

Julio, 2016

**SIMPOSIO
LA MÚSICA PARAGUAYA EN EL SIGLO XXI: SITUACIÓN ACTUAL Y
PERSPECTIVAS DE FUTURO**

Rubén Olivera

El concepto de identidad y el Espacio Sonoro en América Latina ¹

Contra lo que se cree comúnmente, la cultura musical de un pueblo no depende de lo que éste consume sino de lo que éste produce.

Lauro Ayestarán

Mimetismo o identidad

En lo que refiere a su producción artística los países de América Latina se conocen muy poco entre sí. La desinformación abarca al común de la gente, a los propios artistas y también a los investigadores, lo que dificulta una visión de conjunto. Por el contrario, por lo menos en lo que respecta a la industria audiovisual (música, cine, series, juegos de video), nuestros países están bastante al día con un núcleo común de bienes culturales provenientes de los grandes mercados (especialmente de Estados Unidos, con Inglaterra compitiendo en música, lo que establece la predominancia del idioma inglés). ² Desde las tempranas prácticas coloniales hasta la actual “globalización”, los mercados metropolitanos dominantes (con sub-metrópolis circunstanciales como lo fue Buenos Aires para la música en parte de las décadas del 50 y 60) hegemonizan nuestro imaginario con grandes carreteras de comunicación que tienen una sola vía. Cuando un producto artístico de la “periferia” logra difusión masiva es porque fue escogido para transitar por esa vía. Esto no cuestiona la posible calidad de algunos de estos bienes (piénsese en The Beatles, en Igor

¹ Este trabajo está dedicado a don Lauro Ayestarán, principal musicólogo del Uruguay, cuando se están cumpliendo cincuenta años de su fallecimiento. Varios de estos conceptos están desarrollados en mi libro *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*, Tacuabé, Montevideo, 2014.

² Voy al *shopping* con mi hija para comprarle una camiseta. Llevamos una que dice *sweet dreams*. Vamos a *McDonald's* y pide una *McBacon*. Por los parlantes suena el grupo *One Direction* desde radio *Disney*. Decidimos ir al cine a ver *Toy Story 3* (en la sala sigue sonando *One Direction*). Cuando volvemos a casa ella va a su cuarto y enciende el televisor en *Cartoon Network*. Prendo el equipo de audio y me doy cuenta de que los botones para ecualizar los distintos tipos de música dicen *rock pop jazz classic*, y no hay ninguno que diga *tango joropo zamba guarania*.

Stravinski o en el Buena Vista Social Club), sino que constata el hecho. La ilusión de un planeta horizontalmente interconectado choca con la realidad de que globaliza quien puede no quien quiere. Las experiencias comunes de la infancia a ser intercambiadas en estos años por jóvenes latinoamericanos de distintos países tendrán probablemente como protagonistas a Batman y a Justin Bieber.³

Pero el desconocimiento también puede existir en relación a la propia realidad. En una entrevista se le preguntó a un destacado músico uruguayo si le gustaría que sus canciones fueran conocidas en el extranjero y la respuesta fue: “me gustaría que primero se conocieran en Uruguay”.

Mi padre montaba a caballo, iba para el campo.
Mi madre se quedaba sentada cosiendo.
Mi hermano pequeño dormía.
Yo solito niño entre mangos
leía la historia de Robinson Crusoe (...)

(...) Allá lejos mi padre recorría
el monte sin fin de la hacienda.
Y yo no sabía que mi historia
era más bonita que la de Robinson Crusoe.⁴

Precisamente el concepto de identidad cobra su importancia a partir de la tendencia de los centros de poder a imponer su visión del mundo para homogeneizar mercados. Estandarizar la forma en que la humanidad piensa, actúa y siente, permite estandarizar la producción de mercancías. En ese sentido, la cultura en general se convierte en un espacio estratégico, y defender “lo bueno”⁵ de la identidad para construir la diferencia pasa a tener un valor ecológico. La actitud individual y social frente al tema pasa a ser de índole ético-política.

³ Los no tan jóvenes pueden compartir una vivencia equivalente a través del fenómeno de los *oldies*. Las distintas etapas de la música estadounidense e inglesa fueron ocupando su lugar en la “nostalgia” de nuestro continente. En música popular, la “nostalgia” se sueña en inglés, así como la de la música culta se sueña mayoritariamente en alemán, un poco en italiano, un poco en francés. En el sistema de mercado, los países pequeños tienden a consumir *oldies* ajenos, ya que la re-edición de su propio pasado musical no genera suficientes ganancias. Esto afecta la re-alimentación y continuidad de lo propio.

⁴ Carlos Drummond de Andrade: fragmentos del poema *Infancia* (traducción de R. Olivera).

⁵ El concepto de identidad “por celebración” deja de lado que así como toda sociedad tiene características que considera positivas y que son las que promociona como patrimonio a conservar, también carga con rasgos negativos enquistados que forman parte de su acervo “por defecto” (el machismo por ejemplo). Ambos lados forman la identidad real.

1867 París

Ser o copiar, éste es el problema

A la Exposición Universal de París de 1867 llegan los óleos sobre tela que el Ecuador envía.

Todos los cuadros son copias exactas de las obras más famosas de la pintura europea. El catálogo exalta a los artistas ecuatorianos que, si no tienen gran valor de originalidad, tienen al menos el mérito de reproducir, con fidelidad notable, las obras maestras de la escuela italiana, española, francesa y flamenca.⁶

La independencia lograda por los países latinoamericanos a partir de comienzos del siglo XIX terminó siendo jurídica pero no económica ni cultural. Esto queda simbolizado en Toussaint Louverture, conductor en Haití del primer proceso de independencia en Latinoamérica, quien se hace retratar vestido a la usanza del dominador francés. Esto no cuestiona sus deseos de libertad, sino que habla de la dificultad para trascender profundamente aquello que se combate.



Toussaint Louverture

La frase del musicólogo Lauro Ayestarán escrita en 1956 que introduce esta ponencia nos enfrenta a una recurrente encrucijada histórica: ¿queremos mimetizarnos con los gustos de las áreas de poder para sentirnos aceptados y pertenecientes - como consumidores - a su modelo civilizatorio, o queremos ser productores de nuestros propios modelos? Desde ya que trascender los omnipresentes patrones estéticos que las áreas de poder promueven tiene su dificultad.

⁶ Eduardo Galeano: *Memoria del fuego. Vol. II. Las caras y las máscaras*. Siglo XXI, Madrid, 1990, p. 179. Todavía en 1941 el musicólogo argentino Carlos Vega escribía: "Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores de nuestra esterilidad". Carlos Vega: *Prólogo de la Fraseología*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1941, p. 7.

