

**Alejandro Cardona:**

## **Enseñanza de la composición como construcción personal de oficio**

Aunque tenga 24 años de ser maestro universitario y entienda la necesidad de la democratización educativa, creo cada vez menos en la educación como *sistema*; y creo cada vez más en la voluntad creativa, individual y colectiva.

Cuando mis alumnos me preguntan ¿qué debo hacer para poder componer música... tengo que terminar mis cursos de armonía y contrapunto... debo dominar la técnica antes de poder crear una obra propia?... me parecen preguntas difíciles de contestar. Cada quien tiene su propio proceso y, según mi experiencia, para crear música no hay fórmulas preestablecidas: hay grandes compositores que estudiaron en contextos académicos tradicionales, otros que fueron autodidactas, y hay una infinidad de situaciones intermedias.

Cuando pienso en mis propias vivencias, primero como estudiante y luego como maestro, tanto en sus aspectos positivos como negativos, llego a la conclusión de que, en general, la enseñanza de la composición (y, de paso, de casi toda la teoría musical), es un proceso francamente castrante, autoritario y unilateral. No es necesariamente por la mala voluntad de maestros y estudiantes, sino por una deformación histórica de ambos y, también, por una deformación del sistema educativo que ha estandarizado los modelos y procesos formativos.

En los últimos 60 años la enseñanza de la composición ha priorizado la apropiación de *técnicas o enfoques compositivos específicos*, en especial aquellos que son del agrado del maestro de turno o que responden a ciertas tendencias “de moda”. La lógica detrás de este enfoque es bastante más antigua y tiene que ver - implícita o explícitamente - con un axioma, común en la enseñanza de las artes en general: “dominas la técnica (en especial la técnica del maestro) y sólo entonces estarás libre para crear”. Sin embargo, este enfoque, a mi juicio, se sustenta en algunos equívocos:

- pensar que la técnica - o, peor aún, *una* técnica en particular - sea lo más importante a la hora de comenzar a desarrollar una actividad práctica compositiva;
- pensar que la técnica es “neutral” y aplicable a cualquier necesidad de expresión musical;
- pensar que la técnica se puede reducir a procedimientos estereotipados (producto de esfuerzos de sistematización y, en el caso de la cultura musical occidental, de pretendida universalización);

- pensar que la enseñanza de la composición parte casi exclusivamente de alguien que “sabe”, y que ese “saber” debe imponerse unilateral o autoritariamente a aquellos que “no saben”, sin tomar en cuenta las necesidades, las potencialidades y los objetivos de aprendizaje del alumno;
- pensar que la responsabilidad de desarrollar el oficio del compositor recae en el maestro y no en el alumno (que, en consecuencia, debe conformarse con ser un “discípulo”, cuya obra será casi siempre epigonal, sin identidad propia);
- pensar que los únicos en la historia que han desarrollado técnicas composicionales de valía han sido los europeos (o, en su defecto, los estadounidenses).

Claro, plantear las cosas de esa manera (“dominas la técnica y sólo entonces estarás libre para crear”) resulta muy conveniente - y, de plano, mucho más fácil - para nosotros, los profesores asalariados y las instituciones que nos pagan, porque nos convierten en artículos imprescindibles de consumo para los futuros creadores. Sin embargo, tengo mis dudas respecto a esa forma de establecer la relación entre técnica y creación. Es demasiado lineal y simplista.

La necesidad de crear es un **impulso**, no un subproducto del dominio técnico. Y el impulso es *siempre* primero, es lo *verdaderamente imprescindible*. Técnica sin impulso es como tener una máquina que no se sabe para qué sirve (o que no sirve para nada). Son los impulsos los que nos llevan a buscar, *por los medios que sean*, una “salida” para nuestra necesidad expresiva (sacar de adentro). De hecho, casi siempre empezamos a crear sin mucha técnica, emulando a quienes admiramos o adaptando lo que tenemos a mano. Aprendemos inicialmente a partir de las “salidas” que encontraron otros o procesos bastante anárquicos de experimentación.

Entonces, de entrada, yo diría que el único requisito para crear son las ganas de hacerlo, el impulso. Pero esto no termina de resolver la relación entre creatividad y técnica, y cómo plantear procesos formativos para compositores.

Como todos sabemos, la técnica es un medio y no un fin. Pero, más allá de esta obviedad, no es algo que se puede simplemente aprender para luego aplicar mecánicamente en determinadas situaciones (como se hace con las tablas de multiplicación). No es un procedimiento. Es más, tendríamos que hablar de *técnicas*, incluso cuando se trata de una escuela composicional específica, porque, para mí, **la técnica es una apropiación particular que responde a necesidades expresivas, también particulares**. En este sentido, cada quien (individualmente o, en el caso de las culturas tradicionales, colectivamente) debe armar su propia técnica.

Pero además, la técnica nos da, en el mejor de los casos, un conjunto de posibilidades. **Pero no nos da el criterio para saber cómo utilizarlas**. Se trata de una relación dialéctica en donde las necesidades expresivas producen exigencias técnicas y las posibilidades técnicas (si se logra desarrollar un criterio propio y no se traiciona el

impulso creador) permiten el acceso a nuevos ámbitos expresivos. Por eso, los maestros no deben limitarse a enseñar técnica, sino a *entrenar*.

