

Julio Mendivil

En contra de la música

Herramientas para pensar,
comprender y vivir las músicas

BUCO
MUS
COE

BURO
MUS
COE

Julio Mendivil
En contra
de la música
Herramientas para pensar,
comprender y vivir las músicas

En contra de la música

Herramientas para pensar,
comprender y vivir las músicas

Julio Mendivil

673038



**gourmet
MUSICAL
EDICIONES**

Mendivil, Julio

En contra de la música : herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
224 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-3823-07-7

1. Música. 2. Antropología. I. Título.

CDD 780.1

Edición: Leandro Donozo

Asistente editorial: Marcela Abad

Corrección: Virginia Ruano

Diseño de portada: Santí Pozzi

Diseño de interiores y armado: Tomás Caramella

© Julio Mendivil, 2016

© Gourmet Musical Ediciones, 2016

Reservados todos los derechos de esta edición

1ª edición: abril de 2016

ISBN 978-987-3823-07-7

Esta edición de 2000 ejemplares se terminó de imprimir en

Al Sur Producciones Gráficas srl (Wenceslao Villafañe 468, Buenos Aires) en mayo de 2016

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso escrito del editor

Gourmet Musical Ediciones

Buenos Aires, Argentina

ediciones@gourmetmusical.com

facebook.com/gourmetmusicaediciones - www.gourmetmusicaediciones.com

Índice

Prólogo: La música y sus otredades por Philip V. Bohlman	9
Introducción	15
En contra de la música	20
La música más allá del sonido	24
Sobre el origen de la música	29
Un lenguaje no tan universal	36
¿Tiene sentido hablar de música?	41
¿Qué significa saber de música?	45
Las clasificaciones de la música	49
¿A qué llamamos folklore?	54
¿Qué es la música clásica?	61
¿Cómo definir las músicas?	66
¿Son biológicas o culturales las facultades musicales?	77
La música y el paisaje	83
La música y los vínculos territoriales	88
La música y el nacionalismo	91
Sobre nacionalismos y el origen de los instrumentos musicales	99
La patrimonialización de la música	104
Sobre el gusto musical	109
Contra el fanatismo musical	115
La música y los medios	118
La música y la tecnología del sonido	125
La música como mercancía	130
La música como industria	138
Sobre música, la globalización y los discursos apocalípticos	143
La música como negociación de significados	148
Los instrumentos musicales como herramientas de cultura	154
La música como empoderamiento	160
La música como etnología	164
¡Oh, qué bonito es Panamá! En defensa de una etnomusicología culturalista en el siglo XXI	173

"A mi manera": la etnomusicología como un proyecto humanista	187
Adiós a la música (a manera de epílogo)	204
Literatura recomendada	207
Origen de los textos	209
Índice temático	210

Prólogo:
La música y sus otredades

Philip V. Bohlman

*Al cántico
dormirás
media noche
yo vendré.*

Al cántico
(canción andina anónima)

Resulta asombroso que Johann Gottfried Herder haya elegido la canción de cuna peruana que precede estas líneas para finalizar la segunda edición de su monumental compilación de canciones folklóricas *Stimmen der Völker in Liedern* [*Las voces de los pueblos en canciones*], llevando así la primera copiosa colección de música allende la Europa ilustrada para ubicarla en el vasto mundo. *Al cántico* delinea esas nuevas fronteras del folklore invocando las reales en el imaginario contenido en la canción. Pues justo en su simplicidad ella se eleva por encima de lo atemporal y de la carencia de lugar asignada a las otras músicas en la época de los grandes descubrimientos. La canción atraviesa las fronteras de la oscuridad y entra en la luz, cuando la muchacha cantada despierta a un nuevo día. Herder, siguiendo los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega (1608) —la fuente de la cual recoge la canción—, deja a la canción atravesar los linderos de lo mítico y atemporal habilitando que ingrese en la historia presente. La canción de cuna peruana encierra una historia propia y otra ajena como historia de la etnomusicología, pues Herder ya la había usado anteriormente al insertarla entre las piezas que abren su ensayo de 1773 sobre las canciones folklóricas, aquel en el que por primera vez en la historia de las ideas se usó el término "canción folklórica" y en el que también por primera vez la frontera de la música europea fue atravesada para convertirse en la música y sus otredades. Cual

alfa y omega, personificando el Yo y el Otro, esa canción de cuna peruana trascendió el momento de su enunciación en la oscuridad de lo desconocido por la tradición occidental. "Entonada" como giro retórico en las páginas finales de las *Volslieder* de Herder, nos introdujo en una nueva era.

Es esa nueva era la que Julio Mendivil convoca tan vívidamente en las páginas que siguen. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* se desarrolla a través de los parajes históricos en los que ese joven peruano despertó tras la medianoche que antecedió al amanecer de la etnomusicología, un campo que él aprendió en Perú y en Alemania, cuyas tradiciones intelectuales lo han llevado hacia los diversos mundos de la música que lo instalan ahora más allá de ambos países. Los pasados que ha recorrido como músico, como investigador y como catedrático titular partieron conscientemente de las fronteras del Yo para arribar a las costas remotas de los Otros. Los senderos e itinerarios a través de los cuales ha transitado son, como la canción de cuna peruana con que Herder emprendió el primer viaje hacia las músicas del mundo, sumamente ricos porque ellos sirven más para unir que para distanciar. En el epígrafe de este prólogo, Herder crea un nexo entre mundos para el lector de los albores del siglo XIX. En el libro que sigue, Julio Mendivil lo hace para nosotros, lectores del siglo XXI que hemos atravesado los linderos de la modernidad.

Los signos y los símbolos vinculantes son abundantes y evidentes en los mapas musicales trazados en el libro, sean locales, regionales, nacionales o globales. Los signos que surgen constantemente le dan ritmo al texto y resuenan a través de la repetición de conjunciones semánticas cotidianas como "y" o "como": la música adquiere así un significado en sí misma "y" a través de su otredad la música gana significado "como" un Yo y su Otro. Los vínculos entre el Yo y el Otro no son nunca simples ni directos porque la música, como objeto y sujeto, nunca es simple. Varios de los capítulos que siguen toman esa carencia de simplicidad como punto de partida, arrojando en cambio e insistentemente una serie de preguntas espinosas: ¿tiene sentido hablar de música? o ¿cómo definir las músicas? Los vínculos que conlleva la música son fundamentales para

las preguntas substanciales sobre su ontología y su epistemología, sobre su presencia en el mundo y su conexión en lo propio y lo ajeno: ¿qué significa saber de música? Esas interrogantes revelan la enorme fragilidad de la música y, sin embargo, insisten en su poder. La música, como se nos recuerda en cada uno de los capítulos que siguen, es más que su estructura sonora en cuanto aspira a transitar allende demarcaciones estéticas o políticas. El contrapunto musical entre el Yo y el Otro puede ser consonante, pero a menudo, y con más insistencia, es disonante, lo cual debilita el anhelo de emprender viajes hacia lo desconocido. Y es precisamente ese contrapunto musical lo que queda resonando como lo más importante de las tensiones que tematiza este libro, algo ya sugerido desde su provocativo título.

Es un principio fundamental de la etnomusicología que busquemos experimentar la música más allá de su estructura. De este principio informa cada uno de los capítulos que siguen, los cuales reflejan las diversas áreas de la música y de la academia musical en las que ha trabajado Julio Mendivil a lo largo de su vida. Su desplazamiento del ámbito de la música como práctica en sí misma hacia esferas en las cuales rebasa su forma es más interesante de lo que muchos de nosotros podamos haber sospechado. De hecho no sería errado llamarlo un músico peruano, pues nunca ha abandonado el repertorio musical de su pasado ni evita las oportunidades para tocarlo hoy. Pero al mismo tiempo sabe mucho sobre esas tradiciones de música popular alemana que rotundamente y sin tapujos se suele tildar de schlager, de hits comerciales. Nos quedamos pensando —y yo personalmente maravillado— en que lo peruano y lo alemán pueden llegar tan fácilmente a conformar un mundo unido a través de la música en el cual cada tradición deja de ser ella misma para confluir en el músico y etnomusicólogo y convertirse en algo más allá de sus propias identidades.

Hay otros contrapuntos vinculantes que emergen de las páginas del libro, justamente aquellos que muestran la obra de Julio Mendivil como etnomusicología. Una de las formas de contrapunto que yo más admiro es aquella entre la política y la polémica. Una vez más asistimos a la supresión de fronteras entre el Yo y el Otro, pero reco-

nocemos también que es el músico-etnomusicólogo el que ejecuta el contrapunto a través de su actividad o, mejor dicho, a través de su activismo. Sus peregrinaciones por naciones y hemisferios han hecho que le sea difícil escapar a la política. Julio Mendívil plantea cuestiones incómodas para algunos e inspiradoras para muchos acerca de cómo lo germano y lo latinoamericano devinieron en hegemónico. Para aquellos que desean una visión de la música restringida a su forma para alcanzar la seguridad afirmativa de ser realmente germana, latinoamericana u otra cosa, Julio Mendívil ofrece poca comodidad. No es que quienes deseen encontrar refugio detrás de las líneas divisorias de lo nacional o los discursos coloniales no puedan encontrar evidencias históricas que sirvan de argumentos apolíticos, sino que en realidad no existe algo que pueda ser un argumento apolítico cuando se entiende que la música es más que su estructura interna. Conectar, como insiste el autor de este libro, es siempre una actitud política. Y responder a lo político con la acción es entender la polémica como activismo. El etnomusicólogo entonces tiene también que estar más allá de sí mismo.

Si algunos lectores llegaran a suponer que la etnomusicología forma el meollo de *En contra de la música*, yo quisiera sugerir, con todo respeto, que el meollo real es la presencia colectiva de etnomusicólogos. Los etnomusicólogos, como Julio Mendívil demuestra al hablar de observadores y observados, de grabadores y grabados, de los privados de sus derechos y los empoderados, han sido siempre una comunidad de propios y extraños. Ese colectivo es posible gracias a los vínculos entre ellos que se hacen evidentes a lo largo del libro. El capítulo "A mi manera" conecta de forma contundente ese colectivo habitado por propios y extraños, proponiendo a modo de conclusión del libro "una etnomusicología como un proyecto humanista". A lo largo de *En contra de la música*, el lector se encuentra con diferentes etnomusicólogos —patriarcas o matriarcas de la disciplina, revolucionarios que impulsaron nuevos paradigmas y los colaboradores etnográficos que se nos van uniendo como compañeros de viaje—, todos aquellos que forman parte de esa historia común, esa prosopografía de los héroes propios y ajenos.

La canción de cuna peruana que sirve de epígrafe revela los caminos que la historia de las ideas atravesó para abrir sus puertas a las músicas de una multitud de mundos, señalando los senderos que debemos seguir para experimentar la música como alteridad. Es significativo que Herder haya elegido una canción que muchos podrían tomar como simple para sentar la primera piedra de una estética que se erigía "en contra de la música". Las canciones de cuna tal vez sean las primeras canciones que oímos y proveen la tranquilidad necesaria para pasar de la oscuridad de la noche a la luminosidad del día siguiente. Se trata de canciones íntimas que suprimen las fronteras entre una generación y la próxima, entre la música como un acto de dar voz a alguien y la música como encarnación en la propia experiencia. Las canciones de cuna conectan de forma contundente porque pueden y tienen que enlazar vidas. Johann Gottfried Herder lo sabía y por eso reconoció el poder de convocatoria de la música en esa canción de cuna peruana que trascendió los linderos de su existencia como canción folklórica volviéndose una pieza histórica. Un reconocimiento similar guía a Julio Mendívil cuando él mira y escucha a través del vasto mundo de músicas que suenan y hace eco de los sonidos de la era retratada en las páginas de este libro. Para él, también, cada canción, cada idea, cada acción como músico, como investigador que va en contra de la música, es mucho más de lo que pudiera sugerir una mirada superflua. En este libro nos unimos al autor en ese viaje que va más allá de las fronteras de su Yo, aspirando incesantemente a envolver la música y sus otredades.

Entre Berlín y Chicago, a finales del invierno de 2016.

Philip V. Bohlman es profesor de etnomusicología del Departamento de Música de la Universidad de Chicago.

Introducción

La música es omnipresente. La escuchamos en la radio mientras desayunamos, en el bus o en el coche camino al trabajo, la oímos como un río calmo y susurrante a nuestras espaldas en bares y restaurantes, y una vez terminada la jornada, recurrimos a ella para festejar nuestras alegrías o mitigar nuestras congojas. La música acompaña los momentos excepcionales de nuestras vidas. Con ella celebramos onomásticos, matrimonios, graduaciones o despedimos a nuestros seres queridos cuando la muerte nos los arrebatara. La música tampoco falta en las efemérides colectivas. En desfiles militares, en comparsas, en ceremonias religiosas y en manifestaciones políticas sus notas nos llenan de sentimiento patrio, de amor piadoso o de entusiasmo proselitista. Donde quiera que vayamos, nos topamos con música. Y aunque, a diferencia del alimento y del abrigo, no sea indispensable para la reproducción de la vida, es notorio que no exista cultura que no posea prácticas que se enmarquen dentro de lo que entendemos por música ni que carezca de objetos capaces de producir sonidos por puro deleite.

Siendo la más habitual, la música es la más idiosincrásica de las artes. Todos creemos poder determinar su esencia en función de la propia experiencia, aunque esta sea siempre limitada. Titubeamos al discurrir sobre política, medicina, economía o física cuántica si no somos expertos, pero en el caso de la música, por el contrario, todos nos sentimos capacitados para juzgarla, cayendo así a menudo en generalizaciones. Por un lado, nuestras concepciones musicales nos permiten diferenciar entre composiciones y sonidos inarticulados en el mundo, por el otro, ellas condicionan negativamente nuestro comportamiento frente expresiones contrarias a nuestra forma de entender y percibir la música. Toda música es diferente, pero ante todo, toda música es música, nos ha recordado oportunamente el musicólogo británico

Nicholas Cook. ¿Cómo educar entonces a la gente en una concepción de la música acorde con estos tiempos globales, en los cuales las culturas tienden a confluír y compartir espacios comunes? En los textos que siguen me propongo ofrecer a los lectores elementos de juicio que les permitan extender sus horizontes musicales, de manera que puedan relativizar sus premisas y evitar actitudes discriminatorias al momento de enfrentar la alteridad musical. Para ello expongo aquí conocimientos adquiridos en casi tres décadas dedicadas al ejercicio de la etnomusicología. Nacida como hija putativa de la musicología histórica, que rastrea el desarrollo de las formas musicales, y la etnología, que investiga las particularidades culturales de los distintos grupos humanos, la etnomusicología surgió en las postrimerías del siglo XIX como una disciplina abocada al estudio de las manifestaciones musicales de los pueblos llamados primitivos, los cuales —así lo creían los pioneros— debían contener el pasado de las grandes formas musicales europeas. Lejos de los parámetros evolucionistas de entonces, la etnomusicología hoy está dedicada a retratar la diversidad musical humana, adquiriendo en la empresa —acaso sin proponérselo— un sesgo filosófico en cuanto cuestiona y discute la identidad y la naturaleza de la música.

¿Qué es la música? Tengo la convicción de que no se trata de una actividad humana provista de un valor intrínseco y universal, de que los significados que le adjudicamos son el resultado de procesos históricos y culturales específicos, cuando no derivaciones particulares de historias de vida. No quiero decir con ello que la música carezca de una base natural —la producción del sonido sigue leyes físicas independientes del tiempo y del espacio—, pero lo que nos vienen mostrando más de cien años de etnomusicología es que dicho plano natural solo puede ser percibido en el marco de sistemas culturales. Si esto es así, entonces también es válido afirmar que no existen categorizaciones universales de la música y que los criterios de excelencia o belleza sonora no tienen una base fáctica, sí en cambio una ideológica. Siguiendo la tradición relativista cultural de la etnomusicología de posguerra, en este libro trato de demostrar que muchas de las “verdades” que damos por sentadas sobre ella tienen validez solo al interior del régimen de verdad que las sustenta. Evidentemente no hablo aquí en representación de la disciplina toda, no obstante, creo

poder afirmar que expreso una idea hegemónica en la etnomusicología cuando sostengo la necesidad de entender la música como un conglomerado de actividades extremadamente heterogéneas, relacionadas entre sí apenas como un ejercicio de abstracción intelectual y cuando, desde esa posición, defiendo la diversidad musical en el planeta, rechazando, por consiguiente, todo acto que la discrimine o amenace.

En los textos que siguen discuro sobre la música en el sentido más amplio posible: sobre las diferentes formas que ella toma en las distintas culturas que existen en el mundo, sobre sus vínculos con los paisajes, los territorios, los Estados, las personas, la naturaleza, los espíritus, las deidades, las identidades de género, el comercio y la industria, en fin, sobre la enorme pluralidad con que los humanos imaginamos y realizamos aquello que llamamos música y sobre la inconmensurable creatividad con que la integramos a nuestras vidas cotidianas. Los textos no solo pretenden informar, sino sobre todo formar al público en un conocimiento sobre la música que vaya más allá de la experiencia personal o cultural, proponiendo una visión más tolerante e inclusiva al momento de pensar la diferencia en música. En cuanto expresa de manera fehaciente el esfuerzo pluralista que anima al conjunto, he titulado el libro *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Dicho título no busca cuestionar la actividad musical en sí, sino su concepción como una entidad homogénea y universal, una idea que ha tenido nefastas consecuencias en cuanto a la valoración de las culturas musicales no occidentales. Estamos acostumbrados a pensar la música como un fenómeno singular, semejante a la física, cuyas leyes vamos descubriendo a medida que ella se acerca a su realización absoluta. Lo que yo propongo aquí es abandonar tal concepción reduccionista y orientarnos a posturas más abiertas que nos permitan disfrutar de la mayor cantidad posible de lenguajes musicales.

Se ha criticado a menudo que el ímpetu igualitarista de la etnomusicología contraste con su carácter elitista. Como una forma de combatir dicha discordancia planteo aquí una política de intromisión, una actitud académica que no ignore los problemas sociales que enfrentan los creadores y consumidores de las músicas que estudiamos. Estos

textos, entonces, son un esfuerzo por sacar a la etnomusicología de los pasillos universitarios y llevarla a un público más amplio. A ello se debe el tono ensayístico de la mayoría de los artículos. Theodor W. Adorno ha dicho, con justicia, que el ensayo no crea ni algo científico ni algo artístico, sino que desde esa posición ambigua recapitula, interroga y reformula los temas sin llegar a agotarlos. Recogiendo dicha premisa me he esmerado en desarrollar un lenguaje coloquial que combine la reflexión intelectual con la alegoría literaria y la anécdota a fin de no excluir ni a neófitos ni a versados. Espero haberlo logrado.

* * *

En cuanto exponen lecturas, discusiones y anécdotas académicas, estos textos representan un ejercicio de reciclaje intelectual. Hago entonces explícito mi reconocimiento y mi gratitud a todos los autores citados a lo largo del libro. No puedo dejar de mencionar otras deudas adquiridas durante el proceso de edición. Mi entrañable amigo, el escritor y periodista español Ricardo Bada, cuyo dominio del lenguaje hace de cada renglón suyo una cátedra de escritura, corrigió la primera versión del manuscrito, enmendando imperdonables deslices míos. Igualmente, Marino Martínez, músico, investigador y compañero de experiencias políticas y artísticas, discutió muchos de estos textos en sus protoversiones, haciendo imponderables aportes en cuanto a datos, ideas, aspectos musicológicos y estilísticos. Como editor, Leandro Donozo sugirió importantes cambios que dieron mayor estructura y coherencia al conjunto. Puesto que el libro sería mucho menos convincente sin su valiosa contribución, me urge expresar a ellos mi más profundo agradecimiento. Aunque de manera indirecta, estos escritos también tienen una deuda con Philip Bohlman, no solo por sus memorables artículos, en los que aboga por una musicología como acto político, sino sobre todo por motivarme a seguir inmiscuyéndome en los problemas que azotan nuestro mundo en tanto estos influyen en el destino de los productores y consumidores de música y por consiguiente en nuestro objeto de estudio. De alguna forma, este libro es un intento de llevar a la práctica nuestras discusiones sobre el rol de la musicología en los tiempos que corren.