El ser humano en contexto. Impronta ⁷

Los “gustos” se llegan a defender apasionadamente porque forman parte de la estructura de nuestra personalidad. La música con la que bailaba una pareja cuando se conoció, con la que festejó su casamiento o cumpleaños, pasa a ser algo más que sonidos para entrelazarse con vivencias íntimas.

Un hombre se acercó a un conocido pintor que lagrimeaba en una mesa del bar. —¿Qué le pasa, maestro? —No es nada. Me emocioné con la pintura de la pared. —Pero maestro, ¿si ese paisaje es un cuadro común que se compra en cualquier lado! —Por eso mismo. Lo tuve frente a mí durante toda la infancia en la cocina de mi casa.

Los docentes o diseñadores de políticas públicas se enfrentan al hecho de tener que manejarse con cuidado con aquello que las personas han incorporado a través de una fuerte relación afectiva. Pero este respeto es dialécticamente diferente al concepto de “tolerancia”, generalmente pasivo sin avanzar en la comprensión del “otro” (“uff, te tolero”). Ser respetuosos de la impronta cultural de cada persona o sociedad no quita la necesidad de tratar de entender críticamente los patrones que la gestaron y la siguen construyendo. La representación romántica de los gustos como pertenecientes a una natural espontaneidad olvida que se construyen condicionados desde el nacimiento por las coordenadas del sistema social en el que se está inserto.

Cuentan que en un poblado chileno se instalaron las primeras parabólicas destinadas a transmitir programas de cable. En un momento se trabaron y solo se recibían películas de vaqueros del oeste norteamericano subtituladas. Al tiempo viajaron sociólogos interesados en estudiar a esta población, ya que había cambiado sus hábitos, desde las bebidas que se tomaba en los bares hasta la instalación de una industria de sombreros a lo *cowboy*, incluyendo modismos en el habla y nuevas formas de caminar y de pararse.

La ideología imperante en cada época traza los rasgos generales sobre los cuales se arma el imaginario social. Los consensos se elaboran a través de procesos complejos de construcción de legitimaciones sociales. Las personas son instruidas a través de la educación institucional y familiar, de los medios

⁷ *Imprinting*, palabra inglesa que habla de impresión, impreso, marca o señal, y es la teoría más famosa de las desarrolladas por Konrad Lorenz (1903-1989). El zoólogo austríaco estudió cómo la cría de un ave no reconoce instintivamente a los miembros adultos de su propia especie y nace predispuesta a seguir a la primera cosa móvil con la que se encuentre, sea la madre, otro miembro de su propia especie y hasta un individuo de otras especies, estableciendo vínculos duraderos con cualquiera de ellos.

masivos, etcétera, incorporando estructuras de cómo pensar, actuar y sentir, que se reproducen automáticamente.

Las creencias, el arte, las reglas de comportamiento, el discurso político, conforman una trama de lenguajes que se articulan, compiten, asocian y yuxtaponen con lógicas y tiempos propios.⁸

Si bien la “trama de lenguajes” está intercomunicada y echar luz sobre uno de ellos puede ayudar a comprender los otros, en cada rubro se asienta en forma diferente lo considerado como correcto. Las preferencias estéticas, por ejemplo, relacionadas con el tipo de información cultural recibida, terminan vinculándose complejamente con nuestra personalidad. Pueden incluso continuar ligadas a una formación retrógrada a pesar de haber ocurrido un cambio en nuestro ideario. Esto explica la existencia de artistas o políticos que se expresan con un discurso verbal progresista pero que hacen, prefieren o promueven, un arte conservador.

La identidad, concepto heterogéneo

*Todos somos ignorantes y sabios,
solo que ignoramos y conocemos distintas cosas.
Dicho popular*

Hechos circunstanciales pueden provocar en una persona el desarrollo de elementos de identidad individual muy alejados de los promedios sociales. Pero aun sin tomar en cuenta este aspecto la identidad cultural es *heterogénea*. Aunque hablemos en singular no existe *una* identidad. En el terreno musical abarca distintas expresiones que a las personas les resultan reconocibles y propias de acuerdo a los “gustos” generados a partir de su ubicación en la trama cultural. Sobre gustos hay mucho escrito en el área cultural y lugar geográfico de pertenencia, en la época histórica y el estrato social en el que se haya nacido, en la ascendencia, edad, sexo, así como en la exposición a los medios de comunicación y a la educación formal.

La historia de los países que forman lo que hoy conocemos como América Latina enfrentó situaciones comunes. Las músicas que llegaron a nuestras

⁸ Oscar Landi: “Cultura y política en la transición hacia la democracia”, *Revista Nueva Sociedad*, n.º 73, Buenos Aires, julio-agosto de 1984, p. 66.

playas provenientes de la convulsionada Europa de fines del siglo XV comienzan un proceso de mestizaje con las distintas músicas indígenas y posteriormente con las distintas músicas africanas.⁹ La música popular del continente se desarrollará entre resistencias, acriollamientos y mestizajes de las tres vertientes.¹⁰ La llegada de los europeos también trajo el incipiente modelo histórico de los códigos conocidos como música popular y música culta (o clásica, erudita, académica, docta, entre otros imprecisos nombres).¹¹ En el transcurso del siglo xx, Estados Unidos, convertido en un nuevo centro de poder, sumará su influencia. El tipo de estratificación social surgida en el capitalismo hace que en distintas ramas (medicina, arte, gastronomía, etcétera) se haya desarrollado una historia paralela de conocimientos académicos y populares: doctores y “curanderos”, religiones oficiales frente a “supersticiones”, música culta y popular.¹² Por lo tanto uno de los cortes sociológicos para analizar el concepto de identidad tiene que ver con la “producción, circulación y consumo”, en cada uno de estos terrenos, tanto en lo referente a sus diferencias como a sus vinculaciones.

Históricamente, existe una ambigüedad en relación con “lo popular” que oscila entre adjudicarle una sabiduría ancestral o pensarlo como portador de conocimientos residuales a los que progresivamente habría que “elear” hacia lo académico. Hay pocos estudios sobre los canales paralelos, las formas de

⁹ Por ejemplo la polirritmia del 3 X 4 y el 6 X 8 (“tres contra dos”) que produce géneros de base común como guarania y polca en Paraguay, bambuco en Colombia, un tipo de joropo en Colombia y Venezuela, bailecito en Bolivia, huella, malambo, gato y litoraleña en Uruguay, a los que se le suman chacarera y chamamé en Argentina, etcétera (todos con distinta velocidad, carácter, instrumentación, temática, estructura – y por supuesto coreografía si son danzas -). O la acentuación 3-3-2 en un compás binario de cuatro corcheas por tiempo que da lugar a la milonga pampeana cuando se arpegia, al rasguido doble o sobrepaso cuando se rasguea o a rítmicas tangueras.

