

**Daniel Leguizamón:**

## **Observaciones acerca de la formación para la creación musical**

Ante el reto de plantear un acercamiento al tema de la *enseñanza de la composición musical*, es necesario partir por entender que nos referimos a un debate permanente en el que se involucran todo tipo de posiciones acerca de qué constituye la composición, cómo debería ser y qué debería significar, y en relación con la convención heredada y sostenida de la educación, por medio de la cual se definen, transmiten y respaldan ciertas nociones de música, de creación y de creador. Es un debate que no se realiza únicamente a través de la discusión, sino de los actos mismos de quienes en él participan, y que involucran aspectos vitales y sociales muy profundos.

Por lo que implica, es habitual centrar este acercamiento en la defensa de lo que cada quien ha hecho a partir de sus propias posturas, así como en la queja o la denuncia ante diversas dificultades que en su momento toda persona relacionada con el tema ha debido enfrentar. Pero existe la posibilidad de que por estas estrategias se entre en un círculo vicioso dentro del cual se pierda de vista el objetivo final de la discusión y de aquello que se debate, quedando como único resultado la frustración del tiempo perdido y la sensación de que no vale la pena volver a tratar el asunto, puesto que no ayuda a enriquecer la enseñanza de la composición misma ni contribuye a la construcción de posturas más sólidas y estructuradas con relación a ésta.

Teniendo en cuenta lo anterior, puede ser más significativo asumir un punto de vista centrado en la creación musical entendida como hecho social, con lo que representa y lo que exige. Un análisis de las condiciones en las que se desenvuelve y del papel de quienes están comprometidos con su desarrollo puede aportar observaciones útiles que incluso permitan resolver, o al menos explicar, los intereses y las dificultades que usualmente entran en mención en este debate. Igualmente, ofrece la posibilidad de reconocer cuáles podrían ser algunos de los retos por enfrentar hacia el futuro, siempre con el único interés de hacer de la discusión una actividad útil, justificada y beneficiosa.

La creación musical hace parte del complejo conjunto de hechos sociales a partir de los cuales cada sociedad se determina a sí misma. Como la ciencia, la filosofía, la historia, la política, la raza y la religión, entre tantas otras, la música es parte de las muchas dimensiones que se integran en el ser humano y en cuya definición está la propia existencia de todo individuo. De manera a la vez consciente e inconsciente, a veces por elección y a veces por condición, cada persona encarna una visión resultante de la suma de estas dimensiones humanas; y del mismo modo, a partir de coincidencias en aspectos relativamente generales de su visión, las personas se constituyen en comunidades, con lo que les es posible establecer, al menos parcialmente, acuerdos (leyes, creencias, teorías, etc.) que se manifiestan en hechos sociales y que configuran finalmente una cierta forma de ser y vivir.

Pero no hay una actividad, un acuerdo, una visión del ser humano, por su complejidad y diversidad, que pueda ser compartido por todos los miembros de una comunidad, más allá de lo general. No existe una sociedad completamente establecida con base en la cual pueda

definirse en todos los sentidos a cada uno de sus integrantes. La individualidad se encuentra siempre en permanente negociación con el colectivo que integra, definiéndolo y su vez siendo definida, verificando su pertenencia a éste o renunciando a él en todo o en parte, fundamentalmente a través de los hechos sociales en los que participa o deja de participar. Y así, en tanto hecho social, cada acto creativo implica una afirmación o una negación de lo que la sociedad dice ser.

La creación musical no escapa de estas circunstancias. Por el contrario, es simultáneamente medio y objeto de negociación; y quienes intervienen en ella son partícipes también de la permanente acción de respaldar, desarrollar, cuestionar o proponer no solo una definición de aquello a lo que llamamos música sino de la comunidad misma en la que se produce. De este modo, situaciones tales como la expresión individual vista como problema o como mérito, la valoración de lo creativo ya sea a través de lo técnico y conceptual o de lo práctico y funcional, o bien la idea de representación, entre otras, son todas expresiones de una misma discusión que puede aplicarse tanto a la teoría del arte en conjunto como a cualquier tipo de manifestación particular, incluida la música, pero que por otra parte se extiende a situaciones más profundas: la individualidad versus los intereses y necesidades de la comunidad, la valoración de lo nuevo y lo viejo, la validación de la existencia humana a partir del seguimiento de ciertas reglas o de la consecución de determinados bienes o logros; en fin, la legitimidad de nuestras acciones y de nuestra propia vida.