Por último quiero dedicar estos artículos a todos los que hacen posible la pluralidad, la alteridad y la divergencia musical sobre

la tierra. Para ellos está escrito *En contra de la música*, que en el fondo, es más bien una declaración de amor a las músicas y a la etnomusicología.

En contra de la música

Puede parecer paradójico que un especialista en música escriba en su contra. Se trata, no obstante, de una tarea imperiosa. Y es que el sustantivo “música” pertenece a aquel tipo de palabras que creemos sobreentender debido a su presencia en nuestra vida cotidiana, aunque, en el fondo, se trate de un signo lingüístico pródigamente ambiguo y en gran medida indomable. Llamamos música, según el diccionario de la Real Academia Española, al “arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, para producir deleite y conmover la sensibilidad de los oyentes”. Esta definición, que a primera vista parece convincente, se muestra insuficiente en demasía cuando la confrontamos con la enorme diversidad de fenómenos que denota tal vocablo. ¿Qué es música?

La musicología occidental ha definido la música como la organización social del material sonoro realizada por la especie humana. Y sin embargo es justamente en la tradición musical culta de Occidente donde encontramos la refutación más contundente a tal dictamen: la obra 4'33" del compositor estadounidense John Cage consta de tres movimientos compuestos exclusivamente por silencios y sin recurso de sonido alguno. Por extraño que parezca, la carencia de sonidos puede ser aceptada como obra musical si el contexto de su representación —sea una sala de conciertos, una radioemisora o una escuela de música— así lo consiente. Presentando como evidencia la pieza de Cage, qué cosa sea la música no es sino mera convención social.

Otrosí no existe consenso en el mundo sobre lo que es música. Para los kaluli de Papúa Nueva Guinea la música real es aquella que producen los pájaros en las copas de los árboles, mientras que

la humana no pasa de ser una imitación imperfecta. Para algunos grupos bantúes de Kenia y Uganda, en cambio, la voz *gnoma* (música) connota al mismo tiempo la danza y el tañer tambores, con lo cual quedan excluidos de dicha categoría, por ejemplo, los cantos polifónicos de los pigmeos de Camerún o la Sinfonía Opus 59 en Do menor de Haydn. Qué abarca el concepto de música suele diferir también entre las culturas. Así, los indígenas quechua de los Andes centrales consideran música el rumor del río, el temblor de las hojas de los árboles y otros ruidos producidos por la naturaleza, aunque no se encuentren organizados socialmente por los humanos. Para la cultura cortesana japonesa, por el contrario, el gagakú es solo una técnica de meditación y no música, aunque durante las ceremonias se toquen tambores, el violín de rodilla, la flauta travesa o el organillo de boca. Tampoco los llamados para los rezos son cánticos para los derviches islámicos, aunque se compongan de intervalos como cualquier melodía. Estos ejemplos sugieren que si cada cultura define a su antojo qué es o no es música, la forma singular no es realmente aplicable para denotar todo lo que dicha voz encierra. Pero entonces ¿por qué pensamos la música en singular?

La idea de la música como un fenómeno universal surgió en la Europa del siglo XIX, impulsada por una corriente de pensamiento predominante en la filosofía occidental de entonces: el idealismo alemán hegeliano. Este diferenciaba entre una filosofía natural, preocupada por la idea en su forma negativa, y otra, más avanzada, concentrada en la idea en su forma pura y más elevada, es decir, en el ámbito del espíritu. No es difícil dilucidar tan esotérica fórmula: mientras que conceptos como “río” o “árbol” hallaban una correspondencia en el mundo real, es decir en no ser solo ideas, nociones como “libertad”, “ética” o “derecho” existían para el filósofo alemán solo como pensamiento y, al carecer de referentes reales, como expresiones del espíritu en su forma más pura y absoluta.

La idea del espíritu absoluto halló pronto correspondencia en la música. En 1814, E.T.A. Hoffmann sostuvo en una reseña sobre Beethoven que la única música que alcanzaba el nivel de arte independiente era la instrumental, pues su carácter era exclusivamente musical. Pero no sería sino hasta 1854, con la publicación de *De lo*

bello en música, de Eduard Hanslick, que tal proposición desembocaría en un nuevo paradigma para el arte de las musas. Según Hanslick, solo la música carente de texto era “pura” y digna del epíteto de “arte sonoro absoluto”, pues al librarse de toda intromisión externa, devenía en el espíritu musical mismo, en música absoluta.

Mas la música absoluta, como el idealismo alemán, se fundaba en premisas evolucionistas y, como consecuencia de ello, creó la ilusión de un sistema de desarrollo unilineal universal que iba de lo simple a lo complejo, es decir, de una música supuestamente primitiva, sujeta al trabajo o al culto, a una autónoma, libre de toda injerencia utilitarista y, por lo tanto, estructural y estéticamente más elevada. De este modo las demás culturas musicales comenzaron a ser imaginadas como expresiones de un estadio inferior de desarrollo al de la música de los grandes compositores europeos. Por consiguiente, el “matraquear” con placas de metal de los isleños australes emitiendo “alaridos incoherentes” fue considerado por Hanslick apenas como “música natural” y no “música”, mientras que las expresiones musicales de los sectores populares de Europa pasaron a ser menospreciadas por sus connotaciones funcionales, es decir, por no ser simple y llanamente música. Es esta idea de música autónoma lo que permite a algunos pocos eruditos afirmar aún hoy en día sin tapujos que el hip hop, el heavy metal, las danzas rituales de los dogones o la cumbia villera son extravíos sonoros o que simplemente no son música.

Pero los cantos de garganta mongoles, la pentafonía china, los melismas microtonales árabes, los ritmos del yembé africano, el *sample* y el *scratchen* del tecno o el *growling* del heavy metal, no son el testimonio fosilizado de algún escalón evolutivo ni desviación alguna, sino el resultado de procesos históricos independientes. Por consecuencia, música es todo aquello reconocido como tal por un grupo humano determinado y no un canon universal, normativo y excluyente. Es por eso, por sus connotaciones discriminatorias, que desde la etnomusicología escribimos en contra de la música, en singular, y a favor de las músicas, sin distinciones valorativas de ningún tipo.

Para saber más sobre este tema...

- Hanslick, Eduard. *Vom musikalischen Schönen* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989).
- Cook, Nicholas. *Music. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. “Beethovens Instrumentalmusik”, Hoffmann, E. T. A. *Gesammelte Werke* (Hamburg: Standard Verlag, 1965), Vol. V, pp. 44-52.
- Rice, Timothy. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2014).

La música más allá del sonido

Tal vez el mayor aporte de la etnomusicología a los estudios musicales sea haber ampliado el sentido de lo que entendemos por música. Como acabo de mencionar, el diccionario de la Real Academia Española la define como “el arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”. Afirmar que la música se compone de sonidos es a la sazón una nonada. Más arduo resulta defender que ella implica dimensiones allende lo auditivo. ¿Puede hablarse de música más allá del mundo de los sonidos?

La tradición musicológica occidental rehusó largo tiempo la idea. Siguiendo la definición de música de Eduard Hanslick como “forma sonora en movimiento”, esta se inició a finales del siglo XIX con una serie de estudios concentrados en las estructuras melódicas, rítmicas o armónicas de las piezas que estudiaba. El apogeo de la música instrumental decimonónica, nos dice Carl Dahlhaus, había inspirado la idea de una música autónoma, carente de objeto, programa o contenido más allá de su forma, es decir, una música absoluta. Desde una visión historicista, el análisis de la organización compositiva debía dar cuenta del proceso evolutivo de la música como un fenómeno universal. Una de las consecuencias epistemológicas de este paradigma fue que se pasó entonces a diferenciar entre lo extramusical y aquello que en la jerga musicológica se ha tildado de “música como música”.

La etnomusicología, que nació como disciplina auxiliar de la musicología histórica, se adhirió durante su etapa formativa a dicha tradición. A decir de Erich von Hornbostel, la labor del etnógrafo musical se restringía a localizar los factores constituyentes del sistema

tonal de otras culturas: las constantes rítmicas en cuanto a métrica, compás y acentuación; la estructura melódica de las canciones, sus escalas, su ámbito interválico y sus motivos recurrentes; y los fundamentos armónicos de consonancia y distancia que presentaba. El estudio del contexto cultural, argüía Hornbostel, “era asunto de los etnólogos”. Por consecuencia, limitó su labor a clasificar en el gabinete los registros acústicos que le proveían antropólogos, misioneros o funcionarios coloniales. Desde entonces, mucha agua ha corrido bajo el puente.

Tengo que admitir que ni los absolutistas más recalcitrantes ignoraron por completo el contexto. Dahlhaus y Paul Henry Lang, por ejemplo, se han referido al enorme peso —aunque a veces negativo— que tuvieron la biografía o el *zeitgeist* (el espíritu de la época) en la musicología al momento de explicar las grandes obras de la música cortesana europea. Igualmente, los estudiosos de la otrora llamada “música primitiva” pronto tomaron conciencia de que sin informaciones adicionales sobre su entorno ambiental, cultural o religioso, cualquier disertación sobre la música de pueblos remotos estaba destinada al fracaso. Pero aun en esas representaciones, el contexto quedaba relegado a un segundo plano, pues se entendía que este no era competencia del experto en transcripciones y partituras.

El genial aporte de Alan P. Merriam a los estudios musicales fue el de librarlos de la artificiosa delimitación entre texto y contexto. En aras de una antropología de la música, Merriam planteó a comienzos de los años sesenta del siglo pasado que el estudio de la música conformaba tanto el análisis de sus estructuras sonoras cuanto del comportamiento unido a ella y de los conceptos que la sustentan. Que la música está relacionada con un comportamiento físico por parte de quienes la producen —se ejerce una manipulación de partes del cuerpo para tocar un instrumento o para cantar una pieza— es tan obvio como que su producción grupal presupone un comportamiento verbal entre los participantes. Menos obvio resulta, en cambio, aceptar que nuestra conducta en una sala de conciertos, en una fiesta cumbanchera, en un festival de heavy metal o en un ritual de iniciación entre los azande centroafricanos está estrechamente asociada a conceptos que determinan de dónde proviene y para qué

sirve culturalmente dicha música. Dicho en dos palabras: acompaña a la enorme diversidad musical del planeta una igualmente amplia variedad de concepciones y comportamientos relacionados con ella.

Concebir la música como un sistema tripartito —sonido, comportamiento y conceptos— nos lleva a entender que su significado no se encuentra solamente en las estructuras sonoras, en la música como música, sino en la actividad social y cultural mediante la cual los individuos la producen en un espacio y en un tiempo dados. La música entendida así es performance. El neologismo *musicizing* propuesto por Christopher Small implica, por ejemplo, tanto acciones relacionadas con la interpretación como formas de escucha, de aplicación de la tecnología del sonido, de condicionamiento corporal durante el baile, todos componentes tenidos antaño como secundarios por no estar considerados como música por la musicología decimonónica. ¿Qué significa una música más allá de la música como música?

La atención prestada a las concepciones sobre música ha llevado a la etnomusicología, como refiere Philip Bohlman, a admitir que esta ha generado diversas ontologías a lo largo de la historia humana: la música puede ser forma, espíritu, naturaleza, maldición, sanación o simplemente llano entretenimiento.

Es sin duda alguna en el campo de la percepción musical donde el conocimiento etnomusicológico ha soterrado más azarosamente los fundamentos de la música expandidos por el racionalismo ilustrado que, basado en la lógica de la ciencia moderna occidental, instituyó para ella una óptica racionalista, empirista y pragmática que la hacía cuantificable y analizable en términos acústicos y estructurales, desechando como superchería toda concepción alternativa. Trabajos relacionados con culturas indígenas americanas, por ejemplo, muestran que estas no siempre fragmentan las experiencias sensoriales para percibir la música. Es famoso el capítulo de la novela *Los ríos profundos* en el que José María Arguedas se explaya sobre las concordancias entre luz y sonido en los Andes centrales peruanos. En un pasaje, Arguedas confiesa: “Los hombres del Perú, desde sus orígenes, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas”. A diferencia de la mirada reduccionista

occidental, parece decirnos el escritor peruano, la concepción holística indígena mantiene aún vigentes las implicancias visuales de la música, pudiendo observar su forma en el espacio.

De manera análoga, el etnomusicólogo Thomas Solomon se ha referido a la *sirina*, caídas de agua en los Andes bolivianos, consideradas fuente de materia prima musical en la región de Potosí. Como recuerda Solomon, el agua es el vínculo sagrado que une con su discurrir los tres mundos que conforman la cosmología andina: el *hanaq pacha* (mundo de arriba), el *kay pacha* (nuestro mundo) y el *uku pacha* (el inframundo); el sonido de su paso no se describe con categorías sonoras sino visuales como opaco, cuando viene interrumpido, o cristalino, cuando fluye libremente como caída. ¿Cómo denominar esta especie de sinestesia cultural? No se trata de exclusividad alguna de las culturas de los Andes. En un hermoso texto sobre los yoreme mexicanos, Helena Simonett nos refiere la relación que establecen ellos entre cantos, colores y visiones de los pájaros mitológicos del grupo. “El sonido es inútil —le confiesa uno de sus informantes—. Hay que tener una visión, uno tiene que visualizar en sonidos, no en palabras”. Como en un poema simbolista de José María Eguren, los preludios de los yoreme son azules, rojos o amarillos.

Con la irreverencia que lo caracterizó, Friedrich Kittler saludó el arribo de los sintetizadores por cuestionar nuestro concepto de arte sonoro al hacer posible una supramúsica más allá de los sonidos naturales. No siempre es necesaria la tecnología para remecer nuestras convicciones artísticas. Como sugiere Simonett, las culturas indígenas americanas también nos plantean repensar el sonido como una experiencia multisensorial y holística. ¿Nos atreveremos?

Para saber más sobre este tema...

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos* (Madrid: Cátedra, 1995).
- Bohlman, Philip V. "Ontologies of Music", Cook, Nicholas / Everist, Mark (eds.). *Rethinking Music* (Oxford / New York: Oxford University Press, 2010), pp. 17-34.
- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel / Basel / Tours / London / München: Bärenreiter-Verlag / Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1978).
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964).
- Simonett, Helena. "Envisioned, Ensounded, Enacted: Sacred Ecology and Indigenous Musical Experience in Yoreme Ceremonies of Northwest Mexico", *Ethnomusicology*, Vol. 58, N°1 (2014), pp. 110-132.
- Small, Christopher. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998).
- Solomon, Thomas J. *Mountains of Song: Musical Construction of Ecology, Place, and Identity in the Bolivian Andes*. Tesis de doctorado (University of Texas at Austin, 1997).

Sobre el origen de la música

Desde siempre los hombres se han preguntado por el origen de las cosas. La música, siendo una de las expresiones cardinales del ser humano, no podía ser una excepción. ¿Cómo se formó el arte de las musas? Todas las culturas han desarrollado teorías para explicar su existencia. Las respuestas, como la música misma, son variopintas y suelen expresar especificidad cultural de aquello que, siguiendo a Bronislaw Malinowski —el padre de la etnología moderna—, llamamos el "punto de vista nativo". Lo experimenté en carne propia el año 2000, en los llanos orientales colombianos. Entonces, pasé días enteros mostrándoles a los sikuani que el owewi mataeto, la flauta globular de cráneo de venado con cuyos sonos veneran a sus ancestros, había sido tañido en los Andes prehispánicos centrales en diferentes contextos. Pero por más que lo reconocieran en tejidos del período wari (800 d.c.), en los dibujos naif del cronista indígena Guamán Poma de Ayala (1613) o en la iconografía colonial peruana del siglo XVII, mis interlocutores no dudaron ni un segundo del origen sikuani del instrumento.

Si bien existen diferencias diacrónicas y sincrónicas entre ellas, hay un aspecto que hermana estrechamente a las teorías culturales sobre el surgimiento de la música: su remisión al ámbito de lo divino. Desde un punto de vista mítico, la música es a menudo la reproducción humana de prácticas divinas. En efecto, las mitologías nos pintan frecuentemente deidades bastante proclives al arte musical. Pienso en las musas del Olimpo; en Apolo, el magistral tañedor de lira; en el corno de Juval o el arpa de David; en Sarasvati, la madre de la sabiduría y virtuosa de la *vina* hindú; o en Hathor, la diosa egipcia del amor, de la danza y del canto, además de diestra intérprete del arpa. Vista así la cosa, puede decirse que cantar o tocar un instru-

mento en algunas culturas es una forma sumamente eficaz de emular a los dioses y ganarse sus favores.

En varios relatos mitológicos, la música es un don otorgado a los hombres. En ellos los humanos suelen acceder a la música gracias al rol mediador de la naturaleza. En *Las metamorfosis* de Ovidio es el viento soplando dentro de las cañas el que inspira a Pan —semidiós de los pastores— a construir la primera flauta, mientras que en la mitología de los ewe; de Togo, en el África occidental, es el mar el que toca el tambor primigenio y canta de manera tan convincente que termina por contagiar a los hombres su entusiasmo por el arte de los sonidos. La naturaleza es en consecuencia fuente de inspiración para compositores. Recuerdo nítidamente un pasaje de *Diamantes y pedernales*, la famosa *nouvelle* del escritor peruano José María Arguedas, en el que el opa Mariano se acuesta a la orilla del río con su arpa para aprender nuevas tonadas, pues según la tradición quechua sur-andina la corriente susurra hermosas melodías a su paso.

Siendo la música de origen divino, es lógico que para numerosos grupos culturales la composición musical no sea únicamente de incumbencia humana, sino también asunto de espíritus y otras fuerzas sobrenaturales. Para los sikuani, todos los cantos vienen de los kubeis, los primeros chamanes, quienes a su vez aprendieron el arte del canto de los matsedani, los dioses mayores del panteón sikuani. Los aborígenes australianos creen igualmente que los cantos sagrados que rigen su calendario ritual y la delimitación de sus tierras fueron compuestos por los ancestros en un tiempo mítico e inmemorial, al que ellos tienen acceso solo mediante el sueño. También algunos grupos maoríes de Nueva Zelanda u otros avaiki de Polinesia creen que la música es creación de deidades menores y que su cultura musical y sus instrumentos, por tanto, provienen de las hadas, los elfos y otros seres que habitan las cuevas, las montañas frondosas o las vertientes de los ríos que los rodean. Para los suyá del Xingú brasileño, en cambio, los cantos no son solamente compuestos por espíritus silvestres o por temibles monstruos, sino también por animales totémicos que habitan la foresta, como el armadillo, la tortuga o la serpiente.