¹⁰ Lauro Ayestarán estudió el fascinante fenómeno de que en América Latina coexistan como “fondo común” más de cien canciones y juegos infantiles recibidos por tradición oral y que son transmitidos por fuera de las instituciones. Empiezan con los padres cuando cantan el “Arrorró” (cuya melodía Ayestarán rastrea hasta el códice de las “Cantigas” de Alfonso el Sabio en 1250 y es uno de los treinta fragmentos de antiguos romances hispánicos devenidos en repertorio infantil) o “Qué linda manito”, y siguen con la trasmisión entre los propios niños de canciones como “A la rueda rueda” o “Arroz con leche”, dramatizadas en rondas y complicadas escenas coreográficas.

¹¹ Los términos *culta* y *popular* se emplean aquí como códigos o clasificaciones y no como juicios de valor. En ese sentido, puede existir música popular que sea menos “popular” –cuantitativamente menos difundida–, que otra que pertenezca al código “culto”. Y puede existir música culta de menor elaboración y calidad que otra clasificable como música popular, así como música culta más cercana a los intereses populares que otra que pertenezca al terreno “popular”.

¹² Desde el año 2006 el Ministerio de Educación y Cultura de Bolivia cambió su nombre por otro que incorporó un significativo e inclusivo plural: Ministerio de Culturas y Turismo (aunque la palabra Turismo añadida echa dudas sobre hacia dónde se piensa dirigir el trabajo en la cultura).

actuar y pensar engendradas por lo llamado popular, con una historia al costado de la oficial, escondida y obvia a la vez. La música popular como objeto de estudio se visualizó recién a partir de 1965 con los estudios pioneros de Carlos Vega.¹³

... quizás resulte (...) escandaloso afirmar, sin nostalgias populistas, que en esa cultura de la taberna y los romanceros, de los espectáculos de feria y la literatura de cordel, se conservó un estilo de vida en el que eran valores la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patronos pudieron amordazar.¹⁴

En el siglo xx se consolida la llamada “cultura de masas”, que se alimenta en lo artístico de la natural necesidad lúdica de las personas y de la búsqueda de la evasión frente al permanente estrés de la deshumanización. Es así que en ella predomina la función de esparcimiento que cumple el arte (*esparcir, di-vertir, dis-tender, entre-tener*) en relación con otras de sus facetas vinculadas al conocimiento y a la transformación de la realidad. Una imagen muy gráfica da cuenta de que existe cultura de la “cadera para arriba” y de la “cadera para abajo” (los “bajos” del cuerpo, de una ciudad o de los instintos).¹⁵ El estereotipo establece que los estratos “bajos” solo conciben al hecho musical a partir de lo bailable y de las emociones terrenales, mientras los estratos “altos” se sientan a escuchar concentrados, con el puño en el mentón, el cuerpo inerte, la mirada hacia las alturas.

¹³ Carlos Vega: *Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos*, presentado en la *Segunda Conferencia Interamericana de Musicología*, Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Puede ser consultado en la *Revista Musical Chilena*, nº 188, Santiago, 1997.

¹⁴ Jesús Martín-Barbero: *De los medios a las mediaciones*, Pili, Barcelona, 1987, pp. 108-109.

¹⁵ “Los que tienen cultura de cadera para arriba hacen lo mismo que los que la tienen de cadera para abajo solo cuando se emborrachan”, decía Jesús Martín-Barbero en el iv Taller Latinoamericano de Música Popular, Colombia, 1985.



M. García Servetto: *Apreciación musical*, tomo II, Mosca Hnos, Montevideo, 1958. Libro recomendado por las autoridades de enseñanza secundaria en Uruguay durante dos décadas.

Generalmente la cultura de masas banaliza el uso de las distintas pulsiones humanas, tanto las expresadas dentro de las matrices culturales “populares” como las del terreno “culto” o “ilustrado”.¹⁶ Sin embargo, y siguiendo con la metáfora, el ser humano está formado tanto con lo que tiene caderas arriba como con lo que tiene caderas abajo. Pero no son estas partes tal como están, contaminadas por la historia de su separación en el capitalismo, las que hay que unir, como no se pueden unir los cuerpos deformados en la sala de espejos de un parque de diversiones. Múltiples apropiaciones, préstamos y transformaciones hacen que haya que valorar en cada contexto aquello que pueda servir a los intereses populares. No existe un listado de hechos que *son* cultura popular. Según Antonio Gramsci, lo popular, lo que se ubica verdaderamente a favor de los intereses populares no es una esencia sino que se presenta como un “uso social”.

Ni las clases, ni los objetos, ni los medios, ni los espacios sociales tienen lugares sustancialmente fijados de una vez para siempre. Lo decisivo será examinar su uso y la relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura.¹⁷

¹⁶ Aclaremos que la circulación cultural que existe en el capitalismo hace que se hable de “cultura de masas” o “cultura popular” solo por razones analíticas. El “saber popular”, no se puede ver desligado de una teoría del conflicto en la que no existen conocimientos puros.

¹⁷ Oscar Landi: “Cultura y política en la transición hacia la democracia”, *Revista Nueva Sociedad*, n.º 73, Buenos Aires, julio-agosto de 1984, p. 66.

Las contradicciones entre *lo que viene de afuera y lo de adentro* y entre *lo del pasado y lo del presente*, expresan falsas oposiciones que no se resuelven optando por una de las partes. No importa tanto el origen de las influencias sino el “uso social” que se haga de ellas.¹⁸ Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros, dice una famosa frase de la filosofía del siglo xx.

Durante toda su vida una adolescente había escuchado, cantado y hasta compuesto baladas francesas. Su familia, aun sin tener ascendencia de ese país, amaba todo lo que de allí provenía. Como ahora tenía militancia política de izquierda trataba de despojarse de su afrancesamiento también en el terreno musical. Pasó a componer solo con géneros locales hasta que alguien le hizo ver que sus mejores canciones salían cuando mezclaba lo francés con lo local, que no debía pensar en su impronta francesa como una traba si no como una rica fuente de ideas que manaba de su historia única y particular.