Entrenar significa **intentar captar el impulso creativo del alumno y ayudarlo a encontrar un camino personal para que pueda transformar su impulso en obra**. Las herramientas específicas pueden variar (desde tradiciones muy codificadas hasta procesos de experimentación), pero la esencia del entrenamiento es éste. El maestro no debe traer a la mesa un conjunto de objetivos de enseñanza elaborados en el abstracto, sino ofrecerse **como catalizador** para atender los objetivos de aprendizaje del alumno. Si el alumno no los tiene, no hay nada que el maestro pueda hacer. El maestro, en definitiva, no puede aportar ni las ganas ni el talento...

En este sentido, la tarea fundamental del maestro es enseñar a **tomar decisiones por cuenta propia**, a partir de un proceso de entrenamiento. **Componer es tomar decisiones, precisas**. No es un conjunto de ocurrencias, ni es el resultado de un procedimiento preestablecido... Es sentir que entre las muchas posibilidades, la que optamos por hacer es la mejor en relación a nuestro impulso creador.

Así, **las técnicas se construyen** - en cada caso particular - en una relación dinámica entre tradición (todo aquello que nos antecede de manera significativa) y creación. Pero hasta la tradición es una construcción particular, y no un fardo abstracto y universal que debemos cargar por decreto de los "entendidos". Y las técnicas *no son neutrales*. Condicionan irremediablemente el tipo de expresión que se puede desarrollar. Por eso, la responsabilidad final de cristalizar una técnica vinculada al impulso creativo es exclusivamente del creador mismo, en este caso del alumno.

La capacidad de transformar **impulso en obra** es lo que yo llamo el **oficio del compositor**. Incorpora aspectos técnicos y expresivos, a veces difíciles de diferenciar en la práctica. Cada compositor descubre y construye su propia identidad y, en mucho, esto se debe a que tiene un **oficio propio**. Y éste no es una simple reproducción de un conocimiento heredado de sus maestros, sino algo que ha edificado a partir de su particular necesidad de crear.

¿En qué podría consistir genéricamente este entrenamiento del que he hablado? Mencionaría cuatro elementos básicos:

1. **Adquisición de una panorámica amplia** de lo que se hace, composicionalmente hablando, en el mundo, sin sesgos o discriminaciones.
2. **Autorreconocimiento**. Se trata de vislumbrar el contexto musical y personal que es la base de la sensibilidad particular (y tal vez única) que tiene cada compositor. Y esta realidad particular debe "contrapuntarse" con el contexto mayor (primer punto), que también es una realidad que nos impacta de diferentes maneras. Es muy fácil rechazar, en las primeras fases de estudio, la identidad propia, porque nos sentimos abrumados por la amplitud de posibilidades y las propias inseguridades. Pero si no somos capaces de

autorreconocernos y vincularnos imaginativa y críticamente a los orígenes de nuestros impulsos creadores, se ha cometido una autotraición que tal vez no tenga perdón. Esto es particularmente necesario en Latinoamérica en donde, por provincianismo (en el peor sentido de la palabra), malinchismo y por nuestra situación neocolonial, se tiende a rechazar el contexto propio a favor de uno más “avanzado” o “cosmopolita”. Este autoconocimiento, contextualizado en la realidad musical general, no se puede aprender; es producto de una suerte de investigación permanente que debemos estimular en nuestros alumnos. Más colectivamente debe generar campos de estudio fuera del marco estrecho de los modelos eurocéntricos hegemónicos.

3. **Adquisición de una capacidad analítica (que debe permitir, al final, una capacidad autoanalítica y crítica).** Esto debe hacerse con una pluralidad de lenguajes y tipos de música de todas las épocas (y en Latinoamérica es particularmente importante analizar nuestra propia producción musical). También debe hacerse a partir del oído. Cada obra exige su propia forma de abordaje. Intentar “adaptar la obra” a una teoría abstracta o a técnicas analíticas dogmáticas produce graves distorsiones. Por otro lado, el maestro debe ayudar al alumno a equilibrar su capacidad autoanalítica con su capacidad imaginativa. De otra manera se genera una parálisis. Pero sin autoanálisis nunca se desarrolla un criterio para valorar lo que hacemos, o de relacionarnos constructiva - y no epigonalmente - con lo que hacen otros.
4. **Desarrollo de una *práctica* composicional.** Cómo plantear esto dependerá de cada alumno. Debe existir un criterio de flexibilidad (no limitar la práctica cerradamente a determinadas opciones estéticas, técnicas o de lenguaje). Pero sí debe haber una *exigencia* en cuanto al proceso de toma de decisiones, que dé como resultado el desarrollo de criterios de precisión, coherencia y consistencia (determinados en relación a la obra particular que se está componiendo). En este sentido, es importante que el maestro ayude al alumno a diferenciar principios composicionales (que pueden efectivamente guiar el proceso creativo en general) de meros procedimientos sistematizados o concepciones abstractas presonoras (que generalmente son una camisa de fuerza que nos remite a soluciones particulares de personas - también particulares - que no necesariamente son las que le sirven al alumno).

En síntesis, creo que es importante estimular la curiosidad (que nos castran desde niños), generar una perspectiva amplia que incluya la realidad propia (que es, a veces, lo menos conocido), desarrollar la capacidad analítica, y canalizar todo esto a través de procesos prácticos composicionales (no teóricos). Esto permite que la construcción técnica y el desarrollo expresivo estén incorporados orgánicamente en lo que yo he llamado *construcción del oficio*, que será diferente para cada compositor y, por tanto, para cada alumno.

Ponencia leída en el XVI Festival Latinoamericano de Música,  
Caracas, Venezuela, mayo de 2010.