La mitología es realmente prolija al narrar las dotes musicales de los animales. Según uno de los mitos recopilados en el manuscrito

colonial de Huarochirí —una especie de Viejo Testamento quechua, de fines del siglo XVI—, la danza en tiempos míticos era patrimonio exclusivo de los ciervos. Estos solían bailar en corro, cantando “cace-mos a los hombres, cace-mos a los hombres”, hasta que cierta vez una cría equivocó el texto —“que los hombres nos cacen, que los hombres nos cacen”, entonó—, dispersando para siempre a las bestias bailarinas. Desde ese momento la danza y el canto son facultad exclusiva de los humanos, y los venados, presa de caza para ellos. Al igual que entre los quechuas, también entre los kootenai norteamericanos el ciervo era antiguamente el dueño de los cantos. Hasta que un día, según refiere el mito, un joven lo escuchó interpretando tonadas contra las fieras depredadoras y las aprendió y transmitió a sus semejantes. Mas no solo el venado es asociado al origen de la música. Según los dan de Costa de Marfil, el mono inició la tradición de los tambores, mientras que para los kaluli de Papúa Nueva Guinea fueron los pájaros sagrados quienes ejecutaron los primeros cantos.

Influenciadas por la actitud positivista del pensamiento moderno, las ciencias musicológicas —con excepción tal vez de la ethomusicología— vieron durante mucho tiempo meras supersticiones en las explicaciones culturales sobre el origen de la música, cuando no vanas peroratas sin más valor que el atribuible a una fábula de Esopo. Ya en la Antigüedad y en la Edad Media la pregunta del origen había ocupado a doctos en música. Pero en cuanto las explicaciones de entonces también se remitían a complejos míticos, ellas fueron dejadas de lado cuando el hombre ilustrado empezó a buscar respuestas científicas a tal interrogante en los albores del mundo moderno. Así, a finales del siglo XVIII, Jean-Jacques Rousseau esbozó una de las primeras teorías sobre el origen de la música, según la cual esta se habría derivado de las inflexiones que la recitación imponía al habla. La música era por tanto, para Rousseau, hija directa de la emotividad que la poesía imponía al lenguaje.

Fue recién hacia finales del siglo XIX que las teorías sobre el origen de la música adquirieron un carácter científico, aunque a nuestros ojos estas no nos parezcan menos imaginativas que aquella aventurada por el enciclopedista. Charles Darwin, por ejemplo, remitió los orígenes de la música a la invitación amorosa entre las

aves. Como había observado, los pájaros llamaban a las hembras para el apareamiento mediante el canto y aquellos que cantaban con mayor destreza resultaban siendo recompensados. Convencido de que las facultades humanas eran perfeccionamientos de las animales, Darwin aventuró la tesis de que el hombre, imitando a las aves, había comenzado a cantar para potenciar sus galanteos. Pero su teoría era inconsistente: no solamente el hombre canta, también la mujer. Y ambos, al igual que las aves, además lo hacen fuera del tiempo de apareamiento.

Remitiéndose a Rousseau, Herbert Spencer volvió a esgrimir la teoría de que la música provenía del lenguaje. Según el sociólogo británico, ella se habría formado siguiendo los acentos y modulaciones de la voz “primitiva” al querer expresar rabia, pena, alegría o severidad frente a los subalternos. Aunque la teoría de Spencer gozó de mayor acogida que la de Darwin en círculos científicos, también fue motivo de crítica. Se argumentó en contra, por ejemplo, que si la voz inflexiona y se altera cuando hablamos con emotividad, es igualmente cierto que ella —a diferencia del canto— no establece distancias fijas entre intervalos. De la recitación al canto seguía existiendo entonces un trecho enorme que dicha teoría no dilucidaba.

A comienzos del siglo XX, la musicología comparada temprana se abocó al estudio de las prácticas musicales “primitivas” para establecer el origen de la música. Movidos por la premisa “al principio fue el ritmo”, Richard Wallaschek y Karl Bücher buscaron los orígenes de la música en los tañidos de los tambores. Según el primero, la sincronización entre estos instrumentos y el movimiento corporal habría sido determinante para la formación de un arte sonoro. Para el segundo, la música se habría originado como consecuencia del trabajo colectivo coordinado. El psicólogo austriaco Carl Stumpf disintió de ambas posiciones, aduciendo que mientras que la tesis de Wallaschek no revelaba el paso al movimiento melódico —para Stumpf el aspecto más preponderante en la música—, la de Bücher olvidaba que el trabajo sincronizado suponía un grado de civilización imposible entre las primeras hordas de homo sapiens o entre sus antepasados. En su libro *Anfänge der Musik* [*Los orígenes de la música*], Stumpf defenderá entonces la hipótesis de que la música surgió gracias a la comunicación a grandes distancias. Según su

investigación, los llamados a voces, al subir el tono al inicio y bajarlo hacia el final, habrían formado intervalos rudimentarios y así los primeros motivos musicales. Preso de esa convicción, Stumpf clasificó los cantos cronológicamente según el número de grados utilizados en una escala, un método que heredaría su discípulo Erich von Hornbostel, otra figura central de la etnomusicología de entonces.

Si dichas teorías hoy nos resultan casi tan ingenuas como los mitos referidos, en su momento fueron consideradas científicamente válidas y perdieron vigencia recién hacia mediados del siglo XX, cuando se hizo evidente que la base empírica sobre la que descansaban no era el conocimiento científico sobre la vida musical del hombre en tiempos pretéritos, sino una proyección ideológica que, mediante la jerga etnológica, catapultaba a las culturas no europeas a un tiempo anterior al del observador científico moderno. En ese sentido dicha teorías decían más sobre los prejuicios culturales de quienes las formulaban que sobre el fenómeno que pretendían aclarar. Desde entonces la etnomusicología ha desconfiado de las teorías evolucionistas por su carácter especulativo, por sus implicancias colonialistas y por sus connotaciones racistas.

Por ello no sorprende que el tema del origen y la evolución de la música haya resurgido en áreas tan ajenas a la etnomusicología como la arqueología y las neurociencias. Efectivamente, desde la aparición en el año 2005 del libro *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body* [*Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*], del arqueólogo británico Steven Mithen, y, el del psicólogo Aniruddh Patel, *Music, Language and the Brain* [*La música, el lenguaje y el cerebro*], el tema del origen de la música ha vuelto a ganar coyuntura en el discurso científico, sobre todo el tema de las relaciones evolutivas entre la música y el lenguaje. Mithen, por ejemplo, ha postulado la existencia de un sistema comunicacional evolutivamente anterior a la música y al habla que él, no sin humor, ha titulado *hmmmm* (holístico, manipulativo, multimodal, musical y mimético). Patel, por su parte, ha demostrado que la música y el lenguaje se hallan estrechamente vinculados como sistema cognitivo y neural, en cuanto ambos laboran con sonidos y significados, compartiendo por tanto importantes funciones en el cerebro. En 1977

el musicólogo austriaco Georg Knepler anticipó ambas teorías, proponiendo la existencia de un protosistema comunicacional en base a sonidos, compartido por humanos y animales. Según Knepler –un marxista y por tanto un neodarwinista– mientras que dicho sistema se había mantenido inalterado en el reino animal, este habría evolucionado y se habría bifurcado entre los humanos, posibilitando la producción y recepción de estructuras musicales y lingüísticas. Para establecer el origen de la música, sostenía Knepler, bastaría aplicar la bioacústica y estudiar la producción sonora animal a fin de determinar el momento en que los seres humanos se habían apartado de ella y desarrollado estructuras cognitivas ausentes en otros primates. No sé si Mithen, Patel y otros estudiosos conozcan la obra de Knepler, pues no figura entre sus fuentes. Pero acaso, sin saberlo, estén realizando buena parte de los estudios con que soñara el musicólogo alemán. Si bien la mayoría de estas nuevas teorías muestran aún vínculos con las de Rousseau, Spencer o Stumpf, noto en ellos una gran diferencia. Mientras que las antiguas buscaban reconstruir un momento inicial de la música, las actuales evidencian un desplazamiento temático que se concentra en la evolución de las facultades musicales y lingüísticas en el cerebro humano y no en una narración unilineal de la historia de la música. En ese sentido, Mithen y Patel liberan al evolucionismo de sus implicancias negativas y plantean un desafío para una etnomusicología que, sumida en su paradigma particularista, no termina de desconfiar de las teorías universalistas.

No solo los etnomusicólogos tendrán que enfrentar retos, también los empiristas como Patel y Mithen. Gracias al apogeo de las teorías posmodernas de los últimos años, se han comenzado a percibir las explicaciones culturales sobre el origen de la música como maneras alegóricas de sistematizar conocimientos. Para ejemplificar tal postulado, tal vez valga la pena recordar brevemente un mito recogido por el padre Cristóbal de Molina en el Cuzco del siglo XVI, según el cual los padres civilizadores incaicos sobrevivieron el diluvio flotando sobre las aguas al interior de una tinya, el pequeño tambor de marco, típico de los Andes, confeccionado con cuero animal y tronco de eucalipto. ¿Existe acaso manera más concisa de decir que la música no es posible sin la domesticación de la flora y de la fauna?

Para saber más sobre este tema...

- Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales* (Madrid: Alianza Lozada, 1983).
- Mendivil, Julio. *Del Jujú al Uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del Imperio de los Incas* (Quito: Ediciones Abya Yala, 2009).
- Knepler, Georg. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis: zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung* (Leipzig: Reclam, 1977).
- Laade, Wolfgang. *Musik der Götter, Geister und Menschen. Die Musik in der mythischen, fabulierenden und historischen Überlieferungen der Völker Afrikas, Nordasiens, Amerika und Ozaniens* (Baden Baden: Verlag Valentin Koerner, 1975).
- Mithen, Steven. J. *Los neandertales cantaban rap: los orígenes de la música y el lenguaje* (Barcelona: Crítica, 2007).
- Patel, Aniruddh D. *Music, Language, and the Brain* (Oxford / New York: Oxford University Press, 2008).
- Stumpf, Carl. *Die Anfänge der Musik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911).

Un lenguaje no tan universal

A menudo se escucha en conciertos y hasta en algunas conferencias que la música es el lenguaje predilecto del alma humana, que ella es capaz de vencer fronteras y, por ende, de unir culturas y personas de distinta procedencia o pareceres diversos. No faltan los ejemplos. Muchos recordarán el famoso caso del schlager alemán *Lili Marleen*, de Hans Leip y Norbert Schultze que, durante la Segunda Guerra Mundial, cautivó tanto a los seguidores de Hitler como a los aliados. Según reza la leyenda, a las 21 horas de cada día, cesaban los combates en el frente para que ambas tropas sintonizaran Radio Belgrado y escucharan la melancólica melodía en la voz de la cantante alemana Lale Andersen. Durante los tres minutos que duraba la canción, cuentan los testigos, regresaban los combatientes, al menos mentalmente, al calor del hogar o a los brazos de la amada dejada en el terruño, olvidando efímeramente los horrores de la guerra. En efecto —piénsese en *Where Have All the Flowers Gone* de Pete Seeger, en *The Ballads of Sacco & Vanzetti* de Woody Guthrie, en *Imagine* de John Lennon o en *War (What Is It Good For)*, popularizada por Edwin Starr—, numerosas canciones han unificado corazones pacifistas en todo el mundo superando cualquier barrera lingüística, generacional o cultural. Según sugieren estos ejemplos, la música sería un idioma universal que hermana a los seres humanos con más eficacia que las palabras rimbombantes de los tratados de paz o las parcas declaraciones de buena hermandad en los documentos de las convenciones internacionales. ¿Es la música realmente el lenguaje de la armonía?

Etnomusicólogos, como yo, suelen reaccionar ante afirmaciones como esas con una sonrisa irónica, cuando no con cierta condescendencia frente a la ingenuidad y el optimismo propios del neófito. Y es que la música no solo es propicia para expandir el amor entre los prójimos, sino también un medio muy claro para

posicionarse en el mundo, es decir, para acercarse a unos y alejarse, conscientemente, de otros. Tal vez nada nos satisfaga más que sabernos parte de una comunidad musical elegida, que saber que compartimos el gozo estético con miles de personas igual de sensatas y ostentadoras dé buen gusto como nosotros; pero igualmente es muy posible que nada nos ofenda más que saber que aquella música que tanto significado tiene para nosotros, sea motivo de burla o desprecio por parte de otros. La maldad humana, que es tan variopinta como la diversidad musical en el planeta, no tardó mucho en descubrir que, si la música transmite de manera eficaz valores grupales o culturales, despotricar contra un tipo de música, ridiculizarla o desautorizarla estéticamente es una forma bastante productiva de menospreciar a quienes la producen y a quienes la escuchan. La música por ende no solo hermana, sino también, muchas veces, y muy eficazmente, divide; no solo acompaña los momentos de bullida emoción sentimental o de profunda congoja en nuestras vidas, también sirve —a menudo contra la intención de sus creadores— de banda sonora de torturas y otros actos indignos.

La música puede ser tanto motivo de algarabía en la fiesta pública, cuanto refugio interior. Así Herder consideraba la música como la expresión más fidedigna del espíritu de un pueblo, mientras que para Hegel el canto representaba la voz más íntima del alma de cada individuo. Es esa capacidad de crear significados sociales e individuales lo que hace de la música un arma puntiaguda para ofender y descalificar —ya sea personal o socialmente— al otro. Mas cabe preguntarse ¿por qué se desprecia un tipo determinado de música? Los desencuentros musicales nacen frecuentemente de nuestra incapacidad para aceptar la alteridad. El soldado español Miguel de Estete, por ejemplo, tuvo hace casi quinientos años el privilegio de presenciar el primer contacto europeo con la música indígena de los Andes. Si hoy en día más de un colega mío envidiaría su suerte, De Estete, por el contrario, hubiese renunciado gustoso a ella. Apabullado por los códigos, para él incomprensibles, que la regían, la música andina hubo de resultarle tan bárbara y horripilante como sus productores. Hacia fines del siglo XIX el explorador alemán Georg Schweinfurth repetiría la experiencia entre los azande del antiguo reino del Congo

en el África central. Influenciado por el evolucionismo unilineal en boga entonces, que pretendía reconstruir la historia de la música estudiando las formas “primitivas” de los “ancestros contemporáneos”, no dudará en comparar la música de esta comunidad con los gruñidos de los monos, con el estrepitoso crujido de las ramas de los árboles y con otros ruidos molestos de la selva africana, es decir, con lo más primitivo que podía imaginarse la mente musical europea. La moraleja es clara: si la música es la expresión de un pueblo, la música de un pueblo despreciable solo puede ser motivo de desprecio.

Más no solo la distancia cultural nos lleva a vituperar formas musicales. Dentro de una misma sociedad diversos grupos sociales se enfrentan unos a otros no solamente mediante la moda en el vestir, el tipo de auto que se usa o los sociolectos, sino también —o sobre todo— mediante la música. Ser rockero, rapero, adicto a las baladas, al jazz o ser asiduo visitante de salas de concierto para la llamada música de arte nos coloca en una posición determinada dentro del campo de la producción cultural del que nos habla el sociólogo francés Pierre Bourdieu. El gusto musical en las sociedades modernas obedece pues a un dictamen bastante sencillo, aunque categórico: dime qué escuchas y te diré quién eres. Como en el caso de las fronteras culturales, también requerimos de muros y parapetos en nuestro propio territorio sonoro. Así el sociólogo escocés Simon Frith nos advierte sobre un hecho alarmante en nuestra sociedad moderna: que no nos basta con gustar de un tipo de música, que muchos sentimos la enorme necesidad de ensalzar nuestras elecciones estéticas menospreciando las preferencias musicales de otros. Es decir, no nos basta con gustar de un tipo de música, urgimos igualmente de no gustar de otras. Y por si ello no fuera suficiente, sentimos la necesidad de expresarlo, una debilidad de la que no estamos exentos ni siquiera los especialistas. ¿No es gran parte de la producción musicológica una mascarada seudocientífica para legitimar el propio gusto musical como el más distinguido, como el más sublime y digno de exaltación?

La perseverancia del enemigo musical es digna de mención. Mientras estudiaba el schlager alemán para una etnografía musical de este, un detractor de Stefanie Hertel —una joven intérprete con un registro de voz nada espectacular pero con mucho éxito— ingresó

a la página web de la cantante para dejarle un mensaje lapidario: “Querida Stefi, espero que folles mejor de lo que cantas”. Los conservadores seguidores de Hertel, que en el colmo del atrevimiento la calificaban como “una dama muy decente”, pusieron el grito en el cielo, entrando en un cacareo de varios días con el intruso. Lo que me espantó del caso no fue ni el lenguaje soez del entrometido ni que hiciera añicos el mundo idílico de los seguidores de Hertel con sus impertinencias, sino que alguien invierta tanto tiempo y esfuerzo en atacar el gusto musical ajeno. ¿Quién se da el trabajo de dedicarse tan decididamente a cosas que considera irrelevantes?

Pero todos estos actos perversos relacionados con la música no merman la fuerza que la hace indispensable en la vida humana, llegando a calar en lo más profundo de nuestro ser. Por eso pienso que tal vez el verdadero poder de la música radique en la forma en que ella estructura nuestras capacidades cognitivas. Cierta vez, una colega me refirió una anécdota estremecedora al respecto. Pocos días antes de morir su madre, cuando el alzhéimer ya había destruido su memoria y su capacidad para hablar, mi colega, en un acto que intentaba ser de alguna forma una despedida, le susurró unas palabras tiernas al oído. La madre, absorta en la demencia, no reconoció la voz de la hija. “No le hable —le dijo una enfermera a sus espaldas—, cántele algo”. Escéptica, mi colega entonó los versos de una vieja canción folklórica que ella había aprendido de su madre. Ante su asombro la anciana reaccionó casi inmediatamente, entonando las últimas sílabas de cada verso mientras esbozaba una sonrisa. En lo más recóndito de su cerebro, su memoria musical había sobrevivido, aunque fragmentada, a los embates crueles de la enfermedad. Esa fue la última vez que mi colega logró comunicarse con su madre, y este el último contacto de la anciana con el mundo exterior. De hecho es un gran alivio saber que ni las injurias de los detractores ni la descomposición progresiva de nuestras facultades logran erradicar del cerebro la música que amamos, descubrir que lo último que nos abandona en el paso por el mundo es la música que nos produjo emociones placenteras.

Para saber más sobre este tema...

- Bohman, Philip V. *Focus Music, Nationalism, and the Making of the New Europe* (New York: Routledge, 2011).
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).
- Carl, Florian. *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* (Münster: Lit, 2004).
- Frith, Simon. "What is Bad Music?", Washburne, Christopher / Derno, Maiken (eds.). *Bad Music: The Music We Love to Hate* (New York: Routledge, 2004), pp. 15-36.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966).

¿Tiene sentido hablar de música?

Hace algunos años, un colega especialista en música nigeriana me comentó con resignación que ya bastante conseguía si lograba convencer a sus informantes para que le explicaran verbalmente sus principios musicales. Para ellos la música se hacía, no se discutía. Efectivamente, en muchas sociedades está extendida la idea de que hablar de música es empresa baladí. No es del todo descabellado el recelo, pues si bien, desde tiempos inmemorables, la música ha sido un vehículo sumamente productivo para expresar ideas, emociones e incluso saberes, esta siempre ha puesto en evidencia que su lenguaje es ajeno al del habla. ¿Cómo verter en palabras las tempestades que nos invaden al oír la *Eroica* de Ludwig van Beethoven o la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler? O ¿cómo expresar la congoja que nos producen los cantos fúnebres de los dogones de Mali o la voz dolorosa de John Lennon evocando a su perdida madre? La música como sistema comunicacional difiere tanto del idioma hablado, que Charles Seeger –uno de los más grandes investigadores de la música del siglo XX– ha sugerido que el gran dilema musicológico radica justamente en la imposibilidad de traducir discursivamente un sistema que se las arregla para expresarse sin la injerencia de los signos lingüísticos.

