

La investigación en artes desde la experiencia del observatorio de prácticas artísticas y culturales de la UPN y el proyecto Colombia Creativa

Arts research through the artistic and cultural practices of the UPN observatory and Colombia creative project

Por: Eliecer Arenas Monsalve
Docente Universidad Pedagógica Nacional, Colombia
Recibido 11/2/2010 y aprobado 12/11/2010

Resumen

El presente artículo es producto de una conferencia impartida por el autor en la Universidad Distrital F.J.C., en Bogotá, Colombia, durante el evento *Investigación, interdisciplinariedad y pedagogía artística*.

Abstract

This article is the producto of a lecture given by the author during the *Research, interdiscipline and artistic pedagogy* event held at the the Distrital University in Bogotá, Colombia.

Quisiera aprovechar esta invitación para tratar de situar unas preguntas que debieran inquietarnos a todos los presentes: la posibilidad y viabilidad de la creación de condiciones que nos permitan contarnos nuestro propio relato histórico acerca de las diversas prácticas musicales que conviven en Colombia.

Es decir, trata de la necesidad de reconocer que necesitamos perspectivas conceptuales críticas y proponer que, somos nosotros, la comunidad cultural musical del país, la que está llamada a trabajar en la construcción de nuevos relatos que nos permitan dar cuenta de la inmensa variedad de voces, productos, sentidos y universos que pueblan nuestro país y nuestro continente. Espero que acepten mi

invitación, y me acompañen en este esfuerzo de examinar cómo veo en el papel de la investigación las razones para hacer visibles la presencia, aportes y significado cultural de la mayoría de las prácticas musicales del país.

Como todos sabemos el universo de la investigación nos enfrenta a dilemas conceptuales, epistemológicos, éticos y políticos que merecen ser discutidos con urgencia por la centralidad y visibilidad del tema de la música en nuestro país.

En Colombia, la música ha sido idealizada desde sus presuntas virtudes como constructora de convivencia, y viene ocupando un lugar significativo en el marco de las acciones que adelanta desde hace años el Ministerio de Cultura; Batuta, la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Las comunidades, en particular los jóvenes, por su parte, han hallado en las músicas nuevas maneras de hacer visibles sus formas de vida, valores y necesidades estéticas, económicas y políticas. Nuevos horizontes de representación de sus identidades y, por otra parte, muchos centros de enseñanza diversifican la oferta de sus proyectos formativos.

El investigador y su objeto de estudio

Quisiera ir entrando de lleno en la enunciación de algunos aspectos que me parecen importantes de la apuesta conceptual, programática y política que estamos asumiendo en la Universidad Pedagógica Nacional, desde el Observatorio de Prácticas Artísticas y Culturales, y desde el Proyecto Colombia Creativa, así como la mediación investigativa implícita en ellas, ya que parte de una condición epistemológica sumamente interesante: cerrar la brecha entre lo que es propio del contexto de estudio y lo que viene de afuera, o sea, el universo del investigador. Las dimensiones émica y ética se juntan cuando los actores son parte del objeto de estudio en su calidad de cultores de esas expresiones y músicos que viven sus avatares.

Ana María Ochoa, lo ha dicho muy claramente: Hay que tener presente que

(...) esa relación cruza por tramas muy complejas de mediación entre lo local y lo urbano, lo regional y lo transnacional, la tradición y la modernidad, lo oral, lo letrado y lo audiovisual, y los diferentes modos de movilización de la relación música-investigación. Esto implica que la relación entre representación e investigación (es decir, el producto en el cual se convierte la investigación) no necesariamente tiene como fin un

análisis reconstructivo en términos de producción textual tipo paper académico¹.

Esto quiere decir que la relación música-investigación adquiere cauces distintos cuando el investigador plantea sus compromisos más allá de los intereses puramente académicos y perfila su trabajo como una opción política y esta situado en su práctica cotidiana. Quienes se sitúan en estas coordenadas luchan por una visión del objeto de estudio desde dentro, buscando alternativas a los rígidos cánones hegemónicos de la tradición investigativa tipo Conciencias. Habitualmente la investigación se sitúa en alguno de estos imaginarios.

