

Abordaje epistemológico de la Música Latinoamericana

Mario Fernando Egas Villota

Universidad de Nariño

marioegas1@yahoo.es

Mesa temática 3:

Pensamiento filosófico, literario y estético latinoamericanos

Resumen

Las lógicas, formalidades y metodologías del abordaje del estudio de la música en las escuelas de educación superior denotan el apego a una episteme eurocéntrica que asigna preponderancia a racionalidades como la partitura, la métrica, el análisis estructural, el desarrollo motivico, entre una serie de procedimientos formales que expresan una concepción colonial.

La omnipresencia de Beethoven como figura paradigmática de un pensamiento estético que concede supremacía a la música pura eligiendo una postura en la disyuntiva música-texto; música- cuerpo, ha formado un concepto de la música de Latinoamérica como parte subsecuente de la música universal y expresión de menor valor. Frente a esta situación la promoción de espacios de discusión y comprensión alternativas plantea un reto a los estudios musicológicos y a los sustentos epistémicos de la educación superior en música.

Palabras clave:

Episteme eurocéntrica; desarrollo motivico; música pura; música Latinoamericana.

El propósito de esta ponencia no pretende abarcar la totalidad de manifestaciones musicales de América Latina cuyas complejidades, variedades y riquezas son inabarcables en un trabajo de esta naturaleza. Más bien se trata del planteamiento de algunas características de las formas comprensivas y explicativas recurrentes en los entornos de la música académica de las escuelas de formación superior y de las valoraciones y herramientas de acercamiento a manifestaciones musicales de origen ancestral mestizo o de evolución popular, planteando algunos puntos de reflexión en torno a su acercamiento desde contextos de comprensión musicológica.

A comienzos del siglo XX muchos jóvenes y talentosos músicos latinoamericanos emprendieron un viaje cargado de sueños para formarse en las altas escuelas de música europeas en Francia, Alemania, Italia, España o Inglaterra. Fue así como los colombianos Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia; el mexicano Manuel María Ponce o el brasileño Heitor Villalobos entre una pléyade de grandes cultores de la música volvieron a nuestro continente con un colosal equipaje de conceptos en relación con las adecuadas maneras y procedimientos de la creación, la comprensión, la enseñanza y la promoción de la música.

La antigua bifurcación en la comprensión de la música como una tarea artesanal o como saber de las esferas racionales herencia de su inclusión desde la época medieval en el cuadrivium como una verdadera ciencia junto a la aritmética, la astronomía y la geometría, justificada en las ideas de Boecio en su tratado *de música*, enfatiza su componente teórico y de explicación racional y deslinda el oficio del músico como un hacedor o un teórico.

Un ejemplo singular sobre estos conceptos lo configura la crítica que un joven periodista Johann Adolph Scheibe hiciera a uno de los grandes compositores barrocos, Juan Sebastián Bach, pues en palabras de Daniel Schubart “*Lo que Newton era como filósofo, Sebastian Bach fue como músico*”. A pesar de este criterio Bach provocó un artículo periodístico que escribió el señor Scheibe, quien calificó a Bach como un avezado practicante de la música, podría decirse un gran tocador que por ese hecho estaba lejos de toda posibilidad de alcanzar una alta estética pues su arte le parecía “*ampuloso, confuso y oscuro*” (Wolff 2013), barroco se podría complementar.

Es llamativa la posible evolución permanencia y transformación de la denominación Musicanten en alemán, expresión con que se calificó al músico de Eisenach debido al despliegue de destrezas notables en la interpretación pero sin posibilidades según el polémico artículo, de ascender a las esferas superiores de las connotaciones estéticas ilustradas. A la postre la historia consagrará a Bach como uno de los más grandes compositores y arquitecto de la perfección en la estructura lógica y formal de la música. En todo caso la subvaloración de la ejecución musical como sinónimo de expresión artesanal y no propiamente artística, parece haber subsistido en los imaginarios de la música popular incluso en el presente cuando en nuestro medio se habla del apelativo “*Chisguero*” para referirse al ejecutante de un hacer menor que por este hecho no tendrá carta de acceso, en tanto expresión inferior a las altas esferas académicas de los estudios superiores en música. Es posible relacionar como con la valoración de menor y artesanal se ha mirado con desdén la música popular.