¿Es justificable platicar sobre música? Los músicos han objetado a menudo que lo suyo no es el orden del discurso lingüístico sino el mundo de los sonidos organizado de manera sutil y complaciente para el oyente, desautorizando con ello la retórica del filósofo melómano o la del sesudo crítico. Ciertamente, la destreza verbal de Friedrich Nietzsche para despotricar de la obra de Robert Schumann o ridiculizar la de Richard Wagner, al igual que la intrincada prosa de Adorno para menospreciar las dotes creativas de Piotr

Illich Chaikovski o el valor artístico del swing americano, pierden brillo y contundencia, puesta en evidencia su poca fortuna como creadores. El saber musical, según esta lógica, se haría manifiesto en el dominio de la composición o la interpretación. Hablar de música sería, por tanto, como reza un dicho estadounidense, tan burdo como intentar bailar arquitectura.

La frase es ingeniosa, aunque en el fondo, sea inapropiada. Y es que la música no solo es estructuras sonoras. Ella también comprende patrones de comportamientos e ideas concretas sobre lo que es musical o no. Y puesto que es a través del habla que transmitimos conceptos y nuestras aspiraciones, el comportamiento verbal resulta ser una parte fundamental de toda conducta relacionada con la música y su consumo. Aunque a menudo se piense lo contrario, vivimos hablando de música. Lo hacemos, como consumidores, cuando comentamos con conocidos nuestras recientes adquisiciones y cuando celebramos nuestros gustos. O cuando discutimos sobre la calidad estética de lo que hemos oído; cuando expresamos nuestra extrañeza frente a lo inédito y nuestra complacencia frente a lo familiar; así como cuando comentamos las emociones que despiertan en nosotros una melodía o el timbre de voz de una cantante a quien admiramos profundamente. Es decir, siempre.

También la práctica musical implica hablar de música. Y es que la música requiere de un previo acuerdo sobre lo que se persigue. El antropólogo estadounidense Michael Tomasello sostiene que los humanos difieren de los animales en cuanto los primeros poseen la capacidad de coordinar intenciones comunes y, en base a ello, de moldear resultados futuros, aun aquellos de carácter abstracto. Según Tomasello, esta intencionalidad compartida se funda justamente en la habilidad humana de explicar y comprender, lo cual es posible solamente por medio del lenguaje. Y puesto que la música es una actividad colectiva que requiere de acuerdos y compromisos, ella sería impensable sin el uso de una intencionalidad compartida al momento de pensarla o producirla. Realmente, ningún conjunto musical sería posible sin que mediara entre los participantes un sistema de comunicación que permita entenderse a unos y a otros. Es mediante el habla que el dirigente comunica a los miembros de una

orquesta sinfónica sus expectativas musicales y que el guía de los sikuris altioplánicos en los Andes comparte sus composiciones con la tropa toda, así como es mediante el habla que los miembros de una banda pop o de jazz negocian sonoridades y comportamientos dentro y fuera del escenario. El habla es de una importancia tal al momento de hacer música que cada cultura musical ha desarrollado un argot especial para expresar sus principios de valoración y sus técnicas de ejecución. Así conceptos como *fat bass*, riff, sabor, *offbeat* o *groove* son aplicables al hip hop, al rock, a la salsa o al jazz, respectivamente, pero, de seguro, no a la música de manera indistinta. Esto demuestra que la palabra es un factor vital para poder transmitir saberes musicales, aunque a menudo los mismos músicos afirmen lo contrario. El dominio de una jerga musical específica es, dicho sea de paso, primordial para ser considerados expertos en una cultura musical. El concepto "bello", por ejemplo, podría corresponder tan poco a una expresión de calidad aplicado al heavy metal como la noción de "duro" aplicada a la voluptuosidad instrumental y armónica de la obra del gran compositor de Renania. Es por eso que no dominar las categorías verbales de una cultura musical suele acarrear tristes malentendidos. Mientras que para un payador argentino el contrapunto implica un duelo musical con un contrincante, en la música erudita denota la concordancia armoniosa de dos voces contrapuestas; mientras que el ligado en esta se refiere a la ejecución ininterrumpida de una serie de notas, en la música andina referirá el arrastre de una nota hacia otra contingente. ¿Cómo esclarecer todas estas diferenciaciones capitales sin recurrir al lenguaje?

Hablar de música es tarea indispensable, aunque músicos y compositores famosos digan lo contrario. Hagámoslo. ¿No decía Isadora Duncan que sería capaz de "danzar una silla"? Por lo demás, como ha afirmado el musicólogo estadounidense Robert Walser, bailar arquitectura puede ser un acto sumamente creativo.

Para saber más sobre este tema...

Tomasello, Michael. *Origins of Human Communication* (Cambridge / Massachusetts / London: MIT Press, 2008).

Walser, Robert. "Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances", Moore, Alan (ed.). *Analyzing Popular Music*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 16-38.

¿Qué significa saber de música?

En una entrevista aparecida de manera póstuma escuché a un compositor académico y musicólogo peruano afirmar que los músicos populares, incluso aquellos de gran talento y dotes técnicas, no sabían de música. La declaración es desafortunada, más aún viniendo de alguien que dedicara buena parte de su vida al estudio de las prácticas musicales populares. Valga entonces la pregunta ¿qué significa saber música?

Saber de o saber música, para quienes nos movemos en el terreno de la etnomusicología, implica una serie de conocimientos prácticos y teóricos, sin los cuales ningún instrumentista ni ningún cantante podría ejercer su profesión satisfactoriamente. Considerando este punto de vista, la frase del compositor resulta altamente refutable. Ella, empero, adquiere otro sentido si convenimos en que lo que pretende expresar es que los músicos populares, por lo general, no leen partituras ni poseen profundos conocimientos en teoría musical como para alcanzar la supuesta excelencia de la música llamada erudita, académica o clásica. No estando seguro de que los músicos populares pretendan competir con dicha música, quiero aprovechar esta polémica afirmación para problematizar lo que realmente me interesa: el lenguaje de los musicólogos.

La musicología, la ciencia que estudia la música en todas sus manifestaciones, nació hace poco más de cien años en Alemania, como un producto colateral de la reflexión sobre música impulsada por el idealismo hegeliano y su idea del espíritu manifestado en una obra. Entonces esta rama del saber, que buscaba erigirse en una disciplina académica, se vio en la necesidad de desarrollar un nuevo tipo de discurso sobre música que difiriera abiertamente de aquellos que profesaba el vulgo o el aficionado. Es así que, siguiendo las

premisas sentadas por el crítico musical austriaco Eduard Hanslick, la musicología hubo de renegar del concepto de expresión, tan caro al neófito y al melómano, para volcarse a la forma, la cual creía ver materializada en la escritura. Puede afirmarse entonces que, por una paradoja del destino, la ciencia consagrada al arte de las musas nació del menosprecio de la práctica musical —entre otras cosas por sus connotaciones femeninas— e impulsó la sublimación de su abstracción en la partitura.

Desde su aparición a finales de la Alta Edad Media, la notación dotó a la música en Europa de una dimensión espacial. Esto tuvo repercusiones tan inmensas en la composición que el compositor británico Howard Goodall tildó tal proceso como el primer *bi-bang* en música. Hasta entonces la transmisión de repertorios musicales en Occidente había tenido lugar exclusivamente a través de métodos orales y mnemotécnicos. Mas entonces, la necesidad de salvaguardar amplios cancioneros llevó a la cultura musical europea religiosa a desarrollar un sistema de representación que pudiera indicar tanto la altura cuanto la duración del sonido, logrando así que la música trascienda personas, países, lugares y épocas. Pero el verdadero aporte de la escritura musical no estuvo en el hecho de que alborotara las formas de transmisión existentes, sino sobre todo en que inspirara estructuras sonoras, como el contrapunto, que emulaban la arquitectura, revolucionando con ello la creación musical. Charles Seeger ha señalado con acierto que la notación puede ser descriptiva —como la transcripción del etnomusicólogo que tiene lugar a posteriori— o prescriptiva, cuando indica al ejecutante lo que debe interpretar durante la performance. Por considerarla una herramienta efectiva para la instrucción de nuevas obras, la musicología pasó a considerar la partitura como el ideal de la obra y a sus realizaciones, como meros intentos de reproducir dicho ideal, siendo por lo mismo irrelevantes para el análisis científico. Pero ¿es una partitura realmente la expresión más fidedigna de una obra musical?

Si consideramos que la notación no es sino apenas una representación simbólica de los sonidos, capaz de indicar altura y duración, mas no apta para reproducir timbres ni frecuencias, habremos de convenir en que una partitura, ya sea prescriptiva o descriptiva,

carece justamente de aquello con que solemos identificar la música: los sonidos. Podemos afirmar por consiguiente que ella, por sí misma y sin mediación de una ejecución, jamás alcanza a ser música, aunque se encuentre estrechamente ligada a su práctica. Y ahora bien, en cuanto el lenguaje de los musicólogos se funda por lo general en lo que le permite formular la notación y no la interpretación musical, no será aventurado sostener que su jergonza profesional se basa en una manera atípica de entender la música.

¿Qué significa saber de música? La respuesta está supeditada a las competencias que exige cada cultura musical. De poco serviría ser diestro en bel canto si de entonar melodías microtonales se trata, o modular a las maravillas si uno forma parte de una batucada. Existen, por lo demás, distintos saberes musicales, dependiendo de si uno es compositor, intérprete, oyente o coleccionista. Conozco melómanos que se saben de memoria todo el repertorio de Glenn Gould, aunque no reconozcan una nota en el pentagrama, y excelentes instrumentistas incapaces de acompañar una simple canción de cuna si se les arrebatara la partitura. Sé de fanáticos que podrían recitar durante horas los nombres de los músicos participantes de las sesiones de grabación de los discos de John Coltrane o Dexter Gordon y de otros que conocen cada detalle de una sola pieza. Y es que las capacidades musicales pueden ser muy diversas: pueden ser armónicas, melódicas, rítmicas, históricas o performativas, pueden complementarse o excluirse entre sí.

¿Se necesita ser un experto en teoría musical para saber de música? No. El oyente común o el músico popular no escuchan ni tocan cadencias de terceras o plagales ni subdominantes ni tónicas ni escalas pentatónicas o diatónicas, sino canciones o melodías. Estos términos no son menos exactos ni menos objetivos que aquellos que usamos los musicólogos. Los primeros obedecen sencillamente a una tradición de pensamiento especializado afín al proyecto moderno, que se conforma a partir de una discrepancia y de una enajenación con la vivencia musical cotidiana. En ese sentido, aquellos músicos populares que mencionara nuestro compositor sí saben de música, aunque difieran de los musicólogos en la forma en que adquieren y transmiten sus conocimientos, es decir, aunque no sepan leer nota-

ción musical alguna y no se valgan del lenguaje musicológico y de la jerga de la teoría musical decimonónica para expresar sus saberes. Robert Walser ha escrito, con el tono sarcástico que lo caracteriza, que analizar la partitura de una pieza musical equivale a ir a un restaurante y discutir la calidad de la carta y no de la comida. No estoy seguro. Acaso sea más como discutir las recetas, algo para lo cual tal vez se aplique mejor el lenguaje de los cocineros que el del simple degustador.

Para saber más sobre este tema...

- Goodall, Howard. *Big Bangs. The Story of Five Discoveries that Changed Musical History* (London: Chatto & Windus, 2000).
- Hanslick, Eduard: *Vom musikalischen Schönen* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989).
- Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", *The Musical Quarterly*, Vol. 44, N° 2 (1958), pp. 184-195.
- Walser, Robert. (2003). "Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances", Moore, Alan (ed.). *Analyzing Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 16-38.

Las clasificaciones de la música

En su ensayo "El idioma analítico de John Wilkins", dice Jorge Luis Borges: "...notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué es el universo". Efectivamente toda clasificación obedece a un principio rector que, por razones culturales, y por tanto de manera antojadiza, intenta darle un orden y un sentido al mundo. Que dicho principio, observado desde otra perspectiva cultural, resulte extraño, ingenuo y hasta absurdo, confirma, como ha sugerido Foucault al comentar justamente aquel texto de Borges sobre Wilkins, que los códigos fundamentales de una cultura determinan los conceptos empíricos con que cada individuo mira y percibe su entorno.

La música no es ajena a tal dictamen. La idea es inquietante. ¿No existe una manera de clasificarla objetivamente, libre de toda injerencia cultural? En mi calidad de etnomusicólogo familiarizado con diversas tradiciones musicales, voy a permitirme esbozar una respuesta que acaso quiere ser también un manifiesto.

Desde antaño, los hombres se han esforzado por dar un orden a la diversidad musical en el mundo. Los intentos emprendidos dan buena cuenta del ingenio humano para enfrentar el albedrío sonoro. Si, por ejemplo, durante la época Sui (581-618 d.C.) la música era clasificada según su procedencia –música coreana, de Funan o Turpan– o su función social –música sacra o para banquetes–, durante la dinastía Tang (618-907 d.C.), la época de mayor esplendor artístico de la China antigua, se pasó a diferenciarla entre música parada y sentada. La primera se refería a las prácticas musicales al aire libre, en las cuales los músicos ibán a pie acompañando procesiones o danzas; la segunda, en cambio, a las prácticas cortesanas, en las cuales, al estilo

del gagakú japonés, los músicos tocaban sentados para los ejercicios meditativos de sus señores.

Los doctos de la Edad Media clasificaron la música según criterios cosmogónicos. El pensamiento dualista del Medioevo suponía una música celestial, ejecutada por ángeles, y otra infernal, opuesta a la primera. Como consecuencia de ello se dio un incremento en las connotaciones simbólicas de los instrumentos musicales, como consta en la pintura de la época. En algunos casos, estos se convirtieron en instrumentos divinos —como la flauta y los cordófonos celestiales que ejecutaban los ángeles—, en otros, en diabólicos —como la *fistula* o *timpanum*— o en *pervierte Instrumente*, es decir, en instrumentos que aun siendo originariamente de un carácter benévolo, se volvían macabros en las manos del diablo o de los condenados. Ergo, este imaginario determinaba qué instrumentos eran apropiados para la gente de buen o mal vivir.

Pero nada revela mejor la riqueza del pensamiento musical medieval que las distinciones emprendidas por Boecio (470-524), uno de los teóricos musicales más importantes de aquel tiempo. Para él la música se dividía entre música mundana, música humana y música producida por instrumentos musicales. La *musica mundana*, según Boecio, surgía del sonido que producía el movimiento de los cuerpos celestes y todas las cosas de la naturaleza que formaban parte del cosmos, anotando que la incapacidad humana para percibirla obedecía a los límites de sus facultades. La *musica humana*, en cambio, siendo lo humano una repetición diminuta del universo, era aquella que producían los elementos del cuerpo y su fusión con el movimiento del alma, la cual se manifestaba también a través de la voz y el canto que reproducía la armonía interna del cuerpo. El tercer tipo era la *musica instrumentalis*, es decir, aquella que se ejecutaba con instrumentos musicales y que, cual la música humana, traducía la música mundana a un plano terrenal. En el fondo, este sistema tripartito escondía también una lógica dual, pues dividía la música en sus formas humanas y no humanas.

El pensamiento moderno ha establecido que la música es el arte de combinar unidades temporales y espaciales de sonido según un número de reglas estipulado. Dicha definición, heredera de la de

Leibniz que calificaba la música como una aritmética secreta —sujeta a sus propias reglas también secretas—, representó para el pensamiento racionalista el punto de ruptura con la especulación filosófica medieval, lo que le permitió sentar las bases para el desarrollo de lo que hoy denominamos un conocimiento científico de la música. Hacia finales del siglo XIX, cuando la musicología surgió como ciencia, ella dividió su objeto de estudio diferenciando tres tipos de música: la folklórica, que era de tradición ágrafa, anónima y funcional; la popular, que era mediatizada y para entretenimiento, y la erudita o clásica, que era letrada y para el consumo contemplativo. Si bien este esquema de clasificación dio resultados positivos durante buena parte del siglo XX —hasta un pionero de los estudios de música popular como Philip Tagg la adoptó en un primer momento—, hacia finales del siglo pasado se hicieron evidentes sus enormes deficiencias: canciones folklóricas varias tienen autor y están mediatizadas; mientras que formas populares permiten un consumo contemplativo y reclaman una valoración artística, del mismo modo que la música erudita puede convertirse en una mercancía más al interior del sistema económico del capitalismo tardío. El panorama es confuso. ¿Por qué consideramos eruditas las ejecuciones de la música sacra anónima del siglo XV? ¿Son folklóricas o populares las formas tradicionales grabadas por la industria del disco? Los musicólogos contemporáneos se muestran muy escépticos frente a los presupuestos de nuestros antecesores, buscando nuevas formas de clasificar la música. Así, el etnomusicólogo Thomas Turino distingue hoy en día dos tipos de prácticas musicales: una participativa que pone más énfasis en aspectos de socialización que en la perfección de la performance, y otra representacional que, sobre las tablas, se ofrece como espectáculo para el consumo y que por tanto exige de los intérpretes un mayor dominio técnico al momento de la ejecución. ¿Es esta la clasificación más correcta que podemos hacer de la música?

Me temo que no. La costumbre de dar a la historia de las ciencias un sentido teleológico nos ha llevado a menudo a ver las elucubraciones de especialistas como una progresión, como un itinerario que nos conduce inexorablemente hacia un final certero y absoluto. Pero puestos bajo la lupa, todos esos intentos se revelan

como formas arbitrarias de ordenamiento, regidas por valoraciones subjetivas, por convicciones dogmáticas o pragmatismos políticos. En ese sentido, la clasificación de los sabios chinos o medievales difiere poco de aquellas emprendidas posteriormente por los hombres de ciencia: todas ellas son el producto de aquello que Foucault en su momento tildó, acertadamente, de regímenes de verdad, y por tanto son meros productos de la contingencia. ¿Cómo clasificar la música entonces?

La respuesta depende de los fines que quiere alcanzar dicha clasificación. A fin de cuentas, lo que han hecho los expertos en música a lo largo de la historia no difiere mucho de la tarea que emprende un coleccionista al ordenar sus discos. Como él, el experto también elige caprichosamente una opción entre las infinitas posibilidades de orden. Si la elección es productiva, el sistema se mostrará como eficiente. Pero todo sistema, aun el más detallado, padece de obsolescencia. La inclusión de nuevos ítems viene una y otra vez a revertir el orden (en mi estantería de música andina, por ejemplo, ya no entran más discos compactos, ¿dónde poner entonces las colecciones de Arguedas adquiridas en mi último viaje al Perú? ¿En el rubro de músicas del mundo o de músicas étnicas?). Aunque estas perturbaciones suelen suscitar pánico entre colegas, yo propongo prestar más atención a ellas, pues nos hacen notar las debilidades de nuestros sistemas y los criterios sobre los cuales se basan (¿por qué no consideré la música andina, el jazz o el rock como músicas étnicas? ¿Qué presupuestos acepté como ciertos para justificar tales categorías?). Las contaminaciones pueden abrir puertas insospechadas. ¿Cómo clasificar, por ejemplo, el concierto en vídeo de un coro de sordomudos cantando en lenguaje de señas? ¿Cómo música? En *Tratado contra el método*, Paul Feyerabend sostiene que los científicos suelen descartar los datos empíricos que hacen peligrar sus teorías en aras de la condición de consistencia. Como el físico austríaco, creo que tales desequilibrios suelen ampliar nuestras nociones del mundo. Y eso, para mí, ya es razón suficiente para que sean bienvenidos.