1- Investigar es pertenecer a una tradición de investigadores

La clave del investigador musical, dicen quienes ponen los énfasis sobre este punto, debe ser tanto la claridad acerca de la tradición académica en la que se basa, como contar con el acceso a la información y al conocimiento de los resultados y productos de investigación de dicha tradición. Sin acceso a una biblioteca de investigación,

donde estén resultados o productos (obras musicales, textos históricos, analíticos, críticos, publicaciones periódicas, documentos sonoros, audiovisuales, etc.) (...) no se puede pertenecer a ellas (las tradiciones disciplinares) o pretender hablar de ellas desconociendo sus resultados a lo largo de más o menos ciento cincuenta años de publicaciones (...) En consecuencia, si no se tiene acceso a las obras y los métodos que han construido las tradiciones investigativas en música, es difícil decir que se pertenece a ellas.²

Esta suele ser la posición de investigadores académicos situados dentro de las tradiciones disciplinares canónicas. Pese a lo importante de este planteamiento, como he analizado en otro lugar, no todos los interesados en indagar por los recursos musicales cuentan con suficientes respaldos económicos, con acceso a fuentes escritas de información, y por otra parte, que existen alternativas epistemológicas que interrogan la hegemonía de la posición según la cual la investigación debe basarse en otros textos considerados canónicos, vehículos que autorizan, confieren poder y valor al producto de investigación.

2. La investigación debe privilegiar el análisis documental

¹ Ibíd. p.52.

²Bermúdez, E. La investigación en música popular y tradicional en Colombia. En: Gómez P.R. y Lambuley E. R (editores). La investigación en las artes y el arte como investigación. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. 2006., p. 57.

La centralidad de esta posición como paradigma dominante en la forma de ver la investigación es puesta de manifiesto con frecuencia, y se resume en una recomendación a los jóvenes investigadores adentrarse en la investigación desde el análisis de documentación. La importancia histórica y la relevancia social de este tipo de investigaciones es incuestionable, especialmente para la musicología histórica.

Voy a detenerme en este tercer enfoque –sin pretender decir que esta es la única clasificación existente. Tan sólo me permite poner los énfasis donde deseo:

3. La investigación de las prácticas musicales propiamente dichas.

Bien sea por dificultades inherentes al objeto de estudio, o por la dificultad de tener la distancia adecuada para lograr cierta objetividad, “cierta tradición musicológica por momentos ha parecido desdeñar los terrenos más difusos de las prácticas musicales vivas que enfrentan al estudioso a problemas valorativos, a su propia ignorancia, a las fuentes diversas y vivas que muchas veces lo confunden y lo cuestionan, porque no son documentos pasivos sino sistemas de relaciones humanas, textos móviles donde hay historia, relaciones de poder, diversidad, y sobre todo, donde el investigador se ve avocado a la necesidad de mirar el presente y salir del estrecho marco de la búsqueda solitaria de papeles amarillentos para enfrentar la tarea de conocer las músicas con las que gentes vivas, en contextos vivos, enfrentan los retos de la contemporaneidad”³.

Este es otro rasgo también importante: la investigación queda convertida en un asunto reservado a los especialistas, y los propios actores involucrados –los verdaderamente especialistas en las músicas– a lo sumo tienen valor por su carácter de informantes.

4. Situar la música situándose en ella

Las músicas se pueden estudiar también en sus usos sociales cotidianos, en su articulación con las necesidades vitales de las comunidades. A pesar de la contundencia de este hecho, las músicas populares, las músicas vivas y ancladas en los imaginarios con los que habitamos el mundo, y más aún, la misma noción de *práctica musical* han sido

³ Arenas Monsalve, Eliécer. *Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos*. En: Educación artística y cultural, un propósito común. Cuadernos de Educación Artística No. 3. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2009.

miradas de soslayo, como un subproducto sin valor estético, como algo incapaz de revelar las formas como pensamos la vida desde la música.