Desde otra perspectiva los pilares formativos sobre los cuales se ha sustentado la educación musical en las más reconocidas de las escuelas de música desde hace varios siglos: los conservatorios, se adecuan a una sistematicidad y racionalidad. Si bien la tarea inicial de los conservatorios se relacionó con la acogida de desamparados siendo orfanatos en que se aprendía varios oficios, la instrucción musical se destacó de modo primordial despertando un creciente interés por educarse bajo sus preceptos. Con el paso del tiempo su misión inicial desapareció por completo dando paso de manera exclusiva a la educación musical de alto desarrollo. Es así como nuestras más destacadas figuras de la música en el continente americano se educan en la tradición de los conservatorios europeos. A su regreso los colombianos Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia dirigieron los conservatorios de la Universidad Nacional y de la Universidad del Valle, instituciones constituidas, por otra parte, en reflejo y proyección de la ya tradicional educación de cariz religioso católico impulsado desde las universidades europeas, germen de creación de las escuelas en América (Mesa 2013). Heitor Villalobos creador e investigador incansable legó valiosas composiciones para la guitarra, la voz y otros formatos destacándose su incursión en la música tradicional de su país que motivó recopilaciones pedagógicas de cantos y rondas infantiles que acopió en libros con un tratamiento musical de tipo académico.

Se trata entonces del apego a disposiciones canónicas hacia la comprensión del quehacer musical y de los sustentos epistemológicos racionalistas que dan cuenta del desarrollo de la entraña estructural de la música como manifestación estética de obras cuya difusión propone su conocimiento como un valor universal. Así la conformación estructural de la

música europea sobre las técnicas clásicas de un motivo rítmico melódico y armónico ampliamente desarrollado es decir llevado a la máxima exploración de sus posibilidades de variación, aumentación, disminución, inversión, entre otros procedimientos condujeron por la vía valorativa de la complejidad de lo racional a la subvaloración de músicas ancestrales y mestizas latinoamericanas creando una brecha en la comprensión de manifestaciones musicales soportadas sobre otros pilares de tipo cultural con orígenes y sentidos diversos. Junto a estos principios es igualmente importante destacar los fundamentos educativos en el campo musical soportados sobre una base explicativa en dimensiones compartimentadas cuyos tópicos relacionan: el nivel rítmico como un nivel primario, pulsional, fisiológico presente sobre todo en la música del continente africano; el nivel melódico como una dimensión de la sensibilidad caracterizado en la música del lejano oriente y el nivel racional propio de las estructuras complejas de la armonía y contrapunto vinculado a la música Europea (Willems, 1961). Esta taxonomía demarca de manera clara una estratificación que deja en los últimos escalones la música de culturas distintas a la europea la cual ocupa el rango superior en la pirámide que acepta la racionalidad y la teorización como niveles superiores en el quehacer musical. En este punto el problema no es solamente de rangos valorativos sino de los retos que significa la construcción de herramientas para acercarse al estudio musicológico de las expresiones de la música mestiza o negra por encima de la limitación en que se constituyen los elementos de una estética eurocéntrica necesariamente insuficiente para dar cuenta de la carga emotiva, expresiva y vital de estas otras músicas que deben reclamar su presencia no como colofón menor del corpus de la música universal sino como auténtica expresión americana.

Las figuras notables que abrevaron en las escuelas musicales del viejo continente promovieron la creación y consolidación de conservatorios que acogieron no sólo el apego a la literatura musical universalizada de los compositores barrocos, clásicos y románticos sino también la alta valoración de sus obras y técnicas interpretativas y comprensivas. En este sentido merece una atención especial el hecho trascendental de la aparición decimonónica de la llamada “música pura” esto es la condición de la sonoridad musical desligada de expresiones del texto para constituirse en un lenguaje en sí misma. Fubini (1976) menciona que superando la concepción ilustrada de la música como acompañante accesorio de los eventos sociales y sin posibilidades de acercarse a la razón, pues le habla al sentimiento, la idea romántica asume una postura contraria equiparándola a un lenguaje inmanente en tanto no requiere de las condiciones explicativas del lenguaje hablado, por ello,

capta la realidad a un nivel mucho más profundo, repudiando toda expresión lingüística como inadecuada. La música puede captar la esencia misma del mundo, la idea, el espíritu, la infinitud [...] la música instrumental pura es la que más se aproxima a este ideal.