En consecuencia, toda reflexión en torno al tema de la creación musical requiere tener en cuenta varias condiciones. Primero, que se enmarca en una situación de conflicto en la que no es posible unificar el criterio de quienes participan en ella, aunque sí lo es proponer y encontrar consensos parciales. Segundo, que, al contar con la oportunidad de intervenir en este conflicto a través de la discusión y del acto mismo de la creación, cada individuo es responsable no solamente de la música, sino de sí mismo y de la comunidad a la que pertenece; oportunidad que, en consecuencia, debe no ser tomada con ligereza. Tercero, que las posturas planteadas en este marco no pueden limitarse a determinados criterios técnicos, teóricos o de gusto (con los cuales, al desconocer su verdadera trascendencia, se tiende a reducir el tema a un hecho efímero, accesorio y reemplazable, por lo que su discusión se hace inútil e innecesaria), sin que esto implique que son aspectos menores que puedan ser tratados despreocupadamente y sin rigor.

Esto significa, en otras palabras, que se trata de un tema en constante evaluación y redefinición que evoluciona en la medida en que lo hace la sociedad, y donde sus participantes tienen la responsabilidad de asumir el acto creativo como una actividad trascendental e imprescindible, y no meramente delimitada por sistemas teóricos cuya defensa o crítica reste importancia al hecho social mismo.

De acuerdo con lo anterior, habrá que comenzar este acercamiento a la enseñanza por entender la composición musical como una de las distintas maneras en que al presente se ha sistematizado el acto creativo, en aquellos sectores en donde la idea de música existe, por lo menos parcialmente, desplazada y aislada de otras actividades humanas. Es un tipo de sistematización por el que se reconoce la existencia de un especialista con la misión de proveer un repertorio y se determina un esquema de formación que le garantice una serie de habilidades necesarias. En nuestro contexto, denominamos al especialista *compositor*, y encargamos su formación al sistema educativo que, en sus condiciones actuales y con algunas variaciones - al nivel de pregrado, maestría o doctorado -, comprende con este fin un

espacio de enseñanza universitaria especializada, dentro del cual surge la figura del *maestro* - labor que inevitablemente debe ejercer otro compositor -, encargado de llevar a cabo esta tarea de formación.

Siguiendo el modelo de educación formal, una vez atendidas ciertas necesidades comunes de la población en general a través de los niveles de enseñanza primaria y secundaria - como son, por ejemplo, la alfabetización, el desarrollo de habilidades matemáticas o el dominio de determinadas tecnologías -, la universidad aparece como espacio para la generación y difusión de saberes particulares que no requieren ser compartidos por todos los miembros de la sociedad. Es en este momento en donde aparece por primera vez la formación musical organizada (organización que no existe aún en los niveles previos). Allí, por lo menos a nivel de pregrado, se desarrolla y aborda un conjunto de habilidades y conocimientos por medio de cursos, individuales y grupales, a lo largo de aproximadamente 10 semestres que, una vez culminados, serán acreditados con un título profesional.

Estas son las circunstancias dentro de las cuales se ha adaptado la preparación de los músicos y de los compositores, con logros innegables y significativos. Sin embargo, la facilidad con que se puede describir, al menos en términos generales, así como la comodidad con la que se acoge este sistema, contrastan con las dificultades que su adopción acarrea para la enseñanza musical y más aún con los que plantea en relación con la preparación de los creadores. Cabe la duda de si este modelo cuenta en cualquier circunstancia con estrategias pertinentes o que correspondan a las necesidades que busca satisfacer.