Conviene recordar que el saber popular ha sido despreciado históricamente por ser práctico, esto es, asistemático, bárbaro, irracional, ignorante, ligado a valores, digamos, poco espirituales. Si le juntamos el desprecio de lo práctico como indigno, queda clara las razones antropológicas que apoyan la radical escisión entre teoría y práctica.

La brecha que se genera entre lo teórico y lo práctico va a posibilitar una concepción muy particular y problemática acerca de las músicas en su dimensión de práctica cultural, porque se junta con el desprecio al trabajo manual heredado de la tradición griega, que lo consideraba indigno del hombre libre, y con la escisión medieval que había distinguido entre músicos (conocedores de la teoría, respetables y admirados) y *suonadores di música*, cantores y ejecutantes⁴, a quienes se calificaba de "bestias".

Agreguemos que en el caso de América Latina, el asunto presenta rasgos que se salen de lo musical propiamente dicho para abarcar otro ámbito problemático. Se trata, como lo han reconocido algunos de los más agudos y autorizados analistas de la historia nacional⁵, de la herencia española que despreciaba el trabajo manual y utilitario y que ha significado a la postre no sólo un importante prejuicio contra el saber práctico, sino que ha sido una variable problemática para el desarrollo y la modernización de nuestros países.

Como resultado de este conjunto de herencias la práctica musical, en general, será ambigualmente valorada. En abstracto, al músico se le admirará y respetará, pero en la práctica, no se le dará crédito a su práctica, más bien se intentará reducirla al estudio de las formas musicales, a la música convertida en mero texto.

Nuestra experiencia en la Facultad de Artes de la UPN –que consiste principalmente en abrirnos a interlocutor con el país de frente y saliendo de la burbuja en la que estábamos cómodos y protegidos- ha venido mostrando que las prácticas musicales son complejos mundos que tienen sus propias formas correctas de decir la música y sus mensajes. Cada vez resulta más claro que las músicas populares, por ejemplo,

⁴ Fubini, Enrico : La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial. (Original, 1976) 1988. Madrid.

⁵ Ver: Jaramillo Uribe, J : Ensayos de historia social. Colciencias-Banco de la República. Bogotá. 2001.

requieren un trasfondo conceptual distinto, una epistemología de la práctica que le de un terreno seguro y unos supuestos pedagógicos que la ayuden a clarificar su singularidad⁶.

Quien está inserto en el mundo de la práctica presenta rasgos peculiares que los prejuicios arriba mencionados no nos han permitido valorar suficientemente. Por ejemplo, puede reconocer desviaciones de una norma más claramente de lo que es capaz de describir la propia norma; piensa en necesidades prácticas y cuando se enfrenta a asuntos de orden teórico lo hace en la medida en que le sirve para orientar la acción, en otras palabras la teoría esta sometida al test de su adecuación con la realidad; entiende que las músicas más allá de sus aspectos técnicos, son formas de vida, poseen lógicas estructurantes y un universo relacional en el que existen músicos mayores, paradigmas e íconos.

Insertarse en una música tradicional es conocer, estudiar y participar en dicha tradición, en calidad de actor; le interesan las abstracciones y generalizaciones siempre que puedan usarse como *instrumentos para actuar* en el mundo, para adaptarse a él, para modificarlo y ponen el acento en lo particular, lo concreto, lo singular.

Los agentes que se mueven en el mundo práctico no son personas carentes de fundamentos para sus acciones, como se suele creer desde la lógica academicista tradicional. El conocimiento práctico es otra vía de acceso al conocimiento. A diferencia del conocimiento teórico, que es impersonal y universal, que se interesa más por explicar el mundo que por actuar sobre él, y que se formula en un discurso de generalizaciones, el conocimiento práctico se caracteriza por ser situacional y orientado a la acción.

