto, favorece su desarrollo motriz, mejora su capacidad lingüística, su expresividad, vocabulario y capacidad de comunicación, lo introduce en la creatividad y en el hecho estético, además de ayudarlo a forjar un sólido sentido de identidad y otros rasgos a los que dote de significación social.

De este modo, como plantea Blacking, encontramos en la música una síntesis de los procesos cognoscitivos propios de una cultura y, también, del resultado de sus interacciones sociales... Los valores que asume una música y el efecto que produce dependen sobre todo del "contexto": por

esta razón el motivo que hace posible una actividad musical es siempre “extramusical”<sup>3</sup> y, por ende, intrínsecamente colectivo.

Sin embargo, Europa nos envolvió en el culto a personajes y desdibujó las comunidades como hacedoras de su propio conocimiento, las redujo a “masas manipuladas sin rostro”, y nosotros aceptamos. Dice William Ospina que “lenta fue la conquista de nuestra voz natural, lento el modo como nuestras guitarras españolas aprendieron la melancolía de los Andes, como nuestras paletas aprendieron a pintar hombres de piel cobriza, como nuestros labios aprendieron a no nombrar sólo ruiseñores desconocidos sino sinsontes y quetzales”<sup>4</sup>.

Esta lentitud para encontrar nuestra voz llega hasta la formación académica de los músicos de hoy. Seguimos pensando que lo culto está dado exclusivamente por el desarrollo musical académico surgido en la Europa Occidental desde el Renacimiento hasta el siglo XX, con alguna injerencia de la cultura norteamericana actual. Parafraseando a Grignon y Passeron, las músicas populares, desde las academias, siguen concibiéndose como expresiones orales, rurales y antiguas, anacrónica supervivencia de fases culturales pasadas, entendidas como sustancia quieta o mundo cerrado<sup>5</sup>.

Así, formar al músico implica sumergirlo en las estructuras establecidas que permiten escribir el hecho sonoro, todo lo que se salga de este parámetro no puede ser objeto de formación profesional. Como plantea Ana María Ochoa, el debate deja por fuera a aquellas músicas cuyos sonidos no son asimilables a las nociones de tono, armonía y duración de la música clásica occidental; por tanto, se vuelve casi imposible transcribirlas (es decir, convertirlas en letra) en un sistema de notación diseñado para registrar sonidos cuyas estructuras y comportamiento son radicalmente distintos, como los de la música clásica occidental<sup>6</sup>.

Este esquema decimonónico que ha acompañado a las instituciones de educación superior en Colombia, en el cual se perpetúa la idea de conservatorio, escinde radicalmente la alternativa de mirar al otro, al músico popular, como paradigma del artista profesional. Nos hemos olvidado que la construcción histórica está llena de fisuras por donde transitan multiplicidad de expresiones y, detrás de ellas, diversas prácticas, técnicas, estéticas que nos van definiendo en el devenir

3. Blacking, John (2006). *¿Hay música en el hombre?* Alianza. Madrid.

4. Ospina, William (2006). *América mestiza. El país del futuro.* Aguilar, Bogotá.

5. Grignon, Claude y Passeron, J.C. (1992). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura.* Ediciones de la Piqueta, Madrid.

6. Ochoa, Ana María (2012). El sonido y el largo siglo XX. En: *Revista Número*, número 51. <http://www.revistanumero.com/51/sonido.html>

cultural; fisuras y expresiones que constituyen partes inseparables –pero diferenciadas- de ese “todo musical”. Por tanto, no es viable bloquear las relaciones de encuentro y de tensión que obviamente se dan entre las distintas tradiciones, porque es desde ellas que es posible avanzar en la construcción de conocimiento y, por ende, en la formación de músicos que comprendan lo que hemos sido, lo que somos y lo que vamos siendo. A estas relaciones de poder las hemos llamado “diálogo de saberes”, plural que permite equilibrar cualquier tipo de conocimiento.

La Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia ha apostado por abrirle un camino a este diálogo a través de la denominada Profesionalización, donde no se busca remplazar una práctica por otra, sino explorar las percepciones que desde diversas orillas tenemos del mundo y de nosotros mismos. Hoy no basta con preguntarnos por lo que escuchamos, es hora de auscultar diversas tradiciones y contemporaneidades e interrogarnos por la música que producimos. Es tiempo de escuchar quiénes somos.