La identidad, concepto dinámico. Contemporaneidad

Como ya se dijo, la preocupación por la identidad es de índole ético-política ya que implica una opción por construir modelos propios en el espacio estratégico de la cultura. El concepto despliega un primer problema al tener que atender a su heterogeneidad. El segundo problema es el que tiene que ver con la historicidad. La identidad es *móvil*. Habitualmente se emplea la fórmula de que a la identidad hay que *conservarla y defenderla*, pero por lo general se olvida que, en tanto hecho cultural vivo, también hay que *construirla*. El comprensible temor personal y social a que cambie y se desmerezca lo que una generación valora como simbólico lleva a veces a tratar de congelar el pasado representándose como un “ser nacional” inmutable. Si compongo guaranias que suenan iguales a las de hace cuarenta años puedo estar en mi lugar, pero puedo no estar en mi tiempo. Preocuparse por “las raíces” es importante, pero teniendo en cuenta que las raíces se desarrollan en tallos, ramas, flores y nuevas raíces. La identidad se construye *desde el presente*. Muchos autores han señalado el peligro de viajar hacia un pasado real o idealizado –

¹⁸ Numerosos conceptos han acuñado históricamente los estudiosos del tema para evitar el simplismo de pensar que una forma de conservar la identidad es ignorar lo que llega de afuera. Ya en 1928 el brasileño Oswald de Andrade proponía el término *antropofagia*: “comer” todo lo que llega, asimilarlo y generar productos propios. En los setenta el antropólogo argentino Rodolfo Kusch habla de *facocitar* lo que llega para incorporarlo a lo propio.

indigenista, negro o mestizo— para representárselo como contemporáneo. Pero “la historia nunca desanda”¹⁹ y el futuro se construye a partir del hoy.

¿Es posible descolonizar por regresión, desandando? No, no es posible volver al punto de partida. Primero, porque la Historia es irreversible; segundo, porque la colonización produce asimilaciones y agregados, es decir, valores de los que el colonizado se apropia. Los vuelve suyos. Las políticas regresivas son ilusorias, inviables y – a la larga - reaccionarias, porque concibe al juego social como un ente disecado, inmutable, carente de dinámica.²⁰

Por supuesto que tan riesgoso como quedarse *en el pasado* es quedarse *sin pasado*. Conocer lo hecho es la condición para poder modificarlo con fundamento. La dialéctica entre pasado y presente es casi una relación compositiva donde hay que buscar un permanente equilibrio entre redundancia y novedad. Es la relación entre forma y contenido en la continuidad: tengo los lunares y la forma de caminar de mi abuelo, pero yo no soy mi abuelo.

Históricamente, cuando un área cultural adopta géneros musicales de otra (rock, “tropical”) existe un tiempo de incorporación en que solo se copia lo recibido. Son los *covers*²¹ interpretativos. Después de un lapso se comienza a componer “en el estilo”. Son los *covers* compositivos. Posteriormente, las vanguardias experimentan con distintos mestizajes musicales hasta que alguna de las búsquedas logra una personalidad propia que además consigue captar el interés del público y proyectarse. Estas proyecciones pueden llegar a dinamizar la identidad musical y ser más útiles a la cultura local que lo realizado por aquellos que se les oponen con el argumento de la defensa de lo propio, entendiendo por esto una permanente copia interpretativa y compositiva de lo ya hecho, o sea, también *covers*... pero del pasado local.

Toda intervención en un hecho cultural se enfrenta a las mismas dudas: cómo proponer transformaciones sin que se pierdan la frescura y las particularidades de lo transformado; cómo hacer para que permanezcan sus contenidos válidos

¹⁹ Cergio Prudencio: *Hay que caminar sonando*, Artelibro, La Paz, 2010, p. 110.

²⁰ Cergio Prudencio: *Desafíos actuales ante el colonialismo en Música/Musicología y colonialismo*, CDM-MEC, Montevideo, 2011, p. 19.

²¹ La palabra *cover* (“sustituto o reemplazo de una ausencia”, según una de las acepciones del diccionario) se utiliza cuando un músico interpreta una composición de otro tratando de hacerlo lo más parecido posible. Habitualmente, se emplea el término dentro del vasto ámbito roquero. El *cover* se realiza por disfrute y es uno de los primeros pasos de todo aprendizaje musical al tratar de reproducir la magia de aquello que nos maravilló.

sin esclerosarse en modalidades de museo; como disfrutar de lo “típico” sin que sucumba a su uso turístico enmarcado en lo “pintoresco”.

Esto nos lleva a replantearnos temas como “lo autóctono” y “lo nuestro”. El origen de muchas de las “tradiciones” y hasta de los géneros musicales campesinos considerados como “autóctonos” es europeo, sin que esto le quite importancia a la singularidad de su acriollamiento.²²



Combatiente zuavo

En 1854 comenzó en Europa la llamada Guerra de Crimea en la que se enfrentaron los ejércitos de Gran Bretaña, Francia, Turquía y Cerdeña contra Rusia. Por Francia combatían los regimientos zuavos (de la colonia argelina) cuyo pantalón bombacha del uniforme fue el que se generalizó entre los ejércitos aliados. Como la guerra duró solo tres años, Francia le ofreció a Juan José de Urquiza, presidente de la Confederación Argentina, la venta de cien mil bombachas que habían quedado sin usar. La compra se hizo y la cantidad de prendas llegadas equivalían a la cantidad de habitantes de Montevideo y Buenos Aires sumados. En adelante, la bombacha se mantendría como una prenda de uso *tradicional* en ambos países.

“Lo nuestro” es un concepto dinámico en permanente construcción.

Plantearnos la identidad²³ como un concepto móvil nos abre la posibilidad de estudiar los patrones de su movimiento²⁴ y participar de su construcción en forma consciente. El tema de la contemporaneidad en música también se

²² “En pura ley folklórica, crear es deformar en su más alto y noble sentido. Sería lo mismo que negarle autenticidad andaluza al ‘cante jondo’ porque provenga de un vasto cancionero árabe...”, en Lauro Ayestarán: *El folklore musical uruguayo*, Arca, Montevideo, 1967, p. 22.

²³ Siempre conviene recordar que la que está en construcción es la identidad de la especie humana. El concepto de Estado nación tal como lo concebimos en los últimos doscientos años, y en el que pensamos cuando hablamos de estos temas, no constituye más que una etapa histórica.