La vida cotidiana nos muestra a cada momento que ese tipo de saber práctico es fundamental. Aprendemos a montar en bicicleta, por ejemplo, aunque no podamos hacer una descripción verbal de los actos que nos permiten mantener el equilibrio. Con mucha frecuencia el conocimiento implícito en nuestras acciones resulta incongruente con la descripción que hacemos de ellas.

Lo que se conoce como *conocimiento en la acción* se refiere precisamente a esto, a los tipos de conocimiento que se ponen de

⁶ El interés por pensar las prácticas tiene una tradición muy grande y ha sido enfocada desde muchos aspectos. Destaca en especial los trabajos de Wittgenstein, Bourdieu, Dewey, William James, Georges Mead, Richard Rorty y Hilary Putnam.

manifiesto en nuestras acciones inteligentes⁷. Se trata de ese conocimiento que *está en la acción*, que se revela en ella y que pese a que lo podemos exhibir con efectividad y calidad en una actuación cotidiana, no podemos hacerlo explícito verbalmente.

Los músicos prácticos poseen ese tipo de conocimiento, que se revela en la maestría de sus actuaciones musicales. Es claro que se puede dar cuenta de ese conocimiento, porque de hecho hacemos eso con frecuencia. Lo que quiero destacar es que los intentos de descripción, los esfuerzos por poner en palabras y expresar de forma explícita y simbólica mediante un modelo o en un discurso explicativo lo que hacemos, son esfuerzos posteriores y consecuencia de un tipo de inteligencia que en su comienzo es una acción tácita y espontánea.

La clave del práctico está en la conversación reflexiva que mantiene incesantemente con los materiales. Para Schön cuando

alguien aprende una práctica se inicia en las tradiciones de una comunidad de prácticos y del mundo de la práctica que estos habitan. Aprende sus convenciones, limitaciones, lenguajes, sistemas de valoración, sus repertorios de ejemplos, su conocimiento sistemático y sus patrones de conocimiento en la acción (Schön: 1992: 45)

Sólo hay que detenernos a mirar nuestro modo de funcionar en el mundo para darnos cuenta que sólo excepcionalmente aprendemos una práctica por nosotros mismos, casi siempre participamos de la práctica de otros y nos vamos engranando en ella. Al hacerlo, aprendemos haciendo, participando en acciones que simulan o ejemplifican la práctica tal cual es. En ese sentido la apuesta pedagógica que hemos venido asumiendo sugiere la necesidad de pensar la educación musical como una apuesta *desde* la práctica, *por* la práctica y *para* las prácticas musicales.

La apuesta de los referentes que venimos trabajando desde la Universidad y algunos programas del Ministerio de Cultura, muy en la línea de trabajos previos no suficientemente visibles ni discutidos⁸, nos recuerda que el conocimiento es ante todo de quien está frente a la música, de quien la lee –como si de un texto se tratara–, de quien la

⁷ **Schön, Donald.** La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones. Ed. Paidós-Ministerio de Educación y Ciencia. Barcelona, 1992.

⁸La obra de Samuel Bedoya, representa un esfuerzo muy interesante de sistematización, conceptualización y enseñanza de las músicas populares y tradicionales.

escucha y la reinterpreta. Este conocimiento, cultural en sentido profundo, se ubica y se renueva en la dimensión individual del sujeto.

Desde una perspectiva sustancialmente latinoamericana, porque se ubica en la preocupación de incidir en la realidad y no sólo analizarla por hobby, queda claro que no hacemos música por hacerla, ni por el prurito de la cultura. La hacemos porque ella nos hace, nos ayuda a configurar nuestro universo referencial, contribuye a darle un piso, esta vez mediante lo sonoro, a las formas de ver el mundo que se producen desde estas latitudes.

Como vimos más arriba, la investigación académica suele responder a intereses y necesidades disciplinares, tales como crear una tradición musicológica en el país, o servir para llenar vacíos en los marcos de referencia. La investigación desde la práctica, aunque no desconoce esto, complementariamente, apunta a servir a las propias músicas como lugares de la práctica social. De este modo responde a intereses culturales, regionales y políticos, y no sólo, académicos o disciplinares.