Uno de los elementos que aportó a la consolidación de esta postura fue la técnica compositiva que implicó el desarrollo de un tema en sus posibilidades más amplias la figura paradigmática de este estilo es Beethoven el “*Campeón de la música absoluta como lo llamó Wagner*” (Miranda et al. 2011)

La presencia emblemática de Beethoven representa la aceptación de un sistema explicativo de la música sobre un marco epistémico canónico para los músicos académicos Latinoamericanos, por ello (Miranda et al.) en referencia al libro “ Historia de la música en Ecuador” de Segundo Luis Moreno expresan su *“sorpresa cuando se abre dicho tomo, al encontrar antes que cualquier cosa ¡un himno a Beethoven!”*

En el centro de este andamiaje se ubicó la llave de acceso a este lenguaje constituido por la partitura. Es decir que la partitura encarna una episteme que despliega la posible comprensión de la expresión musical en dimensiones rítmicas, melódicas, armónicas y formales con pretensión omnisciente sobre la música en cualquier latitud. De este modo se naturalizó el hecho de que la música de origen mestizo como el bambuco, el pasillo o en nuestro contexto más cercano las músicas pentafonales de origen incaico precursoras del género que hemos dado en llamar el Sonsureño fueran consideradas manifestaciones menores en todo caso sin la dignidad suficiente para lograr abrir las puertas de las escuelas de formación superior en música. Carolina Santamaría (2007) refiere no sólo la disputa enardecida entre figuras de la música popular y la música llamada académica en torno a la supremacía de una música sobre la otra, sino lo que considera la demostración de la carencia de herramientas epistemológicas suficientes que permitieran a la investigación musicológica adentrarse en el estudio de las manifestaciones mestizas, pues sus características corresponden al acopio en su expresión de una red compleja de elementos constitutivos cuya capacidad expresiva desborda el marco epistémico y analítico de la partitura. En este sentido hace mucho escuchamos discusiones sobre la escritura adecuada

de ciertas músicas en el marco de la partitura y sus pilares de acentuación y métrica siendo conscientes de la variedad de elementos que escapan a su universo explicativo. Al respecto consideremos la conformación de la pieza musical reconocida como el Himno de la identidad Pastusa “La Guaneña”. Martha Enna Rodríguez (2010) reconoce en esta pieza el primer bambuco. No podemos olvidar que el bambuco fue centro de discusiones entre los defensores de la música popular y los académicos que negaron toda posibilidad de que ella se incluya en los estudios de sus escuelas de alta formación en el país. Entre otros aspectos las discusiones sobre su escritura, su comprensión, sus orígenes y por supuesto su dignidad de ser aceptada en los contextos de estudios académicos de la música, marcaron la intensa disputa en torno a su reconocimiento. El investigador Carlos Miñana plantea la cercanía de sus posibles orígenes en la música de los negros esclavos de la región caucana. Este planteamiento sustenta sus posibles relaciones ancestrales con el *bambuk* de origen africano y permiten su participación en la discusión que según manifiesta Carolina Santamaría representó reconocer estos orígenes calificados como de un rango menor en tanto la actitud en los espacios académicos es la de “*blanquear*” la música es decir descontaminarla de posibles mezclas negras e incluso mestizas.

Estos casos de expresiones de música de origen afro, indígena o mestizo hablan del desconocimiento de su sentido estético en ciertos contextos de la educación musical hasta el presente reabriendo la discusión sobre su sentido y consistencia que aún suele ser desconocida en algunas escuelas universitarias.