²⁴ Por ejemplo constatar que muchas de las nuevas costumbres culturales comunes a los distintos países en América Latina proviene de modelos transnacionales (instalación de grandes *shopping*, ver películas estadounidenses comiendo pop en microcines, participar de grandes espectáculos roqueros organizados por empresas al estilo Pilsen Rock, bailar hip hop, festejar *halloween*, establecer el Día o la Noche de los Museos, etc).

plantea en el área culta, por algo se habla de *conservatorios* y no de *renovatorios*. La tendencia consolidada en el siglo xx establece la desinformación y el desinterés en torno a la obra de los compositores de la llamada música “contemporánea”. Se habla de música “nueva” a pesar de que ya han transcurrido más de cien años de compositores valientes dedicados a la búsqueda de caminos innovadores. Se acepta la renovación en literatura o en pintura, pero en música la apertura hacia nuevas propuestas solo es percibida como excentricidad. La idea que subyace en la cultura de masas y en las políticas estatales es que la buena música ya está hecha, por lo que ahora hay que dedicarse solo a investigarla, enseñarla e interpretarla, o sea que habría que vivir en un *cover* eterno.

“Las salas de concierto se han convertido en una especie de museos, a las cuales se acude para la admiración de reliquias musicales. Las orquestas, grupos de cámara y solistas son como restauradores de las valiosas piezas. Los conservatorios y las escuelas de música resultan centros donde la información que se imparte, no es otra cosa que la saturación del alumno de una historia pasada. La actividad musical de nuestros días se limita a rendir culto al arte de épocas anteriores a la nuestra. [...] El público, por su parte, está acostumbrado a la audición de programas bien equilibrados: una obra clásica de corta duración, una obra con solista cuyo virtuosismo maravilla y una obra de gran efecto en la que se puede encontrar una descarga para las emociones. Eventualmente podrá incluirse una obra moderna capaz de dar un toque exótico a la presentación”.²⁵

El Estado y la cultura artística

Los “diseñadores de políticas públicas” también reflejan su condicionamiento ideológico. Cuando los colonizadores (en relación con las sociedades conquistadas) o los Estados (en relación con los estratos “subalternos” de su población) hablan de “llevar”, “acercar” o “difundir” la cultura (entendida en su reducción al arte), surge la pregunta de quién decide los contenidos que supuestamente los demás necesitan, ya que (de acuerdo a la acepción antropológica) no existe pueblo o estrato social que no tenga “cultura”, o sea costumbres, ritos o tradiciones propias.²⁶ En una película documental oficial de un país africano de los años sesenta se decía “hemos logrado despegar culturalmente”, mientras se mostraba a niños que ya no se formaban en los

²⁵ Cergio Prudencio: “La música en el siglo xx”, en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos y entrevistas*, Artelibro, La Paz, 2010, pp. 20 y 21

²⁶ Los proyectos de “inclusión cultural” o “inclusión financiera”, desplegados en varios países hacia los estratos medios y bajos, plantean la pregunta de en qué modelo se los quiere incluir.

cantos comunitarios de su pueblo, sino que ahora tocaban al piano, trabajosamente, “clásicos” europeos.

Se han cuestionado algunas políticas civilizatorias a la europea que actualmente persisten en Latinoamérica, llevadas adelante por gobiernos progresistas. En San Ignacio de Moxos, Amazonia boliviana, en nombre de la música y de la salvación de los indios de la pobreza, se ha formado una orquesta y escuela a la que concurren cientos de jóvenes. Se intenta reproducir la experiencia de las misiones jesuíticas, o sea, sustituir el genocidio físico por el cultural enseñando a tocar flauta dulce Yamaha en vez de, por ejemplo, la quena. Por su parte, en Chiapas, México, jóvenes violinistas cubanos se instalaron solidariamente para enseñar a tocar el instrumento a músicos del lugar. Los indígenas que habían adaptado durante siglos como forma de resistencia las técnicas clásicas del violín a su propia música empezaron a cambiarlas por la de la escuela soviética que era la aprendida por los cubanos.²⁷

Generalmente, las políticas públicas se enfrentan al difícil dilema de trascender la visión elitista (“la gente necesita...”) que busca “elevar” la cultura de las personas hacia los valores eurocentristas incorporados (y cuidado cuando el poder de los líderes políticos les permite transformar sus gustos personales en decretos) y la visión populista (“la gente pide...”) que presenta las lógicas dificultades para discriminar los verdaderos intereses populares de las deformaciones que el mercado ha insertado en ellos.

A varias décadas de ser publicados importantes trabajos teóricos de intelectuales latinoamericanos dedicados al tema, y a casi dos décadas de que varios países latinoamericanos hayan concretado la experiencia (en algunos casos post-dictaduras) de ser gobernados por partidos “progresistas” (lo que presupone el interés por políticas sociales y culturales), faltan estudios comparativos serios de los cambios logrados. Muchas veces se le recrimina a los departamentos de “cultura” estatales que no tengan un proyecto ordenado al respecto, pero esto es difícil cuando los propios grupos políticos no lo tienen. Por lo general los proyectos, más allá de ser acertados o no (y a veces con importantes intelectuales en su dirección), han sido puntuales y con poco desarrollo, consecuencia de planes circunstanciales - y no de políticas de Estado - que cambian radicalmente de rumbo cuando cambia el partido gobernante (o incluso con el cambio de autoridades de un mismo gobierno). Ante la dejadez del pasado los períodos de gestión se han ido habitualmente

²⁷ Coriún Aharonián: “La enseñanza de la música y nuestras realidades”, conferencia para el *Seminário iberoamericano de educação musical e inclusão social*, San Pablo, 2009.

en necesarios diagnósticos, relevamientos e inventarios, o en luchas con el aparato político para visibilizar la importancia del área, aumentar el presupuesto o trascender la inercia burocrática, sea esta operativa o conceptual.

Parecería que la implacable presencia masiva de la oferta metropolitana hace necesario que un plan creíble de apoyo a lo propio tenga que ser sostenido a largo plazo, con contenidos claros y con una implementación global, abarcando terrenos que van desde una ordenada asistencia económica estatal (que incluya el necesario seguimiento), la integración de los distintos organismos oficiales y privados vinculados al tema (incluidas las sociedades autorales y de intérpretes), hasta políticas para las industrias del sector, para los medios masivos de difusión (acostumbrados a emitir solo aquello por lo que reciben un pago)²⁸ y la correspondiente revisión de contenidos y prácticas en la educación formal (inicial, escolar, secundaria, universitaria).²⁹

Identidad y educación musical formal

—*¿Siente que en el proceso de enseñar se transmite algo más que información y técnica?*

—Un montón de cosas, nunca se trata sólo de información. Se transmite mucho de lo que es tu aproximación a la música, tu sistema político, tu nivel de conciencia, tu profundidad espiritual, tu integridad, y muchas cosas como ésas. La información es la parte fácil de la educación.