Una práctica de este talante busca en todas partes insumos, porque su poder está en verificar que el propio músico es un investigador participante, un actor social no ingenuo que tiene una posición (técnica incluso, pero sobre todo ético-política) sobre su propio trabajo y el de sus pares. Se trata de músicos insertos en una placenta cultural compleja que se interesan en entender, actuar, someter a discusión, pero también conservar, transferir, re-inventar, todo esto al mismo tiempo, sus tradiciones musicales.

Por eso una pedagogía no dogmática de la investigación en Educación Artística tendría por consecuencia la reactivación de un teatro complejo, donde actores con diferentes intereses toman posición y entre todos dan sentido al campo, reconociendo que hay un sector de la autenticidad, refractario al cambio, anhelante de conservación a toda cosa, un sector de innovación, que mantiene la convicción de la necesidad de trabajar para actualizar esas tradiciones y, finalmente, un sector comercial, que busca usar esa tradición como materia prima de proyectos mercantilizables.

La apuesta nuestra es en ese sentido es clara y parece poderse resumir en la siguiente sentencia: *hacer música mientras se enseña, investigar mientras se hace pedagogía y política cultural, y en el proceso, hacer país*. Un país incluyente, plural y diverso en la práctica. Para lograrlo hay que atreverse a ser heterodoxos.

Gestión cultural e investigación

Esta claro que una de las obligaciones cruciales en este momento de la investigación en Colombia es fomentar la producción y/o circulación de los trabajos que indagan la realidad musical del país, investigaciones que al mismo tiempo sirven de apoyo y promoción de las diversas prácticas musicales que conviven en el escenario cultural del país y a la dignificación, visibilización y conocimiento del trabajo que adelantan miles de músicos en todo el territorio nacional.

Cuando se afirma que los valores de la cultura constituyen bienes irrenunciables y que son un derecho fundamental que el Estado debe fomentar y garantizar, procurando las condiciones, instrumentos legales, medios y presupuestos necesarios para cultivarlos, se debe tener en cuenta que toda política cultural debe primero definir objetiva y operacionalmente su dominio de acción para luego trabajar dentro y a la vez sobre dichos límites.

Quisiera proponer a la discusión dos líneas de investigación que venimos trabajando a fondo y luego avanzar hacia un intento de justificación de las opciones desde el cómo, para qué y porqué de este camino para fomentar la producción y reproducción simbólica de lo que destila este sector cultural del país.

Las razones de tal enfoque obedece, por una parte, a que pese a la ingente cantidad de necesidades de investigación, fue preciso reducir el espectro y enfocar la política de investigación en asuntos que hagan plausible un avance en esta materia en el mediano plazo y contribuya a modificar significativamente las dinámicas del sector, y por otro, en la creciente comprensión de que debe enfocarse la investigación en asuntos transversales al sector, como lo he constatado personalmente desde mi experiencia con el grupo de investigación interinstitucional Cuestion-Arte

Dos líneas de trabajo han comenzado a tener especial relevancia para nosotros: Investigaciones sobre el Oficio Musical en Colombia, e Investigaciones sobre Economía Política de la Cultura Música en Colombia.

Una de las grandes conclusiones que resultan de la consulta que se hizo desde PNMC es que la investigación debería reenfocarse para afectar la realidad de los actores, las dinámicas del sector e incidir en las prácticas

musicales. No es en absoluto coincidencia que quienes hayan sostenido eso más enfáticamente sean las poblaciones indígenas y afrocolombianas, poblaciones tradicionalmente tratadas como objeto de estudio, pero que no han sido sujeto de sus beneficios.

Por ello las dos líneas, pensadas independientemente pero articuladas buscan que el sector musical cuente con mejores elementos para entender la relación entre estos dos contextos: el músico y su realidad, y la economía política de la cultura musical.

Es claro que en ambos contextos se precisa una intervención más amplia de todo el sector. En ese sentido la investigación tiene también una gestión y un enfoque político. Las razones son varias: de una parte, por la cosificación del oficio del músico y su ocultamiento tras los resultados de su práctica, y de otro la carencia de elementos de juicio en lo local y lo nacional que permita el análisis crítico de la cultura musical como proceso socioeconómico.