En este sentido, un hecho para tener en cuenta es que no necesariamente *educación* y *composición* están del mismo lado, ni defienden los mismos intereses. Si bien conviven con alguna naturalidad, o al menos están muy cercanos, no hay entre educador y compositor un acuerdo total con respecto al hecho social de la creación musical. Por lo tanto, al tratar el tema de la enseñanza de la composición, desde la doble posición de creadores y maestros se corre el riesgo de asumir como propios determinados planteamientos que en lugar de coincidir, contradicen y neutralizan aquellos que pueden proponerse en calidad de músicos; lo que resulta en el error de respaldar posiciones anticipada o inconscientemente y de limitar la importancia de los temas realmente trascendentales a una cuestión de autoridad, en la medida en que pasan a convertirse, como se advertía al principio, en una puja por defender e imponer determinadas posiciones personales.

Una primera manifestación de ello es la separación entre actividad creativa y práctica musical que la adaptación a este esquema de trabajo supone para la enseñanza formal. Ya antes, a partir de modelos como el del *conservatoire* y la *Musikhochschule*, se concibió el acercamiento a la composición como un proceso posterior, condicionado y limitado a la adquisición de cierto nivel de conocimientos teóricos y el desarrollo de habilidades interpretativas - aplicadas, preferiblemente, a instrumentos como el piano, el violín o, en cierto momento, el órgano -. Con la *universidad*, en particular a partir del tipo estadounidense, los estudios de composición ocupan una última parte del nivel de pregrado, usualmente de los 4 semestres finales, y se dejan para ser abordados, se supone que con mayor amplitud y profundidad, en los niveles de posgrado. De acuerdo a lo anterior, esta formación posterga la inventiva a una especie de segunda instancia que puede no ser necesaria, al tiempo que desalienta su presencia dentro la enseñanza musical general y termina por respaldar una idea de la música como cosa separada del acto creativo. Esto afecta por igual, vale decir, tanto a los compositores, quienes aplazan sus estudios

importantes más y más, como a los intérpretes, docentes e investigadores, para los cuales no existen ya mayores exigencias en el sentido de desarrollar una actitud más imaginativa como parte de su propio trabajo.

Habría que añadir que, en muchas ocasiones, la adopción de este sistema no solo reafirma una distinción entre música y creatividad, sino que significa en buena parte la renuncia a propiciar esta última, lo que en varias ocasiones concluye en el hecho de no asumir la potestad de formar a los propios creadores como habitualmente sucede en tantas escuelas. Aún cuando en la actualidad existen numerosos programas de pregrado en composición, muchos centros de formación musical evitan desempeñar por sí mismos la función que justifica su existencia y eligen funcionar como exportadores sistemáticos de estudiantes internacionales de maestría y doctorado en instituciones europeas y estadounidenses.

Por otra parte, está la definición misma de la labor compositiva respaldada por el sistema educativo a través de sus actividades. Una revisión de los programas de estudios en composición, entre los cuales no es común encontrar grandes diferencias, evidencia una actitud conservadora y dogmática que les es característica - y que se extiende inclusive, cuando permiten la oportunidad de abordarlas, a técnicas vigentes como el espectralismo o a campos como la electroacústica, en cuanto a que suelen ser impartidas como modelo incuestionable de trabajo y no como punto de partida para la exploración propia -. El breve tiempo contemplado para la preparación del compositor se concentra por lo general en la escritura de obras musicales a partir de formas, técnicas o formatos instrumentales estandarizados, que parecen más una extensión de lo ya abordado durante los años previos desde cursos como solfeo, gramática o instrumento.

A partir de estos hechos, la creación musical se muestra como hecho finito, ya definido, repetible y reconstruible, en el que puede no ser necesario el desarrollo de la iniciativa individual ni la implicación personal en el trabajo compositivo. La dificultad planteada por esta situación es que, si bien se entiende la práctica de muchos de estos ejercicios y acercamientos a la actividad creativa como un mecanismo propuesto para brindar bases sólidas a un futuro desempeño, no se concentran en los problemas más significativos de la composición; además de que el excesivo interés en determinada tradición puede contribuir más a cerrar que a abrir inquietudes y posibilidades en los estudiantes.