—*¿Cuál cree que es el factor más importante en la enseñanza de la música?*

—Enseñar el sentido y el significado que tiene. Las cosas tienen un sentido y un significado, y uno tiene que enseñar y mostrar esos sentidos y significados.³⁰

Hace pocas décadas que la academia occidental comienza a cuestionarse el hecho de que sus libros presentados unilateralmente como “historia de la música” no incluyan a la música culta contemporánea, a la que se cultiva en

²⁸ Generalmente pasa desapercibido el importante hecho de que un alto porcentaje del paisaje sonoro musical que las personas escuchan a través de los grandes medios de difusión ha sido pagado por las grandes compañías. Esto se conoce como “payola”. El espacio sonoro está a la venta como cualquier mercancía.

²⁹ “En educación no hay revoluciones autónomas”, decía el maestro uruguayo Julio Castro. Hablar a estudiantes de un músico o de un género local que jamás conocieron en *spotify*, en los programas de cable que frecuentan, en las cortinas de sus juegos, en Youtube o en el *Guitar Hero*, crea muchas veces la perversa fricción por la cual conocer lo propio tenga que hacerse como una obligación.

³⁰ Entrevista de Iván Krisman a Wynton Marsalis en *La Diaria*, Montevideo, viernes 20 de marzo de 2015.

otras áreas culturales - o sea en los dos tercios restantes del planeta -, así como tampoco a la música indígena y a la popular de la propia área. Para estudiar a estas últimas se inventó el término *etnomusicología*, manteniendo el de *musicología* para la música culta. A la vez que se da un paso en el reconocimiento de lo excluido se añade una categoría que fija la exclusión. El libro utilizado para enseñar música en secundaria en Uruguay durante unos cuarenta años dice en sus primeras páginas: “El panorama de la Música es amplísimo. Pero la Cultura Musical debe dirigirse sólo a las elevadas manifestaciones de este arte” y añade “Grecia fue el primer pueblo de cultura musical remarcable”.³¹

El concepto de que solo se debían estudiar las “elevadas manifestaciones de este arte”, llevó a que la educación secundaria se restringiese a enseñar datos sobre los grandes maestros del pasado europeo, acompañados de audiciones donde se vigilaba el cumplimiento del ritual aristocrático para aparentar una escucha “cultura” (solemnidad, “ojos en blanco” en estado de trance). Por lo tanto, el valor musical de estos compositores siguió siendo desconocido para los alumnos, al igual que el espíritu innovador y revolucionario que tuvieron en su momento.

La naturaleza conservadora y racionalista de la educación occidental ha provocado especiales contradicciones con la enseñanza de las materias artísticas. Los estudios sobre el funcionamiento del cerebro siguen hablando de que, más allá de la unidad complementaria entre sus partes, existe cierta especialización entre el lado izquierdo (racional, lógico, lenguaje hablado) y el derecho (emocional, creativo, artes). Muchas veces, la educación occidental se dirige predominantemente hacia el primero, incluso en materias artísticas. En edades tempranas, una “disciplina” que debería ser naturalmente disfrutada por el alumnado se convierte muchas veces en la del aburrimiento o el sarcasmo. Todavía no se ha logrado un proyecto de enseñanza musical con planes continuados y coherentes entre las etapas preescolar, escolar, secundaria y terciaria, (incluyendo la adecuada preparación docente); un proyecto que

³¹ Manuel García Servetto: *Apreciación musical*, tomo I, Mosca Hnos., Montevideo, 1958. Las mayúsculas iniciales son del original. 107 *Ibidem*, p. 123.

atienda el disfrute, la información y la formación del sentido crítico del ciudadano hasta llegar a las instituciones especializadas en la preparación de instrumentistas, compositores, investigadores y educadores. A pesar de esto, las materias artísticas vienen teniendo un cambio progresivo de perspectivas hacia un ámbito curricular de contenidos menos rígidos, con un “profesor” de música menos omnisapiente, que acepta la lógica experiencia de encontrarse con alumnos que muestran más musicalidad o “condiciones” que él, además de tener presente sus intereses musicales y la enorme cantidad de experiencias e informaciones que traen consigo. Lo que proviene de la poderosa cultura de masas (con todo lo “bueno” y lo “malo” que ofrezca), antes ignorado o rechazado, pasa a ser material para el aula.³² La multiplicidad de conocimientos válidos para ser enseñados (incluido el rico universo de la música popular ahora valorizado) hace que nadie pueda “saber todo”. Esto transforma la labor del docente en la de un buen “director técnico”, que debe articular el trasiego de los distintos saberes, mientras aprende lo que no conoce y se enfrenta a sus propios pre-juicios.

La enseñanza de la música popular

—¿Cómo se hace para que un músico académico deje de tocar?
 —Se le saca la partitura.
 —¿Cómo se hace para que un músico popular deje de tocar?
 —Se le pone la partitura.
 Chiste de músicos

Tradicionalmente, el músico popular tenía formación “oral”: sacaba acordes mirando dónde ponían los dedos otros instrumentistas, “robaba” técnicas, escuchaba con atención. A veces encontraba un maestro que lo aceptaba como aprendiz, para después terminar afianzando sus cualidades en la práctica cotidiana y en los escenarios. Cuando se le preguntaba por sus estudios respondía “no sé música” o “aprendí de oído”, porque por lo general sus conocimientos y habilidades musicales no coincidían con los que eran enseñados formalmente en las academias.

³² Incluido el cambio en la escucha de música a través de Youtube, iTunes, Spotify, el aprendizaje a través de tutoriales de internet, el canto en formato *karaoke* o la substitución de los cuadernos-cancioneros por la lectura de las letras en el celular.

“Comencé a tocar ‘de oído’ a los cuatro años, no sé música.”
Autobiografía del destacado guitarrista uruguayo Mario Núñez
(<<http://musicauruguay.com/musacomp/mnunez.htm>>)

Aprender o saber música se asocia a veces al estudio del solfeo. Recordemos que Carlos Vega decía ya en 1963 que “la música es un invisible juego de vibraciones y su *notación* nada más que el *instrumento gráfico auxiliar*”,³³ cuestionando en su manual de solfeo el lugar común de que “saber música” es saber leer notas (algo así como que no puede ser poeta el que no sabe leer letras), instrucción que era priorizada en la educación institucional.