Para saber más sobre este tema...

- Aurelius Augustinus. *Musik* (Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1940).
 Feyerabend, Paul. *Tratado contra el método* (Madrid: Tecnos, 1975).
 Kishibe, Shigeo. "Court Traditions", Sadie, Stanley (ed.). *New Grove of Music and Musicians* (London / New York: Grove, 1980), Vol. 4, pp. 250-253.
 Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 2008).

¿A qué llamamos folklore?

Un amigo me pregunta si la chicha, como se denomina a la cumbia andina en el Perú, puede ser considerada música folklórica. El asunto, me confiesa, fue planteado por un tertulio en una red social cuando afirmó sin tapujos que la chicha —transmitida por tradición oral, con una amplia base popular y poseedora de una innegable función social— “cumplía con todas las características de la disciplina antropológica”. Podría criticar la frase por desafortunada —por cierto, lo que cumple con todas las características de la disciplina antropológica sería antropología y no un hecho folklórico—, pero tal vez sea más provechoso obviar el traspie lingüístico y concentrarme en la interrogante misma: ¿es la cumbia folklore musical peruano del siglo XXI?

Aunque sorprenda a tirios y troyanos, voy a sostener que la respuesta nada tiene que ver con la cumbia y sus propiedades musicales o significaciones sociales, sino con el concepto de folklore que manejemos. ¿Qué es el folklore? Según el diccionario de la Real Academia Española, llamamos así al “conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo”, así como a “la ciencia que estudia esas materias”. Me temo que pocos convendrían con definición tan laxa y extemporánea. Como trataré de mostrar en las líneas que siguen, folklore significa muchas cosas que la acepción recogida por el diccionario no contempla. El vocablo no es de vieja data. Fue propuesto en 1846 por John William Thoms para denotar una serie de prácticas culturales que por estar enfrentadas a la expansión de las administraciones nacionales aparecían como marginales y en peligro de extinción. Así, el folklore fue definido, en oposición a aquel saber que producía la universidad, como uno funcional venido del pueblo que era transmitido de forma oral y anónima —lo que explicaba

sus variantes—, de condición mutable, aunque perdurable en cuanto reproducía manifestaciones culturales del pasado. Si tal definición encajaba bien con los pinitos de los estudios folklóricos, desgraciadamente para los custodios de nuestra lengua esta es en la actualidad insostenible. ¿Cómo nació el concepto de folklore?

La hebraísta canadiense Barbara Kirshenblatt-Gimblett ha sostenido con intención polémica que la idea del folklore fue hija de la añoranza por el pasado que nos legó el romanticismo europeo. Dicho movimiento intelectual desconfiaba del racionalismo por enajenante y universalista y propugnaba un retorno a los orígenes, los cuales suponía ocultos en un afable mundo rural e incontaminado. Pero el folklore tal como lo imaginaron los intelectuales europeos del siglo XIX y comienzos del XX comportaba un imposible, pues si por un lado obedecía a un interés conservacionista —el rescate de las tradiciones vivas del pueblo—, por otro implicaba una actitud normativa por parte del Estado o la academia que descontextualizaba y congelaba dichas tradiciones para volverlas piezas de museos o versiones definitivas en compendiosas ediciones. En efecto, la empresa folklórica temprana estuvo estrechamente ligada a la construcción de patrimonio nacional por parte de los Estados. Tal fue el caso de los estudios de literatura oral inglesa o de las famosas recopilaciones de canciones y cuentos folklóricos alemanes del siglo XIX que tan compendiosamente ha estudiado Philip Bohlman. Y tal fue el caso también en América Latina, cuando el ideal de nación echó raíces en las nuevas repúblicas y la urgencia de crear culturas nacionales se hizo tan perentoria que obligó a numerosos intelectuales a enlazar los zapatos en parajes hostiles para rescatar dichos, leyendas y canciones. No quiero decir que las recopilaciones de Béla Bartók, John Meier, Cecil Sharp o Carlos Vega no tengan valor alguno; pero, aunque pocos lo acepten, la aparición del folklore en los círculos intelectuales no respondió a la valoración repentina de productos culturales antes injustamente ignorados, sino al despertar de proyectos oficiales para su apropiación por parte del Estado. Una vez desaparecidas las condiciones que lo generaron, el folklore tuvo que ser repensado y redefinido, aunque de ello no se haya enterado la Real Academia Española.

El concepto de folklore ha sufrido, ciertamente, considerables transformaciones. Algunos —sospecho que es el caso del joven autor de la proposición que nos ocupa— remiten estos reacomodos a las injerencias mediáticas y tecnológicas que han soportado las culturas tradicionales desde finales del siglo XIX. Se equivocan. No creo que jamás haya existido algo así como un hecho folklórico. Sí, en cambio, maneras muy divergentes de imaginarlo, pues tan mutables como las prácticas de marras son los sistemas con los cuales las describimos. “¿Es que el folklore no ha sido siempre folklore?”, se preguntarán los lectores. Debo decir que sí para su sosiego. Y tengo igualmente que advertir para su disgusto que lo que llamamos folklore suele diferir considerablemente, dependiendo de quién emita el vocablo, cuándo y desde dónde.

En los Estados Unidos, en los albores del siglo XX, el folklore se entendió como el saber arcaico de grupos de colonos aislados de los procesos de modernización que vivía el país. La tarea de ubicarlos y conservarlos fomentó la fundación de la American Folklore Society, y con ella la profesionalización de recolectores de reliquias culturales, lo que provocó una extensión semántica del término: folklore no solo eran las prácticas sociales sino también el material recogido y almacenado en instituciones subvencionadas por el Estado. En los países socialistas, donde después de la muerte de Lenin se impuso la premisa estalinista de “nacional en la forma, socialista en el contenido”, el derrotero fue distinto. Allí se fundaron escuelas superiores en las cuales se formaron músicos letrados capaces de garantizar la “autenticidad” de las expresiones del pueblo. Desde entonces la música folklórica pasó a ser una de conservatorio, completamente independiente de las prácticas rurales que la habían inspirado. Algo similar pasó en diversos Estados, en los cuales, durante la segunda mitad del siglo XX, se fundaron sendos conjuntos folklóricos nacionales. En ellos las espontáneas expresiones culturales de las minorías étnicas pasaron a convertirse en versiones o coreografías fijas que debían aprenderse adecuadamente, eliminando del folklore justamente aquella contingencia que se suponía debía caracterizarlo. Ya sea en Cuba, en Nigeria, en Irlanda o en la República Popular China, por citar algunos ejemplos que conozco, el folklore, independiente de tendencias ideológicas, se ha convertido en un espectáculo de representación política.

Sería injusto afirmar que solo el Estado ha sacado provecho de la palabra. Desde mediados del siglo XX la industria musical ha promovido estilos provenientes de tradiciones antiguas en el mundo entero. A ellas, les ha estampado el sambenito de “folklóricas”. El musicólogo argentino Leonardo Waisman pasó las de Caín para explicarles a los editores de la *Encyclopedia of Popular Music of the World* [*Enciclopedia de la música popular del mundo*] que la música folklórica en Argentina no son los cantos olvidados de algún pago perdido, sino las producciones de un segmento de la industria musical rioplatense, que tienen autor y que se difunden mediáticamente. Gracias al *impasse* pude yo sostener con mejor suerte que la “música folklórica” en Bolivia es urbana, mestiza, y que sus intérpretes provienen mayoritariamente de las capas medias de las grandes ciudades bolivianas como La Paz y Cochabamba. No solo las disqueras latinas han explotado el término. En India, la “música folklórica” grabada en estudios especializados cubre un rubro importante de las ventas de soportes de audio. Lo mismo sucede en Alemania: aunque los expertos han creado el neologismo “folklorística” para diferenciarla de la música tradicional —hoy casi inexistente—, el vulgo usa la expresión “música folklórica” para referirse indistintamente a las canciones anónimas de siglos pasados o a las canciones de moda que sus ídolos, a punta de acordeón y trajes típicos, han hecho famosas en años recientes. Todas estas músicas son folklore aunque no sean anónimas ni se transmitan por tradición oral.

Incluso en el mundo académico la forma de concebir el folklore ha variado sustancialmente. Si a principios del siglo XX la novedad de los medios técnicos hacían admisible el discurso del rescate, con el correr del tiempo, el paradigma folklórico mostró sus paradojas: no era posible conservar lo efímero sin el uso de los medios contra los que se despotricaba. Así el estudioso estadounidense Richard M. Dorson definió el folklore en los setenta como realidades híbridas en las que conflúan los saberes remotos con las innovaciones tecnológicas de los nuevos tiempos. La inclusión tenía implicaciones epistemológicas: si hasta entonces se había supuesto que la escritura, la tecnología del sonido y los medios audiovisuales habían sido apenas técnicas para fijar formas orales, Dorson dejó estipulado en *The Folklore in the Modern World* [*El folklore en el mundo moderno*] que ellos también las

formaban. Hoy hablamos de músicas folklóricas mediatizadas o de productos de segunda oralidad, para usar el feliz concepto introducido por Walter Ong a principio de los ochenta. En América Latina, que muchas veces va a la zaga de las discusiones teóricas en los centros del saber occidental, suele creerse que el folklore es cultura viva, aunque de facto sea también patrimonio, institucionalización del saber popular, mercancía comercial e instrumento político.

Estrechamente vinculada a la idea de folklore dentro de la academia está la de la "autenticidad" de las expresiones culturales. En ese sentido el folklore opera como una instancia normativa para valorar —y en muchos casos despreciar— productos artísticos. Los criterios suelen ser discordes. Si para el folclorólogo argentino Augusto Raúl Cortazar lo que justificaba el epíteto era el carácter espontáneo y popular de una expresión y para el estadounidense Alan Dundes la funcionalidad colectiva que adquiriría una práctica en una situación dada —una posición defendida en América Latina por Manuel Dannemann desde Chile—, para el peruano Efraín Morote Best era la adscripción a un programa político libertario. En la etnomusicología después de un corto romance en la primera mitad del siglo XX, el concepto de folklore fue desechado por anodino, optándose por el no menos problemático concepto de *música tradicional* (como si las músicas producidas por la industria cultural no tuvieran o fundaran tradiciones). Frente a las expresiones folklóricas mediáticas y a las profesionales generadas por el aparato estatal socialista, los etnomusicólogos hemos respondido a menudo con indiferencia por considerarlas "inauténticas". Por suerte, en años recientes se ha puesto más interés en la forma en cómo se construyen los discursos sobre la "autenticidad" que en definirla como una esencia atemporal y de valores intrínsecos, según era el caso en los albores del siglo XX. Así Gilka Wara Céspedes y Michelle Bigenho, por ejemplo, han estudiado la "música folklórica" del conjunto Los Kjarkas aduciendo que no sería viable omitir de los estudios de música boliviana lo que oye el ciudadano de a pie, mientras que William Noll ha advertido, para el caso de Ucrania, el craso error que significaría ignorar una música "folklórica" impulsada por el aparato educativo del Estado, es decir, una música que desde hace casi un siglo forma parte del imaginario nacional y del sentimiento colectivo de los ucranianos.

¿Es el folklore, como sugiere Regina Bendix, incompatible con la complejidad desatada por la globalización y los movimientos transnacionales? La pregunta es infructuosa si convenimos que el signo lingüístico es aplicable a diferentes realidades sin importar sus diferencias. Y siendo así —para retomar la pregunta formulada por mi amigo al principio de este capítulo—, la cumbia bien puede ser folklore peruano, mas no porque sea popular o porque tenga una función social como música (¿qué música no la tiene?), sino porque la concepción de folklore actual puede incluir sin problema alguno productos mediáticos, colectivos y de transmisión oral, aunque se trate de una segunda oralidad. Quiero decir con ello que el folklore no existe como un objeto en sí, que son en última instancia las definiciones conceptuales las que lo definen como fenómeno. En este contexto, acaso valga la pena preguntarse por qué estamos más dispuestos a aceptar como folklóricas las representaciones culturales del Estado que las innovaciones del mercado discográfico, o por qué consideramos un huayno del Picaflor de los Andes como música folklórica y no una cumbia de Ruth Karina si ambas expresiones obedecen a formas de producción, distribución y consumo coincidentes. Creo que la respuesta para el primer caso se debe a las efectivas políticas disciplinarias con que nos educa la administración nacional y a las lealtades que dicha formación nos impone. Para el segundo caso, la respuesta se encuentra, sin duda, en lo que Philip Auslander ha denominado *musical persona*, es decir, en la forma performativa en que los músicos construyen su subjetividad artística para brindar "autenticidad" y cautivar a su público. De hecho, son sus atuendos, su fidelidad a las normas del huayno y la imagen creada a través de los tópicos de sus canciones lo que hacen tañ andino al Picaflor de los Andes ante los ojos de sus seguidores.

En una entrevista, la exitosa cantante afroperuana Susana Baca me dijo que, para ella, la música popular del presente será la música tradicional del futuro. Como hemos visto, los medios no solo son motivo de cambio, sino también un instrumento de conservación. Así que no estoy muy seguro de que Susana tenga razón. Pero, siendo honesto, tengo que admitir que la idea no me disgusta.

Para saber más sobre este tema...

- Auslander, Philip. "Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music", Scott, Derek B. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (Farnham / Burlington: Ashgate, 2009), pp. 303-315.
- Bendix, Regina. "Of Names, Professional Identities, and Disciplinary Futures", *Journal of American Folklore*, Vol. 111, N° 441 (1998), pp. 235-246.
- Bigenho, Michelle. *Sounding indigenous. Authenticity in Bolivian music performance* (New York: Palgrave, 2002).
- Blache, Martha. "El Concepto de Folklore en Hispanoamérica. *Latin American Research Review*, Vol. 18, N° 3 (1983), pp. 135-148.
- Céspedes, Gilka Wara. "New Currents in 'Música Folklórica' in La Paz, Bolivia", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 5, N° 2 (1984), pp. 217-242.
- Dannemann, Manuel. *Teorías del folklore en América Latina* (Caracas: Conac, 1975).
- Dorson, Richard M. "Introduction", Dorson, R. (ed.). *Folklore in the Modern World. International Congress of Anthropological, Ethnological, Sciences* (The Hague / Chicago: Mouton, 1978), pp. 3-10.
- Dundes, Alan. *The study of folklore* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965).
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Topic Drift: Negotiating the Gap between the Field and Our Name", *Journal of Folklore Research*, Vol. 33, N° 3 (1996), pp. 245-254.
- Morote Best, Efraín. "Sobre el folklore", Galdo, Virgilio et al. (eds.). *Folklore: bases teóricas y metodológicas* (Lima: Lluvia Editores, 1991), pp. 55-73.
- Noll, William. "Selecting Partners: Questions of Personal Choice and Problems of History in Fieldwork and Its Interpretation", Barz, Gregory F. / Cooley, Timothy J. (eds.). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 163-188.
- Waisman, Leonardo. "Folclore", Horn, David et al. (eds.). *Encyclopedia of Popular Music of the World* (London / New Delhi / New York / Sydney: Bloomsbury, 2014), Vol. IX, pp. 299-305.

¿Qué es la música clásica?

Conocerse es siempre una actividad engorrosa. Es como patinar sobre el hielo: uno toma impulso, tambalea, adquiere progresivamente un poco de seguridad, avanza unos pasos y ¡zas!, se resbala para darse de bruces en el suelo. Conocerse es siempre cosa riesgosa. Remito un ejemplo: cierta vez viajaba en tren con un especialista en música de arte europea. Ocupábamos un compartimento con una pareja de mediana edad, con quienes pronto entramos en diálogo. Una vez revelada nuestra profesión, la pareja se sintió obligada a manifestar competencia en nuestra materia: "Me encanta la música clásica —dijo uno de ellos—, tenemos un compacto de André Rieu y seguimos sus conciertos en la tele". Juro que sentí vergüenza ajena. Mas no por la pareja, sino por mi colega, quien, con soberbio tono pedagógico, se largó a explicarles a nuestros interlocutores que André Rieu no era un clásico y que música clásica era aquella compuesta en el período posterior al barroco y anterior al romanticismo, es decir, entre mediados del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Yo lo contradije en el acto. Debo reconocer que no fue una decisión inteligente. Pues si el tono de mi compañero ya había intimidado a la pareja, mis reparos sobre los métodos históricos de este terminaron por sumirla en la zozobra. Traigo a colación la anécdota porque nos permite echar luces sobre la interrogante que encabeza estas líneas. ¿Qué es la música clásica?

Partía mi amigo del supuesto que la palabra "clásica" denota una realidad objetiva, un referente en el mundo real, y que su uso dependía de un correcto conocimiento de su significado. Yo, por mi parte, sostenía que ella no remitía sino a aquello que el consenso social en un determinado lugar y tiempo define como clásico. Esta discrepancia encierra, en el fondo, dos concepciones antagónicas de la historia:

el esencialismo y el nominalismo. Como bien resume Karl Popper en *La miseria del historicismo*, el asunto en disputa aquí es si los conceptos universales refieren cualidades intrínsecas y afines a un grupo de objetos o si estos son apenas etiquetas que agrupan elementos particulares y dispares entre sí. Me apresuro a traducir en términos sencillos: mientras que para los nominalistas la palabra "blanco" describe una variedad de calidades agrupadas bajo una abstracción —la nieve, las servilletas blancas o el plumaje de los cisnes son blancos de manera divergente—, los partidarios del esencialismo sostienen que el blanco es una categoría efectiva y que dicho concepto, por ende, describe una identidad objetiva en el mundo. Por eso, la pregunta que suele conducir las pesquisas esencialistas es "¿qué es lo blanco?", mientras que a los nominalistas y a los postestructuralistas, como el propio Popper o Michel Foucault, lo que les interesa es rastrear los significados de lo blanco a través del tiempo, es decir, el derrotero de sus continuidades y transformaciones al interior de un sistema de significaciones. Vistas así las cosas, podemos entender lo clásico como una cosa objetiva —la música del período así llamado— o como un signo carente de un valor intrínseco, por tanto aplicable a diferentes realidades, según los antojos de quienes lo usan. Voy a defender el segundo punto de vista, partiendo del hecho de que ni siquiera la música del período mentado llevaba tal epíteto. ¿Cómo puede definir un nombre una música si esta durante su "vida" no era identificada en absoluto con él? ¿Por qué llamamos entonces música clásica a una música que no era clásica?

Extraído del lenguaje tributario de la Roma antigua —*classicus* era el contribuyente más alto—, el adjetivo pasó a denominar en el siglo XIX una idea de excelencia cualitativa y una relación con el arte y la alta cultura. Clásico era entonces lo sobresaliente o, como diría T.S. Elliot en su momento, muestra de la madurez artística y cultural a la que llegaba un pueblo en su camino hacia la realización total. Se ha remitido al escritor francés Charles Perrault la idea de que lo "clásico" como cima de alta cultura buscaba corresponder las excelsas artes del período clásico antiguo. En el caso de la música, debido a la carencia de tecnologías para conservarla antes de la aparición de la notación en el Medioevo tardío y la invención de los medios técnicos

hacia finales del siglo XIX, lo clásico vino a definirse no por su pertinencia con respecto a una música antigua, sino por la exuberancia de las formas, el auge del piano como instrumento compositivo e interpretativo y la consolidación de formas musicales como la sinfonía y la sonata, promovidas especialmente desde la escuela vienesa por eximios compositores como Haydn, Mozart y Beethoven. Según habrá notado el lector versado en la materia, me estoy refiriendo justamente al período mencionado por mi colega en el tren. Pero lo que mi compañero olvidó considerar es que el adjetivo fue introducido a posteriori por una generación de compositores que, al ensalzar la música que los precedía, la canonizaba y, por añadidura, historizaba la propia. El auge del adjetivo "clásico" en el discurso musical, por ende, estuvo directamente relacionado con un afán de legitimación y valoración subjetiva.