Esta concepción del acto creativo encuentra, adicionalmente, respaldo en la idea del título profesional, que pareciera servirle de confirmación. Es claro que el diploma universitario significa un reconocimiento legal, una aprobación social para desempeñar determinadas actividades, y que implica en algunos casos la obligación de no facultar a otras personas para esos fines determinados, por el bien de la sociedad misma. Es algo que ocurre con cierta conformidad en actividades como la medicina, la ingeniería, el derecho o hasta al interior de instituciones religiosas y castrenses. El que únicamente la academia esté autorizada para darle legitimidad a la condición profesional se comprende como un hecho lógico a partir de estas consideraciones. Sin embargo, debido al tipo de actividad social que es la música, cuando se entiende este proceso en relación con los compositores (aunque esto aplica también para los músicos en general), la titulación profesional se convierte en punto de partida para malos entendidos y pretensiones innecesarias.

Más allá de la cuestión de si es posible entender la labor del compositor como una profesión o como un oficio, a partir de la titulación existen peligros como, por un lado, considerar que

se es compositor por el hecho de tener un diploma que lo certifique; y por otro, de creer y en ocasiones exigir que solo se puede ser compositor teniendo un diploma que lo certifique. Sumado al tema de la creación musical entendida como cosa terminada, con la titulación se corre el riesgo de sugerir que la composición es un privilegio social determinado por una formalidad que implica la exclusión y desautorización del trabajo de otros tipos de músicos, muchos de los cuales, de acuerdo con sus propias estrategias, no necesariamente deben pasar por el “tamiz” del sistema académico.

Esto se relaciona con otro aspecto. Se trata de la existencia de un anhelo evidente y creciente de controlar el devenir de la actividad creativa en todas sus manifestaciones, desde la universidad. Fruto de concebir la enseñanza como una herramienta de control social más que de potenciación humana, la presencia de otros ámbitos suele significar para la academia un motivo de constantes conflictos que por lo general aborda tratando de imponerse. Prueba de ello son los frecuentes reparos que desde allí surgen con relación a lo que pasa con otros modos de sistematización del acto creativo - desde sectores tan diversos como la religión, el estado, los medios de comunicación, el comercio, otros tipos de manifestación artística o la tradición popular, cada uno con distintos intereses y necesidades, abogando por un concepto de música y de sociedad particulares, y con diferentes modos de apropiación y validación -. Como ha sucedido con la Iglesia Católica por ejemplo, o como sucede en el presente con los gobiernos que a lo largo del mundo han procurado establecer diversas formas de censura, en ambos casos sin éxito, el sistema universitario parece respaldar, casi involuntariamente, la idea de que es posible pensar en extrañar, buscar o desear una idea unificada de la creación musical determinada ahora desde las aulas.

Simultáneamente, la universidad entra a competir con los otros sectores involucrados en la práctica musical, al tiempo que surge como una especie de patrocinador de la creación a través de la financiación de los proyectos de investigación y creación de sus docentes, la publicación de partituras y grabaciones o el respaldo económico e institucional a diversas agrupaciones instrumentales. En este sentido, algunos asumen que, en consecuencia, las estrategias del sistema universitario deben coincidir con las de la creación musical. Sin embargo, no obstante ser en ocasiones plausibles y bien intencionadas, estas actividades implícitamente manifiestan la intención ya no de propiciar la actividad musical sino de tratar de encarnarla directamente, con lo cual la universidad arriesga su propia objetividad - o al menos su aspiración a alcanzarla -, al tiempo que caricaturiza la labor compositiva y formaliza y aísla el hecho creativo, convirtiéndolo en un aspecto fortuito y casi residual.