Las condiciones sociales emergentes y los efectos de las políticas internas y la globalización han producido un panorama que requiere atención. La desregulación de las actividades comerciales transnacionales, la penetración progresiva de las nuevas tecnologías de la comunicación e información, el sincretismo de las prácticas culturales contemporáneas, las transformaciones de las prácticas de producción, circulación y consumo musical, el trastoque de la noción de territorialidad, entre otros, son factores que no han sido analizados con cuidado y sobre los cuales el sector, por estar invisibilizado y oculto tras los efectos de su trabajo, carece de una posición consolidada que le permita interlocutar, defender y discutir todo lo atinente a las condiciones sociales de su trabajo.

Lo que hemos venido constatando es que, en general, desconocemos tanto las diversas, complejas, heterogéneas realidades de los músicos en Colombia como sus necesidades, aportes a la economía, requerimientos formativos, identificación de sus niveles de sostenibilidad económica.

Hemos vivido dentro de una larga tradición que nos ha acostumbrado a ver con naturalidad que se impulsen las músicas y haya un olvido sistemático de los músicos. El estímulo a las llamadas 'industrias culturales' tienen sentido si logramos articular las necesidades de los músicos y logramos socavar la idea moderna de la 'autonomía de la cultura'.

Así que nos hemos propuesto trabajar dentro de un nuevo paradigma político-epistemológico que saque la discusión del plano abstracto al que se suele llevar –discusión que habla de convivencia, paz, valores, principios identitarios, etc- y la confrontemos con la praxis material de los individuos que hacen la música en este país.

Es bien sabido que nuestra cultura rinde culto a la imagen, a las figuras cimeras, a los “grandes intérpretes”, desconociendo que las prácticas musicales se sostienen por el trabajo de miles de músicos anónimos que crean las condiciones para la emergencia de niveles de excelencia más altos. Promover estas líneas de investigación tiene un sesgo a favor del derecho a la dignificación del trabajo y, de hecho, propone desnaturalizar asuntos que solemos ver como obvios y evidentes. Es atrevernos a pensar de qué sirve la cultura musical en el país, es admitir que la cultura quizás carezca de interés intrínseco, es tomarnos la molestia de interrogar el interés de quienes han diseñado sus proyectos de vida en torno a cualquiera de las actividades musicales, que sólo un sesgo de carácter ideológico supone desinteresadas (cf. Bourdieu)

Es nuestra convicción que las investigaciones en estos campos nos permitirán construir indicadores para evaluar la eficiencia y asertividad de una política cultural en términos de las condiciones del trabajo de los músicos y precisar objetivamente el impacto social de los fenómenos musicales. Contaremos con índices para estimar la pertinencia de las inversiones culturales.

Se hace necesario trabajar el campo musical como un *campo de fuerzas y juego de tensiones*. El reto que proponen estas dos líneas de investigación es lograr en el mediano plazo una descripción densa de los modos como el sujeto interactúa, hace y se hace a sí mismo desde los mecanismos y tecnologías sociales en que construye su identidad como músico o como público.

El reto es comprender los engranajes institucionales que requieren para poner a circular las músicas, los medios que se usan, las tecnologías que les sirven de soporte a géneros en concretos, ya que estos “no son simples intermediarios, vehículos de transmisión asépticos y desideologizados que sirven para almacenar, transmitir y hacer circular discursos que no dependen de ellos; sino que, por el contrario, tanto las condiciones de producción, de difusión y de circulación como las de recepción y consumo que los medios proporcionan, tienen la función de “producir” el sentido, de “establecer” las reglas de intercambio comunicativo, y de “crear” tipologías de sujetos espectraliores, es decir, de sujetos sociales determinados. (Cf. De Lauretis: 1992)

Al incluir entre los insumos de la formulación de la política una descripción densa de las formas de producción, los modos cómo circula, por dónde y con qué intereses se "trafica" con el hecho musical tenemos el inicio de un cambio de perspectiva. Ya no tendríamos en cuenta solamente el producto creado y el contexto de creación, sino también al sujeto que le otorga sentido y el momento en que se produce dicho sentido, nos permitirá apartarnos de los términos de la oposición individuo/sociedad y sobre todo, nos ofrecerá la oportunidad de reconceptualizar las relaciones que ligan lo social con lo subjetivo.