“En última instancia la notación es una imagen (fidelísima en los grandes musicólogos [...] pero no por ello deja de ser una imagen), es decir una transposición. (Además nuestro sistema no fija timbres sino alturas y duraciones). No es la música misma que se produce sino la que se reproduce, de la misma manera que la fotografía en el más perfecto tecnicolor de una pintura o de un paisaje no es la pintura misma ni el paisaje en sí.”³⁴

Muchos músicos populares le envidian al académico la posibilidad de leer notas, así como el académico le envidia a estos una capacidad diferente para incorporar la música, recordarla e improvisarla. Tocar “leyendo” sería la expresión contrapuesta a la habitual tocar “de oído”. Un músico contaba sobre un ensayo en el que un baterista y el *bombista* de murga ensayaban un cierre complejo. El baterista no podía sacarlo y pidió tiempo para escribirlo a ver si de esa manera lo conseguía. El murguista se acercó a un compañero y le dijo: “¡Qué gran artista, mirá cómo escribe música! A lo que este respondió: “Sí, pero no la puede tocar”.

Un músico que escribía las partituras correspondientes a arreglos musicales de grupos de carnaval comentó que se sentía extraño cuando al tratarse de un *candombe* ponía encima de las notas los habituales términos italianos de expresión como *appassionato con fuoco* o *molto maestoso*, y decía que quizás correspondía encontrar otras más apropiados como *con polenta* o *con garra* o *mbopu mbarete*.

Obviamente, los procedimientos mentales e informaciones que conllevan el aprendizaje sistematizado, académico y escrito con relación al espontáneo y oral, no son incompatibles. De a poco también en música popular se han ido haciendo experiencias para sistematizar la transmisión de informaciones que

³³ Carlos Vega: *Lectura y notación de la música*, El Ateneo, Buenos Aires, 1963, p. 8. Destacados del original.

³⁴ Lauro Ayestarán, citado en el “Prólogo” de *Textos breves*, volumen 196 de la Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas, Montevideo, 2014, pp. xvi y xvii.

tradicionalmente se realizaban en forma oral. Incluso parecería que muchos de los grandes creadores en música popular han conseguido desplegar su singularidad expresiva a partir de escoger su propio “menú”, eligiendo de las dos bandejas aquello que necesitan para su “dieta” estilística. Cada persona tiene que encontrar la manera de percibir cuáles son y dónde están las informaciones necesarias para ser “uno mismo”, ya que la identidad colectiva se nutre de lo más singular que puede aportar la identidad individual. Incluso la excelencia irreplicable de ciertos artistas muchas veces proviene del hecho de ser portadores de una “idoneidad estética” que, nacida en el singular “caldo cultural” en que se formaron, juega a su favor y es casi imposible de ser enseñada. Por eso mismo, muchos “profesores” sensibles dentro de la música popular se cuidan de sacrificar las particularidades positivas de un alumno en aras de la homogeneidad curricular³⁵ y saben que no se puede ser idóneo para enseñar con propiedad la amplia variedad de lenguajes que contiene este terreno.

Yo no podría hacer sino milongas. Cierta vez intenté un tango y no pude con él. Hay todo un proceso cultural, ideológico, vivencial, histórico, que te inhabilita para determinadas formas y te autoriza para otras...³⁶

El Espacio Sonoro

Los sonidos y los silencios son elementos comunes a lo que se podría denominar Espacio Sonoro. A éste lo forman el paisaje sonoro,³⁷ el habla y la música.³⁸ La música y el habla son *lenguajes*, específicos, con formas propias de organizar y de adjudicar sentidos a las cualidades del sonido (altura, duración, intensidad y timbre). La música es un lenguaje artístico (aunque lo

³⁵ La inclusión de la música popular en el sistema de licenciaturas, doctorados, créditos, etcétera, tiene una historia reciente en la que aún están por evaluarse los resultados. El gran dilema de las “academias” es que por lo general producen “académicos” y no creadores.

³⁶ Comentario de Alfredo Zitarrosa en el Prólogo de Saúl Ibagoyen Islas: *Alfredo Zitarrosa, La voz de adentro*, Fundación Zitarrosa, Montevideo, 2005.

³⁷ Este nombre, popularizado por el pedagogo y compositor canadiense Murray Schafer, abarca todo lo que suena (ya sea trueno, motor o señal codificada por el hombre) y que no se clasifica como habla o música.

³⁸ Los tres espacios cumplen funciones intercambiables: la música puede ser escuchada sin que se fije la atención en ella –y funcionar como paisaje sonoro–, la palabra hablada puede utilizarse dentro de una canción, constituir un texto poético declamado o ser un murmullo a lo lejos, y los sonidos del paisaje sonoro pueden incluirse en contextos musicales.

que se define como arte varía en las culturas). El sonido tiene su opuesto expresivo complementario: el silencio.³⁹

El paisaje sonoro varía con cada lugar del planeta. Puede ser de montaña, desierto, mar, selva, monte, etcétera. Son distintos los pájaros y sus gorjeos, y los insectos y sus sonidos característicos. Cada ciudad también tiene su propia banda sonora, con los omnipresentes motores, pero también con el viento soplando en distintos arbolados, los pregoneros y músicos callejeros. Los cambios sonoros forman parte de los cambios sociales. Pero, ¿quién determina estos cambios? ¿Se podría participar en diseños del paisaje sonoro así como se proyectan diseños urbanísticos? ¿Quién decide los tipos de voces grabadas que anuncian los pisos en los ascensores o nos comunican los mensajes en el correo de voz del teléfono? ¿Qué sonidos se podrían colocar en los lavarropas para indicar que terminó el lavado, qué melodías y ritmos locales en las “cajitas de música” para adormecer a nuestros bebés? ¿Y para las alarmas de autos y casas? ¿Cuáles para funcionar como sirenas en ambulancias, patrulleros y carros de bomberos? ¿Y qué leyes habría que aprobar para equilibrar las reglas del mercado y evitar que en los principales medios de difusión se emita casi únicamente música paga que funcionando como paisaje sonoro se escuchará inevitablemente en negocios o salas del dentista?⁴⁰

El habla de cada lugar (modismos, entonaciones, etcétera) también se modifica con los cambios sociales. Esto tendrá sus derivaciones en la canción y en el paisaje sonoro. En Uruguay, las variantes del llamado portuñol, pu (portugués del Uruguay), dpu (dialectos portugueses del Uruguay) o “lenguaje de contacto”, entre otras denominaciones – que se habla o es entendido por los más de 300.000 habitantes que pueblan los departamentos fronterizos con Brasil -, se muestra como la más significativa situación de conflicto sonoro. En busca de la homogeneidad nacional, ha sido reprimido desde hace más de cien años como “una lengua fea, de gentes feas y de escaso interés intelectual y

³⁹ Aunque su papel expresivo es enorme, el silencio es un dato que generalmente falta en las definiciones de música; como hecho expresivo no implica una suspensión de la comunicación, sino que forma parte esencial de ella.