La posibilidad de encontrar en las actividades académicas un vehículo para garantizar algún tipo de respaldo económico o de difusión le otorga alguna validez a esta asociación. Y es cierto también que a partir de este vínculo surgen oportunidades de enriquecer y profundizar en lo que de especulativo y científico tiene el acto creativo, así como para fortalecer el desarrollo de un conocimiento teórico y un dominio tecnológico que pueden ser bastante útiles. La intervención de los compositores, en calidad de maestros de composición, en conciertos integrados a la programación interna de las universidades o en festivales, congresos y foros de tipo académico - ya sea como intérpretes, directores o autores -, así como su divulgación a través de publicaciones académicas, apenas es capaz de garantizar que sus estudiantes y colegas tengan acceso a su trabajo - para quienes en todo caso estos eventos son totalmente pertinentes -. Solo ocasionalmente estas actividades permiten un contacto entre la música y la sociedad en general (cabe anotar que esta expresión se refiere a la población entendida por la diversidad de sus orígenes y no por su cantidad), con el

riesgo adicional de que la experiencia puede estar condicionada ya por los intereses de renombre y auto-complacencia institucional. Este tipo de acciones, pues, tienden a funcionar mejor como herramientas de posicionamiento que de desarrollo de la actividad compositiva, de la misma manera que trasladan la práctica del acto creativo a un ámbito muy estrecho y casi irrelevante.

Como aspecto adicional, es necesario señalar la creciente burocratización del sistema académico, hecho que no solo tiende a respaldar la noción de creación musical señalada hasta este punto, sino que agudiza también las dificultades que dicha concepción implica. Se trata del peso que paulatinamente van adquiriendo al interior de las instituciones académicas la retórica del administrador universitario y la figura del funcionario docente, así como de la importancia que alcanzan estos en actividades que ya no corresponden a su función social de capacitación y generación de ideas, con el consecuente anquilosamiento de los procesos verdaderamente propios de la formación.

Resultado de esta tendencia es que algunos centros de enseñanza se transformen paulatinamente en empresas comercializadoras de servicios y productos, en las que la tarea inicial de educar se deja en un segundo plano, y se pasa a competir por el prestigio más que por la calidad de la formación de sus estudiantes. La labor docente en el salón de clases se convierte, de esta manera, en una cuestión de control de mercado y fidelización de clientes, tema que se disimula maliciosamente usando términos relacionados, estos sí, con verdaderos retos como cobertura o mortalidad académica.

Así, la mediación del sistema universitario en la enseñanza de la composición, si bien es plausible puesto que ha propiciado importantes desarrollos, manifiesta una tendencia a asimilar y proyectar una idea de la creación musical bastante limitada y casi contraproducente, que a su vez refleja una concepción dogmática, alienante y excluyente del ser humano. Y aún al margen de la conveniencia de algún modelo en particular, las condiciones señaladas hasta este punto traen consigo dificultades que de no ser enfrentadas apropiadamente pueden afectar negativamente el proceso de educación que, en un principio, motiva su presencia.

Un riesgo de ello es que se esté imponiendo una formación de músicos poco imaginativos llenos de aspiraciones burocráticas, y definidos por aspectos muy distintos de su capacidad creativa. En un entorno en el que las fórmulas quedan garantizadas por la academia y sus resultados están ya estandarizados, el compositor puede llegar a creer que queda poco por decir a través de la música misma que no se haya dicho o hecho ya, con lo cual no hay mucho por aportar ni existen razones para considerar la necesidad de cambiar. Se puede convertir así en un recreador, desde una posición inmóvil, acrítica y poco arriesgada, sin más remedio que defender su estatus de compositor por fuera de la labor creativa, principalmente a través de las mismas estrategias de la academia.

Un segundo riesgo, más serio, es que el sistema educativo universitario sacrifique una verdadera pertinencia de la formación musical por la masificación de cierto tipo de planteamientos aún sin sopesar. Dado el enfoque predominante en los programas de estudios, los centros de formación musical pueden estar contribuyendo a difundir el propio desconocimiento cultural en lugar de atacarlo. Aún cuando es de celebrarse que haya una cantidad cada vez mayor de egresados - tanto en número como en porcentaje poblacional -, el que muchas personas tengan oportunidad de entrar en contacto con una forma de

concebir la música promovida por la academia parece pasar a significar que cada vez más personas creen que música es solamente lo que corresponde a ese único tipo de concepción. La forma en que se concibe la creación musical puede negar la oportunidad de un desarrollo cultural y social hecho a partir de decisiones propias.