Como estamos convencidos de la necesidad de que la política sea construida con la gente y para la gente, en enfoque que les estoy presentando y el sentido que tiene optar por este camino lleva a identificar una posición que es urgente comenzar a asumir: negarnos a considerar la música como un reflejo pasivo de la sociedad y reconocerla como foro público con que diferentes modelos de organización ideológica (a través de una serie de aspectos vinculados con la vida social) son afirmados, desmentidos, adoptados y negociados.

Esta perspectiva, sin duda arriesgada desde el punto de vista teórico y político, quizás nos ayude a comprender la música no "solo" como una tecnología social que produce o reproduce significados, valores, e imágenes para los receptores, sino que al tratar de establecer relaciones entre la música en sus dimensiones personal, política y social, nos da ocasión de tener una visión más acabada, convincente y compleja del rol de la música en el conjunto de la sociedad nacional

Es necesaria una pedagogía de la práctica

Apostar por un modo de concebir la investigación y en general, la enseñanza de las artes como cultura, que rompa tanto con el modo puramente tradicional de enseñanza, como con los modelos academicistas ha sido el gran reto. Esta posición es difícil porque no sólo potencialmente ambas facciones pueden mostrarse desconfiadas frente a la propuesta, sino porque implica moverse en el problemático espacio de la creación, la innovación y el constante riesgo.

Los programas que pretendan abordar por ejemplo las músicas tradicionales o las músicas populares urbanas, o lo que he denominado "músicas artísticas de tradición popular", siguiendo a Fisherman, están llamados a ser el lugar donde los músicos prácticos aprenden a reflexionar sobre las teorías implícitas en sus formas de practicar la música, en conjunción con los representantes de disciplinas cuyas

teorías formales son comparables a las teorías implícitas de los músicos prácticos.

Un músico reflexivo formado en esta lógica debería estar capacitado para describir lo que observa, en especial, para estudiar los contextos de trabajo de los músicos en toda su variedad. Debiera estar en capacidad de reflexionar sobre sus propios procesos de indagación y aprendizaje, acostumbrándose a examinar sus cambios de conocimiento.

Teniendo en cuenta que uno de los problemas endémicos de la formación académica es que a menudo los requerimientos institucionales y las tradicionales científicas y artísticas tienden a currículos profesionales normativos que comportan la separación entre la investigación y la práctica, debemos ser conscientes de lo que implica construir alternativas para pensar, entender y estimular las prácticas musicales del país, asumiendo una visión teórica de la práctica y profundizando en el horizonte ético político y musical que supone. La tarea no es fácil. Una larga tradición ha estado inveteradamente a favor de enfoques altamente especializados y costosos, que en verdad no se adaptan a las necesidades de nuestro medio.

La opción que se desprende de las estrategias de trabajo implementadas por el "*Observatorio de Prácticas artísticas y culturales*" y desde el *Programa de Profesionalización Colombia Creativa* al no estar centradas solamente en lo disciplinar, abren el espectro de la política educativa pública, proponen un ejercicio de participación, de reconocimiento de lo local y lo regional desde sus propias lógicas y necesidades y, en un sentido fuerte, permiten que desde la investigación en música se intervengan las propias prácticas musicales.

Programas de este tipo tienen, sin duda, que cada vez es más difícil acallar las voces de quienes creen que las demandas del mundo de la práctica requieren atención seria y que la formación debe tener en cuenta la vida real y cotidiana de los músicos en sus contextos.

