

# La enseñanza de la música: comprender cómo somos comprendidos

## Music teaching: understanding how we are understood

*Por: Marcus Meier  
Doctorando en música  
Universidad de Frankfurt, Alemania*

*De tal manera, el imaginario adquiere un horizonte de significación socio-histórico primordial y se debe entender como una 'deformación coherente' del sistema de los sujetos, objetos y sus relaciones, como la inflexión propia de cualquier espacio social de la cual es el evidente cemento que mantiene unidos el saqueo de lo real, lo racional y lo simbólico de los que se compone la sociedad (...)*

*Castoriadis, 1975*

*The preparation of the music teacher  
must consist of three major elements:  
general culture, music, and pedagogy.*

*James L. Mursell*

## Resumen

La presente investigación se inscribe en una especie de "historia comunicativa del género" de la enseñanza musical que abre el horizonte de las expectativas, en el cual se inscriben las respectivas clases de música en el salón, en el aprendizaje de un instrumento, o en las clases de canto. Dicho horizonte de género está determinado por diferentes variables. Deseamos buscar y entender de qué manera somos interpretados. Nos preguntamos ¿Cuál puede ser la guía para descubrir el imaginario colectivo en nuestra profesión pedagógico-musical y su lenguaje simbólico que a tantos de nosotros tanto nos importa? En los últimos años, ha habido cada vez más películas exitosas, en el sentido estricto de sujetos músico-pedagógicos que han sido materia prima del cine comercial.

**Palabras claves:** género, comunicación, aprendizaje, sujetos músico pedagógicos. música, película

## Abstract

This research understands music teaching as a type of and tries to inscribe it into a kind of "communicative history of genre". It opens perspectives to kinds of classroom music, musical instrument learning, or singing lessons. The genre horizon is determined by different variables. We want to look for and understand how we are understood. We wonder ¿What could be the guide to discover the collective imaginary in our pedagogic musical profession and its symbolic language? There have been several successful films recently, that deal with music-pedagogy in the strict sense of the word.

**Key words:** genre, speech-act-theory, communication, learning, music-pedagogical subjects, music, film

### *Planteamiento del problema*

La enseñanza concreta de la música no se inventa una y otra vez ni por los profesores ni por los alumnos. Más bien se inscribe en una especie de "historia comunicativa del género" de la enseñanza musical que abre el "horizonte de las expectativas". En ese horizonte se inscriben las respectivas clases de música en el salón, en el aprendizaje de un instrumento o en las clases de canto. Este "horizonte de género", dentro del cual, el hablar sobre música recibe su perfil específico, está determinado por diversas variables.

Un ejemplo: de la misma manera como yo espero que el conductor de Transmilenio me pueda decir a qué horas pasa el bus que me lleva al estadio (y no que me responda qué es un tiramisú), y de la mesera espero que me diga qué es un tiramisú y no cuándo pasa el bus. Así mismo, el profesor de música es el receptor de un tipo de preguntas que conforman el horizonte de aquello que denominamos música. Pero, ¿qué es este horizonte? ¿Sobre qué temas deben responder los profesores de música? ¿A través de qué se prefiguran dichas respuestas?

Por una parte, a través de las estructuras legales de la institución estatal obligatoria del colegio. Un sistema que divide, anual, semanal y diariamente los tiempos de clase en 45 minutos semanales con 30 niños con diferentes expectativas y preparación en los que la música no es una de las prioridades mayores.

En términos del contenido, hay un horizonte definido de expectativas que se abre a través de la historia de nuestro campo, que es aun más difícil de determinar pero que sin embargo es, por lo menos, igualmente efectivo.

Nos interesa: ¿qué expectativas produce la música? ¿Cuáles ha generado la pedagogía musical en su historia? ¿En qué horizonte colectivo se encuadra, hoy, la enseñanza de la música y para quién? ¿Qué se espera de nuestra asignatura como una "legítima" reivindicación? ¿Qué será considerado e ignorado como 'marginal'? ¿Qué esperan aquellos que crecieron con otras formas sociales o étnicas de "horizontes de expectativas"? ¿Desde qué horizonte miran nuestra posición? ¿Qué sucede cuando las dos diferencias -las sociales y étnicas- se potencializan?

### *Método*

Para responder a estas preguntas no es suficiente con referirse a los aspectos históricos de la historia de la música, de la ciencia de la música o de la pedagogía musical. Por el contrario, es sabido que la percepción externa de los actos de quien habla es, a menudo, muy distinta de la que el hablante pretendía. Lo hablado se interpreta, en ciertas circunstancias, bajo un horizonte de expectativas a las que no estaban dirigidas y, por consiguiente, son malinterpretadas. O son recibidas en un horizonte de expectativas que no eran su objeto e, igualmente, incomprendidas.