El acto creativo, como hecho social, comienza a ser definido ya desde la manera misma en que se enseña. La enseñanza de la composición va mucho más allá de preparar, simplemente, a los futuros compositores para participar en la discusión sobre la creación musical con argumentos sólidos y elaborados. De hecho, de acuerdo a lo expuesto anteriormente, no solo manifiesta dificultades para asumir este enfoque, sino que, por el contrario, tiende más bien a respaldar posturas como las ya señaladas. Como resultado de esta situación, ante las implicaciones que la música misma tiene, controversias como aquellas entre individuo y sociedad, o entre tradición e innovación, por citar algunas, encuentran ya una postura preparada antes de iniciar el proceso educativo, y que es luego impartida a los estudiantes.

Por esto, un aspecto importante de la formación de los creadores pasa a ser el rol desempeñado por los maestros. Es a través de la relación que ellos establecen con sus estudiantes que la sociedad transmite y delimita sus propios intereses y ambiciones. No obstante, no se trata de una situación sencilla que pueda ser llevada a cabo sin dificultades, puesto que involucra simultáneamente al educador y al creador. Y tratándose de personas con intereses artísticos y personales, los maestros encarnan por sí mismos una visión particular de la sociedad que igualmente se encuentra en continua negociación con el entorno. Tienen, inevitablemente, una posición. Ellos mismos, de acuerdo con sus propias ideas, representan la tradición y la sociedad dentro del salón de clase, así como, cuando les es posible, el disenso y la individualidad.

Las elecciones que como compositores toman los maestros tienen un significado muy delicado dentro del aula de clase. Admitiendo que efectivamente educación y composición no son la misma cosa, las posturas tomadas por ellos en relación con la creación musical dejan ver en qué términos llevan a cabo la negociación en uno u otro sentido. Pero, al mismo tiempo, estas mismas posturas son determinantes con respecto a lo que recibirán sus alumnos, es decir, a aquello que constituye una primera lectura de la creación musical y de la sociedad, transmitida a su vez a los futuros creadores a través del sistema educativo, y el punto de partida de esas mismas negociaciones que serán adelantadas por éstos más adelante.

Por tanto, la enseñanza de la composición exige tanto honestidad como seriedad por parte de quienes se involucran en ella. Actitudes como la alimentación del culto hacia el maestro, el ejercicio de la autoridad como recurso habitual para imponer criterios propios, o bien la reiteración de ideas como aquella según la cuál la ausencia de mejores condiciones para la labor compositiva responde a que se está en un ámbito cultural ignorante y desinteresado que limita cualquier iniciativa y deja poco por hacer fuera de los centros universitarios; tienen consecuencias importantes en la manera en que se proyecta la evolución de la creación musical. También hay que incluir en este sentido la imagen de elite asumida por los miembros de la academia, por medio de los cuales el conocimiento justifica formas de estratificación social y de relaciones interpersonales, herencia de toda serie de prejuicios de tiempos pasados.

Detrás del interés de garantizar en los estudiantes un conocimiento profundo de determinados procedimientos característicos de una tradición europea y del dominio de sus fórmulas más reconocidas, se respalda también todo tipo de aspectos que están mucho más allá de los relacionados simplemente con la búsqueda de una necesaria solvencia técnica. Una concentración excesiva en esta herencia idealizada convierte el acto creativo en un problema de sintaxis y no de contenido, que impide a los estudiantes “buenos” asumir, independientemente del punto de partida teórico o estético abordado en el estudio, recursos que les permitan enfrentar por su cuenta los retos de la creación; al punto de inducir a la idea de que la razón de ser de la formación de los compositores está no en enseñar a componer sino en señalar qué componer.

Al tiempo, respalda una concepción de nuestra sociedad - y de su devenir - sesgada e incompleta, aislada histórica y geográficamente, en la que lo propio queda postergado para después de lo creativo, que en caso de ser admitido requiere asumir los estándares habituales de corrección musical. Adicionalmente, implica el cultivo del temor a la individualidad, convertida en algo meramente incidental, y de nuevos tipos de dependencia. De cierto modo, parece que algunos están condenados a conocer cierta versión de la historia para repetirla.