Si bien es cierto que desde el siglo XVIII hasta la fecha la literatura especializada en música piensa la música clásica como un período concreto —existen, por lo demás, serias discrepancias entre las dataciones, pero ese es otro tema—, también es inobjetable que la influencia de los expertos en el uso popular del vocablo ha sido siempre bastante reducida. No es de sorprender si se tiene en cuenta el carácter inminentemente elitista de una musicología que, como el aristócrata, reniega de las maneras ordinarias de la plebe sin percibir las políticas excluyentes con que contribuye a generarlas.

Fue precisamente esa canonización la que desató la popularización del adjetivo "clásico". Como parte del ideal intelectual burgués, la música de arte había pasado a ser promovida por colegios e instituciones pedagógicas del Estado. Frente a la maraña de términos —renacentista, barroco, romántico, impresionista o moderno— urgía una simplificación. La solución llegó desde la industria del disco. Al menos desde mediados del siglo XX, esta expandió el término a todos los períodos de la llamada música de arte. El crítico musical estadounidense Alex Ross ha llegado a afirmar por eso que odia la música clásica —el epíteto—, aduciendo que aglutina períodos sumamente divergentes. Hoy en día en cualquier catálogo o tienda de discos son clásicos tanto un polifónico temprano como Giovanni Pierluigi da Palestrina, un romántico como Franz Liszt, cuanto un impresio-

nista como Eric Satie. Como se hace evidente, en dicha acepción, la música clásica no corresponde más a un período de la historia sonora, sino a un segmento del mercado discográfico y no tiene más función que distinguirla en una tienda de otros como la música pop, el rock, el jazz o la música folklórica. El éxito del término impulsó su uso inflacionario entre el vulgo. El ciudadano de a pie a menudo lo confunde con música instrumental, sobre todo si esta presenta algún tipo de complejidad estructural, como la música para películas, según muchos el último refugio de las grandes formas en música. Igualmente es frecuente encontrarlo como garantía de excelencia e historicidad al interior de algunos géneros y hasta en culturas ajenas a la influencia occidental. Hoy en día pueden adquirirse compactos como *Baladas clásicas* o *Clásicos del rock* o escribir disertaciones sobre la música clásica de la India o de Turquía, pues “clásico” sigue siendo parte de un discurso de canonización y por tanto no define categoría alguna sino, más bien, la crea.

Conocedora del afán de distinción social de los consumidores, la industria discográfica ha empezado a tratar la música clásica como una especie de género musical. Así, no es extraño encontrar compactos como *Clásicos de Beethoven* o *Las más bellas melodías del canto lírico clásico*, es decir, descontextualizadas compilaciones que con su mera existencia aterran a eruditos y estudiosos. En verdad, tales espantajos engañan a incautos por pretensiosos. ¿Quién tomaría por versado en letras a quien compra compendios de capítulos de novelas de autores consagrados?

¿Toca André Rieu música clásica si su repertorio se compone principalmente de música del período romántico? Cualquiera capaz de leer las partituras originales de las piezas advertiría rápidamente que sus versiones simplifican melodía y ritmo para minimizar errores durante el espectáculo. Y sin embargo, como en el caso de Anna Netrebko, Richard Clayderman o Vanessa Mae, me temo que habría que responder afirmativamente. Para definir tal segmento las disqueras han creado el precioso oxímoron “clásico popular”, algo tan descabezado como hablar de un ateísmo católico o un artificio natural. Con tan imaginativo engendro se refiere la industria musical a un repertorio de compositores académicos interpretado de manera

asequible a las masas “incultas” e inexpertas, pero también a un pop estilizado a usanza de la música de arte. En ese sentido, aun siendo uno de carácter popular, André Rieu es un artista clásico. Sospecho que algunas de sus grabaciones sobrevivirán el devenir del tiempo. A la sazón, devendrá en un clásico de lo clásico popular, es decir, en un clásico por partida doble. Estoy seguro de que entendidos como el colega que me acompañaba en el tren en esa oportunidad pegarán entonces un grito al cielo, demandando enmienda. Pero, siendo sinceros, ¿a quién diablos le importa?

Para saber más sobre este tema...

Finscher, Ludwig. “Klassik”, Finscher, L. (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel / Basel / London: Bärenreiter, 1996), Vol. 5 [Sección sistemática], pp. 224-239.

Popper, Karl R. *Das Elend des Historizismus* (Stuttgart: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck Tübingen), 1971).

Ross, Alex. *Listen to This* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010).

¿Cómo definir las músicas?

A menudo definimos las culturas musicales sobre la base de criterios lógicos. Creemos que la música de un país es aquella que se ha originado en él, su identidad aquellos rasgos melódicos o rítmicos que le son característicos. Si a primera vista esto promete ser un método productivo, una vez aplicado, sus limitaciones se hacen evidentes. ¿Cómo definir las músicas? Recurriendo a dos ejemplos que conozco, muestro aquí lo complejo que es delimitar las músicas en función de fronteras nacionales o de supuestas cualidades intrínsecas.

¿Qué es la música peruana?

Federico Tarazona, eximio charanguista y galardonado compositor peruano, me pide que defina qué es la música peruana. La pregunta no es ociosa, aunque lo parezca. El diccionario de la Real Academia Española reconoce dos significados para el adjetivo en cuestión: "natural del Perú" —acepción utilizada igualmente como sustantivo para referirnos a los ciudadanos del país— y "perteneciente o relativo a este país de América". En concordancia con el diccionario, hoy hablamos de la geografía, de la política, de la economía o de la música peruanas para denotar realidades diversas circunscritas al país andino. Si la primera acepción es cuestión burocrática y, por tanto, poco propensa a confusiones, la segunda es, por demás, ambigua. De ello dan cuenta atroces guerras con Chile, Colombia y Ecuador y, aunque con pérdidas considerablemente menores, años de discusión intelectual que van desde las incriminaciones morales de Manuel González Prada hasta las hartas comprensibles turbaciones que sacuden a Tarazona. Le alarma a este que se otorgue tan

a la ligera el epíteto "peruanas" a experiencias musicales que, a su entender, aunque producidas en dichas tierras, nada tienen que ver con la música de aquellos pagos. ¿Es peruana, por citar un ejemplo, la música de Lucho Quequezana aunque melódica, armónica y rítmicamente hablando se encuentre más cerca del folklore urbano boliviano que de las tradiciones musicales costeñas, cordilleranas o amazónicas de su patria?

Si guiados por el pragmatismo convenimos en que música peruana es toda aquella hecha en el Perú, mal podríamos negarle a Quequezana el derecho a tildar así el coctel sonoro que tanto éxito le ha deparado. Mas una mera legitimación geográfica desatendería el reproche de enajenación formulado por Tarazona, a saber: que ciertos géneros musicales —a diferencia de, digamos, el huayno, el vals, la marinera, la polca o la cumbia— no merecen el adjetivo "peruanos" en cuanto no dan cuenta de las verdaderas tradiciones musicales del país andino. Entonces, ¿qué músicas merecen ser llamadas peruanas?

El asunto es espinoso. Podría argumentarse, por ejemplo, que el adjetivo, como estipula el diccionario de la Real Academia Española, debería aplicarse exclusivamente a las músicas autóctonas. La idea es tan descabellada que sería prolijo discutirla aquí, si no fuera porque, lamentablemente, no faltan incautos que enarbolean tan burdo estandarte y arremetan contra lo foráneo, confundiendo —cual el célebre personaje de Cervantes— mansas ovejas con sanguinarios ejércitos. Sí, numerosos defensores del huayno apelan a su carácter "milenario" y prehispánico para declarar la música peruana por antonomasia, aunque el género les sea tan ajeno a costeños o amazónicos como la morna caboverdiana o el rap de la costa occidental estadounidense. Por suerte, una rauda mirada por el panorama musical peruano bastaría para tirar por la borda semejante dislate. Hoy hablamos del vals, de la cumbia, de la polca y hasta del rock peruanos, aunque estos géneros provengan de lejanos territorios —Austria, Colombia, Polonia y los Estados Unidos—, es decir, aunque todas esas tradiciones musicales no sean, en absoluto, de origen peruano. De ello se desprende que la música perteneciente a un país, si seguimos ateniéndonos al diccionario, no solo es aquella nacida en él, sino también aquella que en él echa raíces.

El musicólogo peruano César Santa Cruz, uno de los primeros estudiosos del vals de las primeras décadas del siglo XX, cuenta en su libro *El Waltz y el walse criollo* cómo la jota, la mazurca, la polca y el vals vienés fueron nutriendo el sentir popular hasta formar una cultura musical capitalina en el Perú. En verdad, nada de lo que se escuchaba entonces era peruano, y sin embargo, toda esa amalgama de géneros europeos logró consolidar tradiciones que con el tiempo fueron tomadas por propias en algunos sectores populares limeños. No es el único caso. Podría igualmente referirme a las vicisitudes que tuvieron que pasar la cumbia y el rock en el Perú, otrora presencias perturbadoras que alejaban al peruano de su verdadero sentir musical, para convertirse en géneros portadores de identidad cultural nacional. Estos procesos de “nacionalización”, pese a posibles analogías —el papel de los medios masivos de comunicación y la usurpación simbólica de prácticas populares por parte de una elite intelectual que imagina al país a su antojo—, suelen ser muy diversos entre sí y están condicionados por factores históricos muy concretos. Los discursos reluctantes a las músicas extranjeras, por el contrario, muestran una retórica constante: la queja simplista frente al papel “nocivo” de los medios masivos de comunicación y, sobre todo, el tono xenófobo de quienes se autoproclaman defensores de la tradición, paladines de lo auténtico.

Walter Benjamin plantea en un texto sobre filosofía de la historia que conocer el pasado es, a menudo, apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en la imaginación propia. Para explicar —a posteriori, por supuesto— por qué el vals y la polca y no la mazurca o la jota se peruanizaron, los defensores de lo auténtico argumentarían siguiendo dicho principio, muy probablemente, que las formas en cuestión triunfaron porque supieron recoger a tiempo el sentir musical del pueblo peruano. Un caso típico de este tipo de discursos se percibe en la historia de la música de salón llegada de Europa; esta devino en peruana ya entrado el siglo XIX, cuando el compositor arequipeño Luis Duncker Lavalle introdujo en ella aires pentatónicos, dando así nacimiento a una escuela artística con matices particulares. Desde entonces numerosos compositores —entre ellos, el propio Tarazona— se han valido de motivos melódicos,

rítmicos o tímbricos de las músicas tradicionales para darle un carácter nacional a su obra. Sin embargo, mi amigo objeta: ¿puede ser peruana una música cuya concepción es plenamente europea por el mero hecho de recurrir a un poco de maquillaje folklórico? La pregunta es pertinente si tenemos en cuenta que, fuera de *El cóndor pasa* de Daniel Alomía Robles, hablamos de una música desconocida para la mayoría de los peruanos, quienes, con seguridad, no la reconocerían como suya. Por supuesto, recurrir a elementos tradicionales puede influir positivamente en la apropiación de un género musical foráneo. Así lo demuestra el caso de la chicha de Los Shapis y del llamado rock andino de El Polen, El Opio o Del Pueblo Del Barrio. Pero muchos de los géneros populares actuales —el vals, la salsa o la balada— lograron la peruanidad sin tener que echar mano de queñas, charangos, cajones o quijadas de burro. ¿Por qué son peruanas las canciones rock de Río o las cumbias del Grupo Maravilla si sus estructuras musicales no se vinculan en absoluto con los repertorios surgidos en ese país? La respuesta es tan sencilla que dejaría perplejo al más perspicaz de los fantasiosos: porque una comunidad peruana las hizo propias.

¿Pueden estas músicas ser auténticas aunque no sean de origen peruano? Desde hace décadas, la etnomusicología y los estudios musicales vienen analizando los discursos sobre la autenticidad. Los resultados son asombrosos. Lejos de desvelar verdades inmutables, lo que estos concienzudos estudios demuestran es cómo diversos agentes sociales inventan “tradiciones” musicales y las legitiman concibiendo leyendas sobre su origen y su dimensión histórica. Así, para el caso del country estadounidense, Richard Peterson hizo evidente que la autenticidad bien puede remitirse a la repetición fidedigna de patrones musicales, al uso de instrumentos añejos o a las vivencias y a la integridad moral de los intérpretes. Al analizar las mismas estrategias entre músicos mestizos paceños, en Bolivia, Michelle Bigenho las diferenció, tildando a la primera de “autenticidad histórica”, y de “autenticidad a través de la experiencia”, a la segunda. Traducido al castellano eso quiere decir que mientras algunos recurren a la cita musical para inscribirse en una tradición particular, otros se abocan a los discursos sociales que circundan un tipo determinado

de música para generar sentimientos colectivos. En ambos casos la estrategia funciona: el rock de Miki González les parece peruano a muchos porque en él reconocen el cajón y los ritmos que se asocian con la herencia africana de la costa peruana; el de Noséquién y los Nosécúantos, en cambio, porque nos habla del ceviche, de los *lornas*, del *tombo* corrupto y de las *hembritas pacharacas*. Es imposible sentar fidelidades entre ambas, pues se trata de maneras divergentes de vivir la peruanidad y de expresarla.

Tal vez lo realmente necesario para entender a cabalidad estos intrincados procesos sea tirar al tacho los discursos proteccionistas que despotrican de la música extranjera. En un texto memorable titulado *Is African Music Possible?* [¿Es posible la música africana?], el filólogo nigeriano Abiola Irele sostiene que la música africana será tal el día en que renuncie a esa imagen que la condena a ser la eterna cuna de los tambores y los ritmos frenéticos y mire para afuera. Puede parecer temerario renunciar a sí mismo para ser uno mismo. Pero, aunque les duela a los puristas, las influencias foráneas nunca han sido impedimento alguno para la forja de una identidad propia. Todo lo contrario. Ventura García Calderón denostó a Manuel González Prada como literato aduciendo que era el menos peruano de todos. José Carlos Mariátegui, por el contrario, encontraba justamente en esa fina cultura francesa lo más peruano de la obra del poeta y filósofo, pues ella representaba una ruptura con el pasado virreinal y la Madre Patria. Podría decirse lo mismo de la música. José Antonio Lloréns ha demostrado con documentación convincente que la generación de Felipe Pinglo, forjadora del vals criollo actual, distaba mucho de ser la cuna de peruanidad que nos cuenta la leyenda. El criollísimo vals de entonces se nutría, principalmente, del foxtrot, del tango, del one-step y del pasodoble español, así como el vals de la Guardia Vieja se había nutrido de la jota, de la mazurca o de la polonesa. Y es que los padres del criollismo no estaban mirando solo hacia dentro, sino también hacia fuera. ¿Qué decir de la música actual de los Andes? ¿No fueron unos traidores quienes, en los albores de la colonia, desecharon la quena y el pincullo a favor de las arpas y violines de los conquistadores? “La tradición —escribió Mariátegui en 1927—, es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La

crean los que la niegan para renovarla y enriquecerla. La matan quienes la quieren muerta y fija”. Las tradiciones musicales por ende no sobreviven porque se mantengan intactas, sino porque aprenden a convivir con las innovaciones —las más justas y las más arbitrarias— con que se ven confrontadas. Las querellas de los autoproclamados paladines del gusto nacional contra la música extranjera, entonces, no representan una defensa de la tradición musical de nuestros pueblos —la verdad, ella no necesita de heraldos vengadores que la hagan respetar—; ellas son, como diría Bourdieu, meras disposiciones en el espacio social, posicionamientos en el marco de una lucha constante por recursos culturales y económicos.

Debo, para terminar, hacer justicia a Federico Tarazona, quien dista mucho de ser alguien que se rasgue las vestiduras frente a lo nuevo. Para ello quiero volver a Lucho Quequezana y tratar de responder la pregunta con que empecé estas reflexiones. Aunque él parezca sugerir lo contrario, los huaynos y festejos de Quequezana suenan a saya boliviana urbana, cuando no al new age apátrida que invadió el primer mundo en los noventa y que se ha extendido en Lima en los últimos años. Por tanto, tengo que aceptarlo, sus canciones sugieren cierta incompetencia respecto de las músicas tradicionales y populares que se practican en el Perú y, hasta donde alcanzan mis conocimientos, respecto de las músicas foráneas con que dice dialogar el joven compositor. ¿Es peruana entonces su música? Yo diría que no, que todavía no. Y sin embargo, ello no tiene por qué ser motivo de tribulaciones. Démosle tiempo a lo naciente para que se afiance, del mismo modo como el huayno, el vals, la cumbia o el rock se consolidaron paulatinamente en el sentir del pueblo peruano. En ese sentido, yo le recomendaría paciencia a mi amigo. Y a los tradicionalistas, ya que tanto lo nombran, leer a Mariátegui.

¿Existe una música africana?

Es de noche y en la penumbra africana resuenan los tambores. Junto a una hoguera, los músicos baten los cueros, mientras frenéticos danzantes, como embrujados por una fuerza remota, realizan

impúdicos movimientos. La escena no es real. Sin embargo, nos resulta familiar debido a la imaginación racial vinculada a la música africana. En un clásico de la etnomusicología posmoderna, *Music and the Racial Imagination [La música y la imaginación racial]*, Philip Bohlman y Ronald M. Radano definen tal concepto como una matriz tornadiza, generadora de construcciones ideológicas sobre la diferencia, asociadas al cuerpo y al color de la piel. Ella siempre ha encontrado buena morada en el campo de la música. Y es que la música, como un acto colectivo, ofrece una plataforma ideal para las representaciones del Otro.

Sin duda alguna, África es la región del mundo que más ha sufrido los estragos de la imaginación racial en música. Dentro del paradigma evolucionista que inspiró la etnomusicología temprana, África vino a ocupar el lugar de lo arcaico. “El africano —escribió en 1949 A. M. Jones, uno de los fundadores de la musicología africanista— ignora por completo toda teoría que organice de manera latente su música. La hace de manera espontánea”. Y unos años después, Hugh Tracey, otro de los estudiosos emblemáticos de la música del África oriental, sostuvo: “Para los africanos, por supuesto, no existe la notación musical. La música es para ellos completamente auditiva, jamás visual”. ¿No reducen estas representaciones lo africano a lo intuitivo, a lo pre-racional e iletrado?