Debemos, por lo tanto, abandonar las fronteras de nuestro campo y, en una mirada casi etnográfica, mirar desde fuera. Queremos visualizar aquello a lo que aspiran los estudiantes, los padres, - pero también los ministerios y los donantes privados - en cuanto a la enseñanza de la música y de qué manera o en qué horizonte pueden entender o malinterpretar nuestro proceder. Queremos buscar y entender de qué manera somos interpretados.

El filósofo Castoriadis desarrolló un concepto de símbolo, en el cual la fuerza de éste en el lenguaje no solo se entiende como un proceso que transforma lo real en simbólico, sino que señala lo simbólico mismo como derivado del concepto de lo "imaginario".

De tal manera, el imaginario adquiere un horizonte de significación socio-histórico primordial y se debe entender como una 'deformación coherente' del sistema de los sujetos, objetos y sus relaciones, como la inflexión propia de cualquier espacio social de la cual es el evidente cemento que mantiene unidos el saqueo de lo real, lo racional y lo simbólico de los que se compone la sociedad (...) <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Castoriadis, 1975, p. 264.

Pero, ¿cómo queremos seguir tras esta particular inflexión? ¿Cuál puede ser la guía para descubrir el imaginario colectivo en nuestra profesión pedagógico-musical y su lenguaje simbólico que a tantos de nosotros tanto nos importa? Es asombroso el hecho de que en Europa, en los últimos años, haya habido cada vez más películas exitosas, en sentido estricto de sujetos músico-pedagógicos, hayan sido materia prima del cine comercial.

Recordemos aquí el documental alemán *Rhythm is it* sobre el trabajo de la mundialmente conocida Filarmónica de Berlín con las clases – socialmente complicadas- de la periferia urbana que tantas cosas positivas expresó sobre la fuerza motivadora de la música. Tanto así que el consorcio alemán, Daimler-Benz, se las mostró a los accionistas en su reunión anual como ejemplo de cómo se puede motivar de manera exitosa a los seres humanos. O, también, la francesa *Los niños de Monsieur Mathieu*, una película sobre "jóvenes difíciles" en un internado, que se encuentran a sí mismos y el sentido de sus vidas a través de cantar en un coro. Ambas, por lo demás, películas comerciales que llenaban las necesidades reales de los cineastas.

Queremos hoy contraponer dos películas antitéticas –manifiestamente de diferente calidad artística-, que tematizan explícitamente sobre la "Música" y la "pedagogía musical". La primera es una producción sueca del año 2005 con el título...*sa som i himellen (Como en el cielo)*; la segunda es una producción franco-alemana del año 2000 bajo el título de *code inconnu (Código desconocido)*

Detengámonos primeramente en los títulos: ...*sa som i himmelen* remite ya en su título a la calidad cuasi-ontológica de la comprensión musical; es un aparte del Padre Nuestro "hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo". De manera abreviada se deja leer, bajo ciertas circunstancias, un poco como una propaganda de helados "sencillamente celestial".

En cuanto a *Code inconnu*, por el contrario, remite ya en su título a la diferencia entre símbolo y decodificación. Los criterios definitivos para lograr la comprensión no son ni lo real ni lo simbólico sino la decodificación de lo real en lo simbólico. Aquí se necesita de una organización metalingüística, una especie de código que si no se conoce hace que el sentido se pierda.

...*Sa som i himmelen* relata la historia de Daniel, un joven aldeano sueco, que fue duramente golpeado por jóvenes de su pueblo, y que

luego se abre camino y logra fama internacional como director. Después, cansado de ello, vuelve a su pueblo natal a dirigir el coro de la iglesia. Allí se gana las miradas –algunas de deseo otras de rechazo– de las mujeres de la aldea y de sus maridos. Los rasgos cursis son evidentes y este no es el momento para aclararlos. Lo interesante para nuestros efectos es la escena final.

El coro es invitado a un encuentro internacional en Austria. La cajera de un supermercado le cuenta a Daniel que está embarazada. Este sale feliz en su bicicleta por la ciudad y al escuchar las campanas dar la hora se voltea, como transformado, y no asiste a la presentación de su coro. Este último está ya en el escenario mientras Daniel se muere en un baño bajo circunstancias nunca aclaradas.

Sin embargo, en lugar de cancelar la presentación, el coro prosigue. Se oye una voz que comienza a cantar de manera vacilante pero que se hace cada vez más fuerte. En seguida canta todo el grupo y finalmente todo el público asistente, que representa étnicamente un corte transversal de la totalidad de la humanidad, que canta por sí misma en una creciente y única nota. Relajamiento.