Se trata, entonces, de una situación muy compleja que no tolera ni ingenuidad ni frivolidad, y que demanda una exhaustiva evaluación personal de parte de los maestros. El beneficio de una vinculación institucional y laboral, o la posibilidad de enmascarar y respaldar intereses de validación e imposición, pueden entenderse desde el punto de vista de la persona. De cualquier manera, se comprende que se trata de decisiones libremente tomadas por el compositor, conforme a sus intereses y necesidades, probablemente como consecuencia misma del tipo de formación musical vigente y sin tratarse necesariamente de un acto cínico, egoísta o malicioso; aunque se esperaría que se tratara de elecciones siempre conscientes, por lo menos. Pero una vez adquirida la posición de docente, lo importante es en este caso que los estudiantes tengan la alternativa de asumir reflexiva y honestamente sus propios objetivos aun, si después de todo, estos coinciden con los que percibió en sus modelos. El educador éticamente comprometido debe saber en qué manera el camino elegido por sus alumnos responde a factores involucrados con su labor.

Una vez reconocida la existencia de riesgos a los que enfrenta la creación musical, a partir de las observaciones hechas hasta este punto, queda la cuestión de hacia dónde dirigir el debate acerca de la composición y de su enseñanza. Frente al obstáculo de convertirlo en una discusión sin soluciones significativas, es decir, sin acuerdos parciales que permitan puntos de partida compartidos sobre los cuales determinar intereses y necesidades comunes, no es posible asegurar que sencillamente la resolución de continuar ampliando el número de maestros, de alumnos, de centros de formación musical o de las actividades culturales promovidas desde la academia permitan mejorar los logros de la enseñanza de la composición ni las condiciones en las que se desenvuelve el acto creativo.

Parece necesario buscar un punto de vista distinto que sea capaz de acoger los distintos criterios personificados por los involucrados. Una alternativa puede ser entender la enseñanza misma como una negociación y no únicamente como un recurso para inculcar ideas particulares. Es posible que abandonar una concepción del acto creativo en forma de línea evolutiva de progreso y civilización dirigidas por una elite académica le permita al sistema educativo centrar su atención en su propio entorno, sobre la base de una relación

más horizontal entre distintos sectores sociales que dé cabida a todo tipo de concepciones e iniciativas, sin que esto le signifique entrar en crisis.

Especialmente en sociedades en las que la diversidad de concepciones del ser humano ha constituido el origen de sus más grandes conflictos, puede ser útil recordar que los espacios educativos son también un punto de encuentro y un campo para la experimentación de soluciones que permitan enfrentar los retos de la vida en comunidad. Puede que en lugar de cómo *sonar mejor* la primera preocupación asumida por la sociedad deba ser la de cómo *escucharse mejor*. Después de todo, la discusión sobre la creación musical simboliza de manera ejemplar las luchas entre las distintas dimensiones humanas.

Tal vez de esta manera la enseñanza de la composición musical pueda estimular variadas y saludables maneras de entender la existencia. Convertida en una *formación para la creación musical*, al margen ya de intereses sociales impuestos mecánicamente, el compositor podría desarrollar a partir de ella, y con menos dificultades, la capacidad de ser realmente un creador: tomar sus propias decisiones, encauzar y estimular él mismo su propia imaginación, resolver personalmente esa conciliación entre pluralidad, identidad e individualidad; mantener una práctica intensa e intensiva que defina su labor a partir del constante acto de creación - no del método que utilice o el tipo de resultados a los que llegue -; desarrollar en primer lugar una ética y una disciplina propias que después puedan contribuir a darle sentido a la técnica. Es decir, elaborar su identidad a partir de sus experiencias personales, de la discusión, del contacto con el mundo y con sus colegas; y del mismo modo, sus hábitos particulares de trabajo, determinados por sus intereses, sus aspiraciones y su propio concepto de calidad. En conclusión, andar un camino creativo propio, rico, fructífero e intenso.

Bogotá, 2009/10