Ciertamente un gran número de versiones de la Guaneña recopiladas en partituras para diversos formatos: vocales, instrumentales, para bandas u orquestas, explican, comprenden y expresan fundamentos de sus elementos rítmicos melódicos y armónicos desde la perspectiva eurocéntrica, es decir denotan la búsqueda de los paradigmas de una estética canónica. Por supuesto que siendo su melodía pentafonal delata su ancestro andino y antes que hablar como himno guerrero usado por el Batallón Voltígeros en la Batalla de Ayacucho podría ser escuchado desde otra dimensión de saberes ancestrales. Entonces su carácter seguramente trace un recorrido que va de un mundo vegetal que abre la ventana hacia un universo de conocimiento desde enteógenos que desvelan una naturaleza agitada y colorida en una multiplicidad de sensaciones caleidoscópicas. Y es que como la identidad no es estatismo el agregado textual en su devenir como expresión popular permite el acercamiento a otros aspectos llamativos, por ejemplo el hecho de que en su acogida como pieza festiva del carnaval desplegándose en otras melodías y canciones que parecieran brotar elementos de su entraña, aparece una amalgama que pone en cuestionamiento la teoría de los afectos propia del barroco y con ligadura en las concepciones griegas de las necesidades de educar el alma a través de la música, es así como la melodía evolucionada de contextos pentafonales a armonías mestizas, se enmarca de modo usual en modos menores señalados desde hace tiempo como indicadores de un carácter triste que sin embargo se mezclan con textos alegres y acompañan las fiestas. Es decir que aquí aparece la complementariedad o el sentido holístico de la cosmogonía andina que se constituye en un distanciamiento de la tradición analítica que se sustenta en la división binaria de

elementos explicativos de la realidad como yo- no yo; positivo- negativo, sonido- silencio, etc... pertenecientes a la filosofía griega y la racionalidad estética de la música pura.

Ciertamente las categorías estéticas empleadas en el estudio de la música europea aún sustentan no sólo los repertorios, prácticas musicales sino también los procesos educativos y formas evaluativas en las escuelas de formación superior en música siendo esto posible de una parte por la consecuencia histórica que ha asentado como norma estos procedimientos y desvelan de otra parte la necesidad de estudios musicológicos que permitan el abordaje de la música popular a partir de la indagación sobre nuevas posibilidades categoriales que en correspondencia con las complejidades de las expresiones de América Latina se edifiquen en la cercanía con cada género y forma expresiva. En este sentido son de gran valía las aportaciones de la IASPM Rama Latinoamericana, asociación preocupada por construir nuevos caminos de comprensión acercamiento, sistematización de la música latinoamericana desde la mirada de una estética posible a partir de lo popular. Al respecto Martha Tupinambá de Ulhôa (2010) investigadora Brasileira manifiesta

Uma das questões mais centrais em relação ao estudo da música popular refere-se à pertinência de categorias de análise. Os parâmetros de avaliação estética, privilegiados no estudo da música erudita nem sempre se ajustam ao estudo da música popular, e mesmo no âmbito desta existem variações e inconsistências.

En consecuencia se trata de asumir un reto importante que signifique la transformación valorativa de la música popular Latinoamericana y su definitiva entrada en los estudios y procedimientos de la alta formación en nuestros entornos académicos.

Referencias Bibliográficas

Fubini, E. (1976). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

Lehmann, A. Sloboda, J. et, al. (2007) *Psychology for Musicians Understanding and Acquiring the Skills* Oxford University Press

Mesa, L. (2013). *Hacia una reconstrucción del concepto de “músico profesional” en Colombia: Antecedentes de la Educación Musical e Institucionalización de la Musicología* (Tesis Doctoral). Universidad de GranadaCaldas, Manizales, Colombia.

Miranda, R y Tello, A. (2011). *La Música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Rodríguez, M. (2000). *Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX*. 22 de octubre 2015, de IASPM Rama Latinoamericana
Sitio web: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rodriguez.pdf>

- Santamaría Delgado, C. (2007) El bambuco los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales Latinoamericanos. *Revista de Música Latinoamericana*, n° 28, 2007 a, pags. 1-19
- Tupinambá de Ulhôa, M. (2000). Pertinência e música popular- Em busca de categorias Para análise da música brasileira popular. 22 de octubre 2015, de IASPM Rama Latinoamericana Sitio web: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Ulloa.pdf>
- Willems, E. (1961) Las bases psicológicas de la educación musical. Buenos Aires: Ed. Eudeba
- Wolff, C. (2013). Johan Sebastian Bach: the learned musician. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data