⁴⁰ “No tenemos párpados en los oídos”, dice Murray Schafer para explicitar la “escucha pasiva”.

cultural” o “una lengua ‘apátrida’, ya que va en contra de la opción de lengua común (el español)...”.⁴¹ Es un portuñol tan desamparado en su realidad como mucha de la gente que lo habla. En los últimos años varios músicos han comenzado a trabajar tomando como base el portuñol. En cada país generalmente existen dialectos o idiomas que a pesar de su hermosa sonoridad e importancia cultural son reprimidos o se viven con vergüenza por sus propios portadores.

El hecho de que la “sustancia sonora” sea intraducible a palabras es lo que alimenta la idea de que la música es un lenguaje “abstracto”.⁴² En realidad, la música es un lenguaje muy concreto, con ocasionales “gramáticas” específicas y múltiples sentidos comprensibles por la comunidad donde se produce y a la cual está destinada. Esto cuestiona uno de los grandes “lugares comunes” del pensamiento occidental. Cuentan que Lauro Ayestarán solía empezar provocativamente sus charlas diciendo: “como todos sabemos, la música es el menos universal de los lenguajes”, enfrentándose a los textos de uso en Secundaria que repetían lo contrario. Lo que es universal (o planetario) es la tendencia de la humanidad a organizar los sonidos y silencios como lenguajes, pero estos se expresan en múltiples idiomas. Esto que es aceptado para el habla también ocurre con la música. El término *idioma* viene del griego y está formado por *idios* –propio, particular– y *ma* –realización, expresión–, o sea “realización o expresión de lo propio o particular”. El idioma musical de un área lejana puede resultarnos tan extraño como su idioma verbal. Reconocer que alguien habla en alemán no significa que entendamos lo que dice. De la misma manera, tener cierta información para reconocer que lo que escuchamos es música de la India no significa que “entendamos” el lenguaje musical empleado. Son otros los instrumentos utilizados, su timbre y afinación, así como la estructura y la función social de lo que se escucha.

⁴¹ Luis E. Behares en el prólogo al libro de Fabián Severo: *Noite nu Norte. Poemas en portuñol*, Ediciones del Rincón, Montevideo, 2010

⁴² Esto lleva a enseñar música a través del síndrome del “poema sinfónico” donde todo tiene que ser traducido a otra cosa: las flautas son pajaritos, los timbales son el “llamado del destino”, etcétera.

En 1971 el público aplaudió calurosamente en Nueva York al grupo del sitarista hindú Ravi Shankar luego de que terminara de ajustar sus instrumentos para empezar su presentación en el llamado “Concierto para Bangladesh”. Esto motivó un comentario de Shankar: “Si les gustó tanto la afinación, el concierto lo van a disfrutar aun más”.

La notoria diferencia de idiomas musicales entre áreas culturales distintas hace que las compañías discográficas no se muestren interesadas en difundir músicas cuyas sonoridades puedan ser “incomprensibles” para el gusto del público occidental al punto de hacerlas invendibles. Hasta el día de hoy, lo habitual es que conozcamos las músicas de otras áreas culturales solo después de pasar por el “salón de maquillaje” metropolitano, donde se amortiguan sus diferencias con el añadido de instrumentos y climas occidentales. A partir de la década del ochenta el término usado para esto es el de *world music*. Por lo general fueron artistas de música rock y pop europeos y estadounidenses quienes comenzaron a incorporar ritmos y otros elementos africanos, árabes, hindúes o latinoamericanos. Con genuino interés, destacados artistas como Paul Simon, David Byrne, Peter Gabriel o Joe Zawinul, comenzaron a escanear el mundo desde la cima del mercado metropolitano para elegir insumos musicales y crear a partir de ellos. Esto no cuestiona el natural proceso de creación por mestizaje ni la posibilidad de que se logren buenos resultados musicales por su intermedio, pero señala la imposibilidad de que, al igual que lo que ocurre con los bienes económicos, el intercambio de los bienes culturales entre áreas dominantes y dominadas se dé en condiciones de igualdad.

El procedimiento de “amortiguar” las diferencias de ciertas músicas para asegurar su difusión masiva también ocurre en la propia área occidental, en este caso quitándole el “barro” estético de sus orígenes populares. Se aplicó tanto al rock “negro” original como al tango de comienzos del siglo xx, a músicas campesinas como a las distintas músicas indígenas del continente,⁴³ ya que se expresan con lenguajes propios que generalmente no tienen su lugar

⁴³ Las décadas de “sofisticada elaboración” aducida por ciertos cultores de músicas académicas o jazzísticas como signo de superioridad estética olvida que las músicas campesinas e indígenas tienen cientos o miles de años de elaboración, solo que esta se vuelve invisible por la habitual “sordera estética” que se produce entre mundos culturales diferentes. La rica materia prima artística contenida en la música indígena, en la afro, en los géneros campesinos, en los mestizajes de las fronteras territoriales, en la exuberancia de las técnicas populares para tocar instrumentos, para cantar, etcétera, está allí, esperando a los creadores.

en el mercado salvo como insumos de otras músicas o como curiosidades “etnomusicales” de uso turístico.⁴⁴

Estamos rodeados de sonidos y silencios en el habla, en el entorno y en la música que hacemos o escuchamos. En todo ese Espacio Sonoro se está jugando la batalla de la identidad.

⁴⁴ Un caso ejemplar que escapa a este destino es la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia que ha cumplido treinta y cinco años de trayectoria promoviendo la creación e interpretación a partir de gestos sonoros provenientes de estéticas indígenas. La dificultad de las comunidades indígenas para ser reconocidas abarca más que la música. Con la excusa de la construcción de carreteras o represas, por el gas, hidrocarburos, soja o plantaciones para la industria papelera, se continúa en el siglo XXI el ancestral genocidio a través de matanzas y robo de tierras, incluso bajo los gobiernos “progresistas”.