La última imagen transporta de hecho el símbolo del poder comunicativo y emocional de la música que se da por sí mismo y que no está unido a ninguna técnica de la comunicación o a tradición alguna: se trata de una posibilidad de entendimiento universal. Históricamente, se ven ejemplos o modelos de esta aproximación en el barroco: “Todo lo que respira acompaña en coro en la exaltación de Dios...”.

*Code inconnu* es un montaje de diferentes episodios, de entre uno y cinco minutos, que el espectador mismo debe llevar a relacionar en la totalidad de la historia. Para lo cual, la película le da contradictorias ofertas de construcción (continuidad y discontinuidad de personas, paisajes, hilos de la acción etc. La actriz, Anne, tiene un romance con George, corresponsal de guerra. Su relación se nos muestra como irrealizable y tensa, bajo las condiciones de una gran ciudad y su imperativo de autonomía.

Al comienzo se muestra a un niño sordomudo que, gesticulando y con un trasfondo completamente mudo, les pide a sus compañeros, de manera infructuosa, “Explíquenme cómo me entienden a mí”.

El profesor de música de origen africano es un personaje secundario importante. Tanto moralmente íntegro como egocéntricamente hiriente quien, en una secuencia parisina típica de gran ciudad, da exitosamente

una clase de música de percusión. "Podría ser tan fácil, todo saldrá bien..."

En este caso resulta también interesante la secuencia final. Anne (la prodigiosa Juliette Binoche) será insultada y escupida de la manera más infame en el metro por un inmigrante árabe que, por su parte será llamado a rendir cuentas por un árabe de mayor edad. Ella sale del metro y va hacia un parque público en donde se encuentra nuestro grupo de colegiales que toca al tambor en una actividad claramente pedagógica. Durante el *crescendo* de los tambores aparece Georges, frente a la puerta que se encuentra cerrada. Su relación se ha malogrado, la puerta cerrada, y no sabe por qué. Al final, se nos muestra una vez más al niño sordomudo y gesticulante. No lo comprendemos y él no nos puede comprender. *Code inconnu*.

Esta escena final se relaciona, *ex negativo*, con la escena final de la película anterior. La comunicación exitosa no está basada en el medio en sí mismo –en ambos casos simbolizado a través de la música- sino en la comprensión decodificadora de la música. Esta decodificación presupone, sin embargo, la apropiación de las técnicas y sus posibilidades y limitaciones de expresión: quien no ha oído nunca nada, no oirá nunca nada; quien no haya entendido nada, no lo hará. *Code inconnu*. La utopía de una comprensión mediada de mundo cuasi musical-ontológica que el grupo de niños inaugura de manera ejemplar en un parque público, será enderezada por medio de la brutal y realista escena en el metro. Ella es: escenificación pedagógica.

Por el contrario, en la producción sueca se afirma, sencillamente, que la musical *unio mystica* es una fusión inmediata con la totalidad de los dioses (allí apunta su título). El fracaso del héroe tiene allí tan poco sentido como el júbilo en que se inscribe. Su sentido es por tanto otro: cambia la clara mirada sobre el irreconciliable fracaso individual por el inflado *crescendo* de la multitud. El final se asemeja a un acto violento: ¡Corte! ¡Relajamiento!

### *Resultado*

Desde las virulentas representaciones del romanticismo de la "música como el idioma del sentimiento, que es comprendido en todo el mundo" (adjudicado a Josef Haydn) son para la pedagogía musical "horizonte de expectativas" colectivas. En él se conserva, desde el romanticismo, un "resto de nostalgia ontológica" de la desencantada y desencantadora modernidad. Mientras en la película sueca el *crescendo* en la escena final da paso al relajamiento, de manera que el espectador se pueda ir

con un excedente semántico, la película francesa deconstruye el paradigma de "la comprensión de la música como la concordancia ontológica de todos".

Para nosotros no se trataba de darle una respuesta a la pregunta de si la música puede servir como un medio social –o eventualmente intercultural- de la comprensión y bajo cuáles circunstancias lo puede lograr. Eso sería objeto de una investigación empírica o histórica. Lo que queremos es señalar que dos horizontes de expectativas de origen romántico influyen todavía hoy en la concepción de una comprensión intercultural y tiene su expresión específica en el cine.