Al ahondar en los asuntos propuestos en este texto se puede, a mi juicio, ahondar en la comprensión del potencial inmenso que entreveo en el diseño de formas de investigación que capten con sensibilidad las necesidades de las prácticas musicales en nuestros contextos. Hacerlo puede ayudarnos a trascender las tensiones entre los músicos orientados a la práctica, por un lado, y los músicos orientados a los intereses disciplinares, creando un diálogo franco y un escenario para un verdadero y genuino diálogo de saberes.

Aunque nadie está totalmente de un lado o del otro en forma absoluta, lo interesante, es que al permitirnos desnaturalizar la idea de que el músico práctico, y el agente cultural práctico, es carente, incompleto y falto de rigor, encontramos un terreno propicio para hacerlos interlocutores en pie de igualdad con las tradiciones académicas. No hacerlo, puede llevar a que las músicas o los trabajos de gestión cultural sean canibalizadas por intereses comerciales o académicos.

Después de este recorrido, espero haber mostrado la necesidad de no dejar naturalizar las formas de describir la cultura de la gestión, la práctica musical y las formas de trabajo diario de nuestros artistas en términos que las reduzcan, que minen su riqueza y que desconozcan las finas competencias de quienes las cultivan, como si se tratara de meras aproximaciones empobrecidas a un saber que presuntamente, en su más alto nivel, es un saber fundamentalmente teórico.

Deseamos reivindicar el saber de los mundos de la práctica, que, en efecto, se atiende no tanto al *rigor*, en abstracto, sino a la *pertinencia*, cuestión que, como se ha dicho, se evidencia en el aprender haciendo. El trabajo desde este enfoque implica algo más que asistir a una práctica musical, o a un ejercicio de ciudadanía cultural, es aprender a vivir con ellas y a entenderlas orgánicamente. Nos recuerda que la música, la gestión y la vivencia ciudadana del arte, son una práctica social que configura formas de vida, con todo lo que ello implica.

Hemos venido sintiendo que indudablemente, este enfoque, exploratorio y experimental como debiera ser siempre el mundo del arte y la investigación, contribuye a llenar un evidente vacío frente a la carencia de perspectivas epistemológicamente consistentes y políticamente claras frente al estudio de las músicas populares, tradicionales, e incluso comerciales del país.

Para nosotros ha resultado cuanto menos refrescante tener entre manos una alternativa a la rigidez de los enfoques académicos e investigativos, que aunque le otorgan un cierto estatus, la despoja de su fuerza fundamental, *el arte del práctico* y aunque en ciertos sentidos le permite fortalecerla, en otros, la va alejando de sus propios contextos y matándola de abstracción con la ilusión de ser mero recurso individual del músico, olvidando que la música es un recurso de naturaleza colectiva y que precisamente por ello, debemos cultivarla.

Esto es fundamental para quienes creemos que la cultura de la investigación que requiere el país implica necesariamente un plan que integre grupos, comunidades y organizaciones en la generación de conocimiento, con el concurso de la academia, el Estado y el sector privado.

Pese a las dificultades, las evidencias nos muestran día a día que, poco a poco, la diversidad del país, el país regional, viene ganando fuerza y cada vez se hacen más evidentes las limitaciones de la unanimidad ideológica y conceptual que parece haber caracterizado la educación musical del país y la gestión cultural. Creemos que el potencial renovador, la fuerza, el alcance y la capacidad de convocatoria de las alternativas emergentes hablan por si mismas. Sólo hay que sabernos encontrar con ellas.

Eliécer Arenas Monsalve earenasmonsalve@gmail.com

Licenciado en Pedagogía Musical (U.P.N) y Psicólogo (U. Javeriana), con estudios de Doctorado en Antropología Social (U. Complutense de Madrid). Como investigador vinculado al grupo Cuestionarte, ha realizado investigaciones sobre diversas prácticas musicales en el país. Ha sido docente universitario y coordinador de Músicas Tradicionales e investigación en el Área de Música del Ministerio de Cultura. En la actualidad es profesor de planta de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Para más textos del autor ver: www.eloidoqueseremos.blogspot.com