La idea de ritmo fue fundamental para construir esa brecha temporal y evolutiva entre lo africano y lo europeo. La música africana aparece así atrapada en la fase más primitiva del arte de las musas, la del ritmo, que antecedió a la melodía y la armonía, los pilares de la música europea decimonónica. El musicólogo ghanés Kofi Agawu ha mostrado que, efectivamente, desde sus pinitos, la etnomusicología caracterizó las culturas musicales africanas como fundamentalmente rítmicas. Si bien es cierto que este tipo de estigmatizaciones no estaban exentas de admiración —los elogios a las estructuras polimétricas, polirítmicas y a las síncopas son frecuentes en Jones, Erich von Hornbostel, Richard Waterman o Kwabena Nketia—, no es menos cierto que ellas reforzaron durante todo el siglo XX nociones del Otro asociadas al colonialismo y la dominación, alimentando lo que Klaus Wachsman ha denominado “las fantasías occidenta-

les sobre la música africana”. ¿Por qué es problemático representar al África como la tierra del ritmo? Porque dicha visión homogeniza la música de un extenso y variopinto continente. ¿No existen acaso diferencias sustanciales entre las tradiciones musicales de los khosian, los bubangui, los ewe o los tsonga? Del mismo modo, la reduce a solo uno de los variados aspectos que la caracterizan. ¿Por qué habrían de ser menos africanos los melódicos cantos coptos de Egipto, los melismas de la música monódica norafricana o la música de laúdes de los tuareg?

Bohlman y Radano han señalado que la mirada occidental racializó la música africana, haciendo del ritmo una esencia metafísica que la circunscribe a lo lúdico y a lo dionisiaco y que al alejarla de la mente —por antonomasia la fuerza generadora de la música erudita—, la lanzó a un orden arcaico, cualitativamente inferior al europeo. En su excelente libro *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts [¿Qué significa África para nosotros? De la imagen de la música africana en el discurso alemán del siglo XIX y principios del XX]*, Florian Carl ha registrado con una agudeza analítica inusual, la forma en que la etnomusicología construyó el cuerpo civilizado, oponiéndolo al “sensual” y “salvaje” africano, enclaustrado en el ritmo. Paradójicamente, Agawu ha advertido que numerosos idiomas africanos como el ewe, el hausa, el mande o el tiv no conocen la palabra “ritmo” como categoría musical. “El ritmo africano —concluye Agawu parafraseando a Valentin Mudimbe, uno de los bastiones de las teorías del poscolonialismo— es entonces una invención, una construcción, una ficción, un mito y, por último, una mentira”.

¿Quiere decir que no hay un ritmo africano? Sería realmente iluso negar que en África existen lenguajes musicales que se fundan en estructuras rítmicas alternas o sincopadas, que en numerosos grupos humanos se ejecutan juegos de tambores y otros instrumentos de percusión o que numerosas expresiones musicales son impensables sin la danza. Pero no existe ninguna matriz rítmica africana que se expanda por todo el continente y que merezca por tanto un nombre genérico. El uso del singular, por tanto, no se justifica.

Tampoco existe una música africana, imponiéndose aquí nuevamente el uso del plural. Las complejas orquestas timbila –los xilófonos polifónicos chopi–, las flautas de pan nyanga de Mozambique, los cantos multivocales de los aka centroafricanos y de los baka cameruneses, las tradiciones de kora, el arpa laúd de los mandika en la región occidental del continente, o los tambores parlantes de los hausa, son tan divergentes entre sí que solo geográficamente permiten que se los aglutine.

La imaginación racial también ha marcado la percepción de las músicas africanas en la diáspora. El jazz, la salsa, el merengue, el reggae, así como el african beat han sido definidos por sus vínculos rítmicos con la tierra ancestral. En la imaginación histórica de los afrodescendientes y de algunos investigadores tempranos como Richard Waterman o David Simms, las músicas negras del Nuevo Mundo son transformaciones de difusiones tempranas. Y sin embargo, la africanidad de muchos géneros en América ha ido creciendo recién en las últimas décadas, a medida que los discursos étnicos fueron ganando presencia en la academia y en los medios masivos de comunicación. Como el nacionalismo negro del ganster rap y el hip hop político en Estados Unidos lo demuestra, los vínculos con una supuesta matriz cultural africana no precisan verdades históricas. Un buen ejemplo de ello es el caso de la música de raíces africanas en el Perú, casi extinguida durante la primera mitad del siglo XX debido a las efectivas políticas de blanqueamiento, y resurgida en la segunda mitad, cuando el *Black Power* y las luchas de independencia africanas exportaron el orgullo negro al mundo entero. Entonces intérpretes y promotores culturales limeños echaron mano de documentos coloniales, de prácticas musicales del Atlántico negro, del África y de la imaginación racial para reaffricanizar su música, revitalizando en la contienda el cajón y la quijada, a la vez que incorporando otros tambores, como los bongos y las tumbas, que no habían sido usados tradicionalmente por los grupos de afrodescendientes peruanos pero que reforzaban su africanidad.

La imaginación racial también ha dejado huellas en la música erudita del África. Emulando el lenguaje de los nacionalistas románticos del siglo XIX, numerosos compositores africanos de música de

arte o académica del siglo XX –Fodéba Keita (Guinea), Dumisami Maraire (Zimbabue), Kevin Volan (Sudáfrica), Ayo Bankole o Fela Sowande (Nigeria), entre otros– han recurrido a los tambores y a la pentafonía para darle un carácter nacional a su música. Pero ¿podemos tildar de africana una música inspirada en el marco conceptual del nacionalismo musical europeo? ¿No sería mejor alejarse de los clichés sobre lo africano y crear nuevas sonoridades como propone el filólogo nigeriano Abiola Irele cuando se pregunta, angustiado, si es compatible una música basada en la sistematización racional con otras fundadas en la improvisación y lo contingente?

Tras estudiar el caso de Guinea, Nick Nesbitt ha sostenido que la racionalización y la burocratización no han desfigurado la inmediatez del lenguaje musical de los mande, dando paso a grandes obras tanto en la música académica como en el campo de lo popular. Pero ¿no se inscribe esa caracterización nuevamente en un discurso de alteridad? ¿Por qué, a diferencia de la europea, la música africana tiene que tener un sello que la territorialice o la suscriba a un estrato cultural o racial? El filósofo Paulin Houtondji ha sostenido, con firmeza, que la filosofía del África no debe circunscribirse a cuestiones de mitología local, como en el caso de la subordinada etnofilosofía, sino valerse por sí misma como cualquier discurso filosófico, independientemente de su procedencia. Este viraje hacia una definición geográfica de lo africano sea tal vez la mejor forma de combatir el esencialismo que implica la imaginación racial en música y que permite al imperialismo académico, bajo el lema de “zapatero a tus zapatos”, condenar al África y sus músicas a permanecer en la periferia.

Para saber más sobre este tema...

- Agawu, Kofi. *Representing African music. Postcolonial notes, queries, positions* (New York: Routledge, 2003).
- Bigenho, Michelle. *Sounding indigenous. Authenticity in Bolivian music performance* (New York, NY: Palgrave, 2002).
- Carl, Florian. *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* (Münster: Lit, 2004).
- Feldman, Heidi C. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú: 2009).
- Irelle, Abiola. "Is African Music Possible?", *Transition*, N° 61 (1993), pp. 56-71.
- Lloréns Amico, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Indigenista Interamericano, 1983).
- Mariátegui, José Carlos. *Peruanicemos al Perú* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1979).
- Nesbitt, Nick. "African Music, Ideology and Utopia", *Research in African Literatures*, Vol. 32, N° 2 (2001), pp. 175-186.
- Peterson, Richard A. *Creating country music: fabricating authenticity* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
- Radano, Ronald M. / Bohlman, Philip V. (ed.) *Music and the racial imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 2000).
- Romero, Raúl R. "Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions", Béhague, Gerard H. (ed.). *Music and Black ethnicity: the Caribbean and South America* (Miami: North-South Center Press, University of Miami, 1994), pp. 207-230.
- Santa Cruz, César. *El waltz y el vals criollo* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977).
- Tracey, Hugh. *Chopi Musicians. Their Music, Poetry, and Instruments* (London / New York / Toronto: International African Institute, 1948).

¿Son biológicas o culturales las facultades musicales?

En un ensayo algo polémico, el escritor nigeriano Chinua Achebe se queja de que los críticos literarios occidentales traten a los narradores africanos como si estos fueran tristes víctimas de un destino inexorable que los condena a permanecer en un estadio de desarrollo artístico inferior al del mundo civilizado. Para tales expertos, la literatura africana no estaría aún en condiciones de producir obras universales como las de europeos o americanos, pues el suyo seguiría siendo, pese a sus loables esfuerzos, un arte todavía precario y deficiente. Achebe aduce por el contrario que la particularidad de la literatura africana radica justamente en la *imposibilidad* de reproducir a la perfección los patrones estéticos impuestos por la expansión cultural europea. El error en la imitación como resultado del condicionamiento cultural, razona nuestro autor, promovería en afortunadas ocasiones la creación de lenguajes artísticos inéditos y alternativos. Dice Achebe: "¿No tomaron los negros americanos, después de que los despojaron de sus instrumentos, la trompeta y el trombón para tocarlos como nunca habían sido tocados, incluso como nunca deberían haber sido tocados? ¿Y no fue el jazz el resultado de ello? ¿Se atrevería alguien a decir que eso fue una pérdida para el mundo o que aquellos negros esclavos, que comenzaron a apropiarse de los instrumentos de sus amos, deberían haber tocado mejor foxtrot o vals?"

Si bien coincido con Achebe en que ninguna literatura está obligada a seguir a pie juntillas los derroteros de las letras occidentales, hay algo en su argumentación que me produce una desazón tremenda. Y es que, entre líneas y camuflado tras una legítima renuencia al etnocentrismo, creo percibir en sus renglones un determinismo cultural que, al devenir en racial, resulta tan pernicioso como el de

los críticos literarios que él censura con justa razón. Tengo razones para creerlo así.

La idea de que las razas poseen propiedades intrínsecas es de antigua data y tomó inusitada fuerza, paradójicamente, cuando la Europa ilustrada empezó a imaginar a los humanos como un ente universal. El determinismo racial fue sostenido entonces por pensadores tan célebres como Linneo y Kant, en el siglo XVIII, y posteriormente por Hegel en el siglo XIX, quienes trataron de demostrar, sobre la base de sistematizaciones supuestamente científicas, que las diferencias intelectuales y físicas entre los diversos pueblos se remitían a condicionamientos biológicos. De este modo, el hecho de que el caucásico se encontrase siempre en la cúspide de dichas clasificaciones, se asumió en las incipientes ciencias sobre el ser humano como una verdad natural e inobjetable.

Tomado como un principio científico durante el siglo XIX, el concepto de raza se dispersó rápidamente en disciplinas como la etnología y la biología. No es de sorprender entonces que la creencia de que la raza determina las facultades musicales de un pueblo hallara eco entre los precursores de los estudios sobre música no europea. En las primeras décadas del siglo pasado, por ejemplo, Erich von Hornbostel, uno de los fundadores de la musicología comparada, defendió la hipótesis de que era en el ritmo donde las razas expresaban más nítidamente sus aptitudes musicales y que, por consiguiente, la polirritmia africana o la "heterorritmia" de los indios amazónicos, así como su aparente incapacidad melódica y armónica, obedecían a órdenes genéticos superiores a la voluntad de cualquier individuo de esas sociedades. Por una ironía del destino, y aun pese a las evidentes coincidencias con algunos de los postulados deterministas de los nacionalsocialistas, Hornbostel tuvo que abandonar Berlín el año 1933 porque por sus venas corría la misma sangre judía que, según Richard Wagner, había engendrado música tan abominable como la de Félix Mendelssohn-Bartholdy. Su discípulo Fritz Bose, un ario, correría mejor suerte durante la dictadura alemana. Instalado en las oficinas del Instituto de Investigación Sonora de Berlín, afín al gobierno, sostendría en esos años, no solo como su maestro que los componentes raciales eran determinantes para definir las dotes

musicales de un grupo étnico, sino que estos eran además más fuertes que el ambiente cultural circundante. Así, los negros estadounidenses, pese a las influencias "civilizadoras" recibidas de un Estado moderno como los Estados Unidos, seguían reproduciendo las preferencias musicales de sus antepasados africanos, pues dichas costumbres se hallaban incrustadas en su composición biológica como herencias venidas de tiempos inmemoriales. Debemos a semejantes dislates, sin duda alguna, que se haya esparcido por doquier la creencia de que los negros llevan el ritmo en la sangre, que los árabes solo pueden cantar con melismas y que los indígenas de los Andes son tan propensos a los cantos tristes pentatónicos como los europeos al orden simétrico de la armonía funcional. Pero todas estas afirmaciones carecen por completo de sustento científico y engrosan la larga lista de prejuicios con que miramos la música que se produce más allá de nuestras narices.

La idea de raza se esconde a veces tras engañosas apariencias. Debido al desprestigio que adquirió en la segunda mitad del siglo XX en círculos científicos —al que habré de referirme más adelante—, el determinismo racial fue transformándose paulatinamente en uno cultural, igual de letal que el precedente. Y es que cuando deviene en instinto y se les niega a sus portadores toda voluntad de decisión consciente, la cultura pasa a convertirse en una instancia biológica, en una fuerza indomable análoga a la "raza" que condiciona el comportamiento. ¿Pero cuál es el problema con la idea de raza? ¿No sigue siendo usado este término en algunas ciencias y en el habla popular cotidiana?

El concepto de raza comenzó a ser cuestionado desde mediados del siglo XX por biólogos y etnólogos puesto que no existen marcadores biológicos que involucren todo lo que implica una "raza". En el siglo XIX esta idea se sustentó sobre el supuesto de que las variedades genéticas eran responsables de la divergencia física y de comportamiento de los diferentes grupos humanos. Sin embargo, en el siglo XX, numerosos estudios pusieron en evidencia que las variedades genéticas entre los miembros de una población con rasgos y hábitos culturales comunes pueden ser tan altas como las que existen entre los miembros de poblaciones disímiles. Igualmente quedó

al descubierto que las diferencias de aspecto y de conducta al interior de un grupo de individuos con filiaciones genéticas pueden ser bastante acentuadas, haciéndose imposible de este modo hallar una fórmula científica para definir lo que es una raza. El antropólogo mexicano Armando González Morales ha afirmado por tanto que la idea de raza —que pertenece manifiestamente al imaginario de los grupos culturales que habitan nuestro planeta— está más ligada a delimitaciones estéticas, éticas y morales que a cuestiones sanguíneas o genealógicas. Ello implica que este término, que usamos tan a menudo, no tiene asidero científico alguno, aunque funcione como un signo lingüístico para denotar evidentes discrepancias entre grupos humanos. Y siendo así que las razas no existen sino como fenómeno cultural, resulta pues inadmisibles que ellas impregnen los lenguajes musicales. Quiero decir con esto que todas esas ideas acerca de las cualidades musicales de los pueblos son palabrería burda, monserga barata disfrazada de ciencia, cuando no ideología en el más puro sentido de la palabra.

Esta idea sobre la dependencia genética del comportamiento musical desemboca siempre en actos discriminatorios. La Orquesta Filarmonica de Viena se jactó durante años, por ejemplo, de no admitir en sus filas a miembros de culturas no europeas ni a mujeres, aduciendo que solo los hijos de Occidente contaban con la predisposición cultural para reproducir correctamente la música erudita compuesta en el viejo continente. Hubo quien quiso disfrazar esta política de conservadurismo, aunque más allá de todo eufemismo, la única etiqueta que merecía es la de un racismo y un sexismo imperdonables. ¿Es cierto que tirios y troyanos no pueden aprender la música que inspiraran las naves de las iglesias de Leipzig o los burgheses salones vieneses?

Bastaría recordar la enorme presencia actual de alumnado asiático en los conservatorios occidentales o los excelentes intérpretes de música erudita europea como Lang Lang, Won Kim o Mitsuko Uchida de China, Corea y Japón respectivamente, para tirar por la borda la absurda idea de que la raza determina las facultades musicales de los individuos o de los grupos culturales. Mas sería ciertamente un error pensar que este fenómeno de mimesis musical es

reciente y consecuencia directa de la globalización cultural que vivimos en el presente. La literatura historiográfica contiene cuantiosas noticias sobre las enormes dotes musicales de los indígenas americanos para aprender la música que arribó al Nuevo Mundo con la cruz y la espada. El cronista Antonio Vázquez de Espinoza menciona, por ejemplo, que los indios eran “diestros en todo género de instrumentos músicos” y el soldado Bernal Díaz del Castillo que no faltaban “voces bien concertadas” en Guatemala, mientras que Bartolomé de las Casas se asombraba de la magnificencia con que los hombres de maíz ejecutaban la vihuela de mano, las flautas, los violines y las chirimías. Tales tipos de historias no han cesado desde entonces. Hacia mediados del siglo XX, Chet Baker y Charlie Byrd, pese a ser americanos caucásicos, llegaron a ser legendarios intérpretes de jazz, una música que durante décadas mereció en Estados Unidos el sambenito de “racial”, es decir, una música de y para afroamericanos. Del mismo modo numerosos estudiosos y aficionados europeos se han adiestrado en los últimos cien años en lenguajes musicales tan remotos como los mandras hindúes, los maqam árabes o los sistemas de comunicación de tambores del África central y oriental. Y esto —quiero subrayarlo—, independiente de qué tan dispares sean sus genes de los de aquellos a quienes fervientemente imitaban. ¿Cómo hubiese sido ello posible si la raza fuese realmente un determinante del comportamiento musical?

Quisiera, para concluir, regresar al fragmento de Achebe, citado líneas arriba. Leído con prisa puede uno pasar por alto que para el autor nigeriano las facultades culturales son inherentes a sus portadores, que para él la disonancia artística resultante del encuentro de mundos distintos se funda en la involuntaria incapacidad de los unos de reproducir cabalmente lo que hacen los otros y no, como es mi pleno convencimiento, en una elección estética coherente basada en el disenso. Es ahí, según mi parecer, en la convicción de que los genes prefijan el comportamiento musical o artístico, que Achebe se acerca, sin percibirlo, a las plumas de las cuales busca precisamente distanciarse. Los músicos negros estadounidenses que dieron nacimiento al jazz, como los músicos mestizos que fundaron los lenguajes musicales que hoy se admiran en América Latina como

propios, no inventaron las músicas actuales por un error como condicionamiento cultural sino, muy por el contrario, como una decisión consciente de preferencias musicales. Podrían haber decidido tomar el camino inverso –como lo hicieron muchos músicos y aprendieron sistemas musicales de otras latitudes a la perfección–, pero prefirieron el arduo sendero de crear un lenguaje nuevo que resumiera las experiencias dispares de las que se habían nutrido. Negarles ese reeorrido, sería negarles su gran capacidad de innovación y búsqueda, su derecho a ser diferentes; sería negarles su rol fundador y reducirlo a la mera fatalidad de un destino ineludible. El escritor y etnólogo peruano José María Arguedas escribió al final de su vida que todo hombre no envilecido por el odio era capaz de vivir todas las patrias. Tengo la certeza de que todo ser humano no atrapado por sus prejuicios es capaz de aprender todas las músicas.

Para saber más sobre este tema...

Achebe, Chinua. *Ein Bild von Afrika* (Berlin: Alexander Verlag, 2000).

Bose, Fritz. "Klangstile als Rasenmerkmale", *Bericht über den internationalen Kongress Singen und Sprechen in Frankfurt am Main* (München / Berlin: Verlag R. Oldenburg, 1938), pp. 37-39.

González Morales, Armando. "El concepto de 'raza' y la estética de la antropología", *Ciencia*, N° 45 (1997), pp. 62-68.

Petermann, Werner. *Die Geschichte der Ethnologie* (Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2004).