### *Conclusión*

Las dos películas hacen variaciones, a su manera, sobre los mitos señalados al comienzo en cuanto a la música y la comprensión intercultural: Por una parte en tanto postulan una comprensión musical que cruza culturas, estratos, idiomas y tradiciones más allá de técnicas y tradiciones y en ella brilla un momento de trascendencia ...*como en el cielo* se titula la película, "como en la tierra" complementa el Padrenuestro. Pero precisamente con este complemento nos encontramos en medio de la tradición, la religión, del lenguaje, la pertenencia, el consenso y el disenso. Y la película quería conducirnos exactamente a allí.

La afirmación es tan seductora como peligrosa. Por un lado, apela a algo específicamente "humano", que la comunicación –también la musical- se puede visualizar y no se debe esconder: ¡Cuánta alegría puede brindar la música, cuando, libre de temores, posibilita quitar las máscaras sociales y libera energías vitales y alegría! Pero, igualmente, qué alta pone la vara del trabajo del músico y el pedagogo musical, que, en la vieja y mala tradición pedagógica, se convierte en intermediario de lo absoluto, en médium de la trascendencia.

Pues ¡Qué profunda será la caída de quien osa tanta altura! Quien sigue el consejo de Agustín según el cual sólo quien puede hacer arder, quien se quema él mismo se debe cuidar ante el *burnout*. Quizá inclusive de los *burn-outs*. ¿Supondrá Daniel, cuando se derrumba en el baño, que se ha propuesto demasiado, que no sobrevivirá la cueva de leones de la competencia de los coros, que está sobre exigido en su paternidad –esencia de un futuro promisorio - aun bajo las manejables condiciones de la aldea? ¿Esta el curso final con *happy end* estilo Hollywood más allá del buen gusto?



La segunda película es más fría, desde sus imágenes brutales. La escenificación pedagógico-musical de la plaza solo es percibida aquí *en passant* en segundo plano. La presentable y representada vida del espacio público no es el espacio del entendimiento real, sino el espacio mediador (también músico-pedagógico) de la escenificación de la comprensión que no corresponde con el mutismo real del viaje multicultural a través de la metrópoli de París y que termina en violencia.

El contraste entre la didáctica escenificación "arriba" y la realidad brutal "abajo" es molesta. Pues el maestro sueña, porque él puede tener a los niños tamborileros toda su época de colegio en su escenificación de la comprensión pero, ¿tiene acaso también una idea de la vida? A este provechoso "Shock del entendimiento pertenece la profesionalización de los pedagogos musicales, si se quieren tomar en serio a su clientela, más aún a su socialmente difícil clientela. Al final permanece la implorada exigencia del incomprensible niño: "No los puedo entender a ustedes, aclárenme lo que ustedes entienden".

Queremos, finalmente, formular la siguiente descripción realista del trabajo: La música no se le revela como un "deus ex machina" a quien nunca la ha oído. Que los seres humanos convivan más pacíficamente (o que las vacas den más leche) inmediatamente oyen a Mozart, pertenece al reino de los peores mitos de la cotidianidad.

Sin embargo queda la posibilidad de que el mundo (aun aquel inabarcable de las sociedades occidentales tras 1989) si bien no es del todo explicable, se pueda hacer cada vez más comprensible a través del trabajo de Sísifo, produciendo ladrillos y herramientas por medio de las cuales se pueda hacer comprensible.

Nuestro privilegio, en tanto músicos, no consiste solo en el sentido de fungir como bomberos sino como intermediarios del entendimiento de que la comprensión fue siempre un proceso difícil entre las diferentes clases, sexos, religiones y edades; y que este proceso no solo ha cosechado éxitos y que podrá seguir haciéndolo, sino que las soluciones se manifiestan como un camino, una mirada a la infinita belleza del mundo. Más allá de los grupos de niños tamborileros y de un coro de iglesia persistente en una sola nota. ¡Pero quizás también partiendo de ellas!



# V e r s t e h e n , w i e w i r v e r s t a n d e n w e r d e n

I n t e r k u l t u r e l l e M u s i k p ä d a g o g i k a l s  
S t o f f z w e i e r n e u e r e r K i n o f i l m e

## Bibliografía

- Alice Bienk (2006) *Filmsprache: Ein Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg.
- Katharina Blum (1995) *Juliette Binoche: die unnahbare Schöne*, München.
- Helmut Korte (2004) *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin.
- Stephan Sperl (2006) *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, Würzburg.
- Peter Wuss (1993) *Filmanalyse und Psychologie Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Berlin.
- Kang Yunju (2003) *Politische Filme in der Postmoderne: Filmanalyse und alternative Filmproduktionsweise in der Dritten Welt*, Münster.

Películas disponibles en DVD en Europa:

- Kay Pollack, *So som i himmelen*, 130´ color, Schweden 2005
- Michael Hanecke, *Code unbekannt*, 115´ color, Deutschland/Frankreich 2000