La música y el paisaje

En 2009, frente a un público de banqueros y financistas de todo el continente, Alan García culpó al gélido paisaje andino del derrotismo y la tristeza que, según él, caracterizan a los habitantes del territorio andino. Despilfarrando pseudoerudición en genética, el entonces presidente peruano afirmó, sin tapujos, que los colombianos –hiperactivos raciales, mezcla de catalanes con negro y antropófago primitivo, según sus palabras– tendían a la acción y a la alegría, pues, como los brasileños, tenían más sol que los desafortunados quechuas y aymaras. Lo que en boca del exmandatario sonó a lamentable gazapo y a filosofía barata fue en tiempos pretéritos –¿quién lo diría?– dispendioso saber de doctos y científicos. En 1915 el geógrafo estadounidense Ellsworth Huntington creyó haber demostrado que el grado de civilización que alcanzaba un pueblo se hallaba estrechamente condicionado por el paisaje que lo rodeaba. Afortunadamente el auge del determinismo climático –como pasó a conocerse la teoría de Huntington– fue fugaz en los círculos académicos. Su carácter altamente especulativo y sus no pocas connotaciones racistas lo desterraron pronto de las aulas universitarias. Por desgracia, su éxito fuera de estas ha sido más perdurable. Así, la idea de que el paisaje determina el comportamiento social de los individuos nutre aún hoy las divagaciones intelectuales del vulgo e incluso, como acabamos de ver, la labia desaforada de algunos políticos.

Siendo doctrina popular, el determinismo climático ha pretendido explicar también la diversidad musical en el planeta. Es común oír a improvisados expertos sustentar que la "tristeza" de los cantos tibetanos se debe al frío temple de las montañas del Himalaya o que la alegría de la rara haitiana o la bomba portorriqueña es consecuencia del cálido trópico caribeño. Los etnomusicólogos de estos

tiempos, tan poco propensos a los determinismos, suelen fruncir el ceño frente a tales afirmaciones. Y es que, si bien es cierto que grupos culturales como los kaluli de Papúa Nueva Guinea o los suyá del Alto Xingú en Brasil hallan en su entorno acústico —los ruidos del trópico, el cantar de las aves y el gruñir de los animales— inspiración para componer sus cantos, también es igualmente cierto que no solo el paisaje rige las prácticas musicales, sino además el comercio, la guerra, la migración, la expansión imperialista o el cambio natural que experimenta todo fenómeno con el transcurrir del tiempo. Otra razón, acaso menos esgrimida en la literatura, pero igualmente convincente, es que la relación entre la música y el paisaje, al contrario de lo que se cree, no es siempre de dependencia de la primera en función del segundo, sino que en algunos casos la música puede llegar a modificar y construir el paisaje.

El primer ejemplo que se me viene a la mente es la llamada música sertaneja, un género urbano y comercial del Brasil, vinculado a la música caipira, la música del poblador del *sertão* brasileño. Como bien nos recuerda la historiadora María Amélia Alencar, el *sertão* representa en el imaginario brasileño un territorio casi mítico, una terca naturaleza, rebelde e indomable. No sorprende entonces que en los albores del siglo XX Euclides da Cunha, el padre de la sociología brasileña, haya visto al caipira como un hombre parco y rudo, pervertido por los condicionamientos medioambientales que enfrentaba. La música del *sertão*, por consiguiente, no podía ser para el sabio ciudadano sino rústica e imperfecta, igual que sus creadores. Pero la música caipira devino en urbana hacia la tercera década del siglo XX, cuando un grupo de intelectuales del interior de São Paulo y Minas Gerais volvió su rostro a las expresiones populares rurales para proponerlas como el germen de la identidad brasileña. Es en este marco de lucha por el reconocimiento nacional que, bajo la tutela del empresario y promotor cultural Cornelio Pires, esta música pasó a ser música de entretenimiento para amplias mayorías; y es en este marco que, por filiación al paisaje del que provenía, comenzó a ser tildada de música del *sertão*, es decir, de música sertaneja.

Ya en las ciudades, la música sertaneja sufrió importantes transformaciones. La más significativa de ellas tuvo lugar hacia media-

dos de siglo, cuando un grupo de músicos *sertanejos* jóvenes empezó a interesarse por uno de los estilos musicales estadounidenses llegados a Brasil a través de los medios masivos de comunicación: el country. Emulando a Gene Autry y Roy Rogers, que habían introducido el canto tirolés en la música popular estadounidense, Bob Nelson grabó a principios de los años cuarenta numerosos hits de la country music en portugués, convirtiéndose en el primer *caubói brasileiro*. Lo que en Nelson había sido apenas una moda pasajera, devino paulatinamente en programa entre las famosas duplas sertanejas (dúos) que empezaron a fusionar la vida vaquera brasileña con una iconografía aprendida de los western estadounidenses. Fue entonces que la música sertaneja volvió al *sertão*, pero ya no para representar la música rústica de los “pervertidos” pobladores rurales, sino para difundir de forma mediatizada una música más inspirada en Nashville que en los paisajes brasileños.

La norteamericanización de la música sertaneja moldeó el paisaje del *sertão*. En el siglo XIX, Almeida Junior retrató a un despreocupado caipira con andrajosas vestimentas y su inseparable viola —la emblemática guitarra de cuatro órdenes dobles de la música sertaneja—, en medio de un ambiente silvestre. Hoy, el lente fotográfico plasmaría un paisaje completamente distinto: restaurantes campestres, estancias y fiestas de rodeos atiborrados de jóvenes con camisetas a cuadros, jeans y sombreros vaqueros, viendo a otros igualmente ataviados con camisetas a cuadros, jeans y sombreros, charrasqueando guitarras acústicas cual Chitãozinho e Xororó o Zezé de Camargo y Luciano, sus ídolos mediáticos.

De manera similar a la música sertaneja, los dreaming, las series de canciones de los grupos aborígenes que pueblan el desértico territorio australiano, han ejercido un poder transformativo sobre el paisaje. Según los aborígenes australianos, dichos repertorios fueron compuestos por los ancestros en el *dreamtime*, un tiempo mítico de dimensiones espaciales y de existencia paralela al mundo real de los humanos. Para acceder a dichas series —conjuntos de canciones sobre un tema mitológico—, los especialistas regresan durante el sueño al tiempo primigenio. Allí son instruidos por los ancestros en la ejecución de los cantos, los cuales ellos dispersan después entre sus con-

géneros a lo largo del desierto. Los dreaming narran en un argot esotérico la ruta migratoria de las principales deidades aborígenes. La serie djambidj del norte australiano, por ejemplo, loa a pájaros, tortugas, ratones y cocodrilos legendarios, evocando los lagos donde se detuvieron a beber agua, la cueva en la que se cobijaron, los cerros que atravesaron mientras el inclemente sol los azotaba desde su pedestal etéreo, o la vieja higuera que les dio sus frutos hasta saciarlos. Pero estas canciones no son tan solo meras descripciones de un itinerario fantasioso digno de las fábulas de Esopo, sino que además determinan los confines culturales y territoriales de los diferentes clanes y subclanes aborígenes, quienes delimitan sus asentamientos y su espacio social en función a las aventuras de los personajes totémicos con quienes están míticamente emparentados. Bruce Chatwin, uno de los autores de libros de viajes más afamados del mundo, ha tildado a estos trayectos mítico-musicales de *songlines*, en cuanto ellos delimitan mapas territoriales sonoros, siendo así el fundamento de la división social y cultural del paisaje en el inhóspito suelo australiano.

Si bien el paisaje influye sobre la producción musical de un pueblo, no suele moldearlo. Por eso el determinismo climático aplicado a la música suele ser igual de grosero e injustificado que las barbaridades soltadas por el expresidente peruano frente a los financistas latinoamericanos. No existe nada, por ejemplo, que hermane a la música sertaneja y los dreaming desde un punto de vista estructural, aunque ambas formas musicales estén ligadas a paisajes áridos y rurales, es decir, aunque ambas provengan de un hábitat semejante. Estas músicas, harto disímiles, surgen unidas, empero, si observamos la manera en que ellas condicionan y fijan la percepción y la construcción del paisaje. No lo sabe Alan García. ¡Qué duda cabe! Excusémoslo, aduciendo que no es tarea imperativa de políticos estar al día en asuntos musicológicos, aunque, bien me imagino, más de uno prefiera hacerlo callar recurriendo al viejo dicho popular que sentencia: ¿qué sabe el burro de alfajores?

Para saber más sobre este tema...

Chatwin, Bruce. *The songlines* (New York: Viking, 1987).

García de Alencar, Maria Amélia. "Viola que conta histórias": *O sertão na música popular urbana* (Brasília: Universidade de Brasília, 2004).

Nepomuceno, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio* (São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 1999).

Petermann, Werner. *Die Geschichte der Ethnologie* (Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2004).

La música y los vínculos territoriales

Desde tiempos remotos los humanos nos hemos valido de la música para expresar vínculos territoriales. Pero las relaciones de la música con los sentimientos de pertenencia territorial o espacial son bastante más complejas de lo que sugeriría una típica cancioncilla sobre las oriundas bellezas de la tierra que nos vio nacer. ¿Cómo se relaciona a la música con los lugares?

Las relaciones de la música con lugares son tan variopintas como las expresiones musicales que las testimonian. Algunas regiones o algunas ciudades del mundo, por ejemplo, han pasado a nombrar un sonido característico. Así hablamos hoy en día del sonido de Liverpool para referirnos al mersey beat de los años sesenta, o de uno caribeño para expresar un tipo determinado de patrones rítmicos expandidos por géneros como el reggae, la salsa, el mambo o el merengue. Este tipo de delimitaciones, hartamente complejas al momento de precisarlas verbalmente, suele servirnos de manera inconsciente como referente conceptual para clasificar la música con que nos topamos en nuestra vida cotidiana. Es por ello que incluso musicólogos de toda estirpe esbozan demarcaciones estilísticas para determinar procedencias y contactos y elaborar en base a ellos cartografías musicales. Las músicas, como las personas, suelen portar pasaportes.

Pero la música no solo se vincula a la tierra por cuestiones aduaneras. El canto a la tierra natal es un tema recurrente de todo repertorio conocido, aunque la diversidad de modos sea por demás abundante. En la música country estadounidense y en las tonadas bucólicas de los pastores sardos, por ejemplo, se suele cantar a los cerros, a los ríos y a los caminos, mientras que en jóvenes países como Uzbekistán o Moldavia se canta a la tierra valiéndose de pomposas odas a la madre

patria. Si la música transporta valores, esta es un medio muy eficaz para promover la fidelidad al pago. Pero la música no solo dispersa el amor por un puñado de tierra. En Alemania, por ejemplo, el concepto de *Heimat* (la tierra natal) ha generado una tradición muy rica que se remonta a los días del romanticismo del siglo XIX, cuando poetas de la talla de Novalis o Hölderlin rescataron para la lírica germana lugares como el bosque y las montañas, antes no explorados sino de forma negativa en el arte del pueblo. Desde entonces en la música popular, sobre todo en el schlager, se ha alabado las virtudes del *Heimat*. Pero hay algo sintomático en este tipo de cancionero. Y es que en él no se canta a la tierra como un espacio real, sino como lugar imaginario, como una proyección utópica del terruño. La música por tanto no solo sirve para elogiar la cuna propia, también es un lugar predilecto para crear ensoñadores territorios o, como diría el filósofo francés Michel Foucault, heterotopías, lugares en los cuales vivimos de manera efímera nuestras utopías.

El vínculo territorial suele ser expresado de manera divergente incluso al interior de una cultura. Así en el ganster rap se canta al gueto como un espacio social en el cual se viven discriminaciones y otras adversidades, mientras que el country ensalza la naturaleza rural del campo estadounidense alabando sus bellezas; la cumbia villera retrata la vida ardua de las villas miserias argentinas, mientras que el chamamé describe la vida rural del nordeste argentino con pincel pastoril y pintoresco. La música expresa, pues, amores y horrores.

Pero uno de los casos más interesantes de vínculo territorial en la música son, sin duda, los dreamings, la serie de cantos sagrados mencionados en el capítulo anterior, con los cuales los aborígenes australianos demarcan su territorio atendiendo a las menciones de lugares contenidas en los cantos que narran la travesía mítica de los ancestros. Desde dicha perspectiva, el espacio físico de los aborígenes es construido por un mapa musical, deviniendo así en un producto colateral de la práctica musical de los seres ancestrales. ¿Podría existir acaso mejor manera de probar su paso por el mundo?

Para saber más sobre este tema...

Chatwin, Bruce. *The songlines* (New York: Viking, 1987).

Klenke, Kerstin. *On the Politics of Music. Estrada in Uzbekistan*. Tesis de doctorado (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Hannover, 2015).

Mendivil, Julio. *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager* (Bielefeld: transcript Verlag, 2008).

La música y el nacionalismo

Hacia finales del siglo XIII, cuando el Sultanato selyúcida del Rüm se desmembraba en pequeños emiratos, el de Osmán el guerrero expandió hacia el Asia Menor, el norte de África y la península balcánica, llegando a formar uno de los imperios más poderosos y duraderos de la historia: el Imperio otomano. A mediados del siglo XV, otro gran imperio comenzó a ampliar sus territorios en pleno corazón de los Andes: el de los incas. Entonces, Pachacuti liberó al Cuzco —a la sazón tomado por guerreros chanka—, iniciando una dispersión militar que, cien años más tarde, cuando las huestes de Pizarro arribaron a Tumbes, abarcaba gran parte del subcontinente sudamericano. El Incanato vivió una debacle tan rauda como su ascenso. El Imperio otomano, en cambio, sufrió una lenta agonía que solo llegó a su fin en el siglo XX, cuando Mustafa Kemal, Atatürk, logró expulsar del Asia Menor a los aliados de la Triple Entente. La historia no parece haber sido benévola ni con Turquía ni con el Perú, los Estados surgidos de las cenizas de dichos imperios. Víctimas de inmerecidas ocupaciones y de consecutivas derrotas militares, políticas y económicas, ambos países esperan ansiosos un desagravio que les devuelva el resplandor de los reinos de antaño.

Si la demanda parece justa a primera vista, aplicada a un escenario futuro muestra toda su falacia: ¿justificaríamos dentro de quinientos años que Estados Unidos exija un liderazgo aduciendo su supremacía pasada? Aunque a menudo aparenten lo contrario, los discursos revivalistas no reclaman jamás justicia histórica alguna. Puestos al descubierto, no son sino burda cháchara nacionalista. Pero ¿qué misterio encierra ese adjetivo, otrora estigmatizado y hoy peligrosamente redimido en la vida política?

El nacionalismo, según el antropólogo británico Ernest Gellner, es un programa político que sostiene que la nación y el Estado son indiscernibles. El postulado es esotérico dicho así, sin preámbulos. Es por ello que se hace necesario retroceder un tanto más y escrutar el término en el que se funda dicho pensamiento: la nación. Aunque considerada un ente metafísico por personalidades tan disímiles como Johann Siegfried Fichte, Ernest Renan o Iósif Stalin, la nación es, en verdad, una quimera. El historiador estadounidense Benedict Anderson la ha definido, acertadamente, como una comunidad política imaginada, limitada y soberana. Imaginada, dice Anderson, porque a menudo sus miembros se identifican como semejantes aunque no se conozcan entre sí; limitada, porque hasta la más grande presupone fronteras que la separen de otras; y soberana debido a su adhesión al ideal independentista de la Ilustración europea. El Estado es, en cambio, un aparato administrativo, cuyo fin más caro es asegurarse la sumisión política y económica de sus miembros. Cuando este, ya secularizado, se estableció como forma de poder en el siglo de las luces, sus propulsores entendieron pronto que había que ocupar con algo el pedestal que hasta entonces había correspondido a la Iglesia o al monarca y escogieron a la nación como doctrina. Desde entonces, el Estado-nación se ha empeñado en instruir a sus hijos en el amor incondicional a la patria, aunque se trate, en verdad, de un apego al aparato de poder que lo sustenta.

Pobres en cuanto ideología, los nacionalismos recurren a menudo a la retórica enardecida para construir aquello que Homi Bhabha ha tildado como "narraciones pedagógicas de la nación". Así Fernando Lázaro Carreter —el de *El dardo en la palabra*— nos hablaba de "esa especie de erotismo con que rodean a la patria todos los nacionalismos". Y es cierto. En su afán de vendernos la ilusión de un vínculo natural entre un pasado glorioso y un futuro ilimitado —la frase es de Anderson—, los discursos nacionalistas inventan rimbombantes odas e intrépidas sagas para ensalzar la nación con adjetivos tan sugerentes como indómita, heroica, rebelde o sempiterna.

Al igual que la historia, también la cultura ha sido una herramienta sumamente útil para inculcar sentimientos nacionalistas. El etnomusicólogo estadounidense Thomas Turino ha denominado "nacio-

nalismo cultural" al trabajo semiótico de utilizar prácticas artísticas para representar, crear y distinguir a la nación. Música, danza, literatura y artes plásticas son subvencionadas desde las esferas del Estado, y de este modo, utilizadas por instituciones oficiales para propagar las redes de convenciones sociales que el historiador británico Eric Hobsbawm ha bautizado como tradiciones inventadas. Siendo una práctica colectiva por excelencia, la música ha sido y sigue siendo un espacio predilecto para impulsar y difundir discursos nacionalistas. No es casual que en las últimas décadas la etnomusicología haya dirigido su interés hacia las formas en que la música ha sido y viene siendo instrumentalizada por movimientos o Estados nacionalistas a fin de crear, sostener o transformar una identidad para la nación y sus miembros. Al respecto nos dice el etnomusicólogo británico Martin Stokes: "La música está intensamente vinculada a la propagación de clasificaciones dominantes y ha sido una herramienta en las manos de los nuevos Estados de los países en vías de desarrollo, o mejor dicho, de las clases que poseen la posición más elevada en esas nuevas formaciones [sociales]". Tomada por un arte autónomo, la música es, en realidad, un arte vigilado y controlado estatalmente a través de instituciones tales como universidades, conservatorios, archivos y medios masivos de comunicación. Nada podría evidenciar mejor ese uso que la Cámara de Música del Tercer Reich, la cual, bajo la tutela del mismo Joseph Goebbels, velaba por "salvaguardar" el buen gusto musical alemán, promoviendo la producción afin al "espíritu germano" y obstaculizando —cuando no destruyendo— la circulación de aquel que lo "degeneraba" o "mancillaba".

Turino se ha referido a dichas prácticas como "nacionalismo musical", mas diferenciándolas de la corriente estilística musical europea homónima del siglo XIX. El nacionalismo musical es entonces la práctica de utilizar la música para adoctrinar a la población civil en la obediencia a un tipo determinado ideal de Estado. Efectivamente, numerosos gobiernos de Europa, América Latina y África se han valido de la música para difundir una lealtad incondicional a la patria vía festivales, ediciones y subvenciones. Los ejemplos abundan. Philip Bohlman ha constatado que casi todos los estados europeos recurrieron a formas locales o folklóricas para constituir una idea

sonora de la nación. No ha sido otro el destino de América Latina. Numerosos gobiernos populistas del siglo XX —el de Juan Perón en Argentina, Getúlio Vargas en Brasil o Juan Velasco Alvarado en el Perú— se esmeraron considerablemente en subvencionar programas de apoyo al folklore nacional para asegurarse el favor de los sectores populares en la ciudad y en las zonas rurales. Del mismo modo, gobiernos tan disímiles como el de Nigeria, Uzbekistán o Tanzania han creado instituciones —y hasta ministerios— para salvaguardar la música “tradicional”, entendiéndola por esta aquella que se muestra condescendiente con sus propósitos.

Pero no solo gobiernos se han dejado llevar por el nacionalismo. Clifford Geertz ha anotado que los intelectuales suelen jugar un rol fundamental durante la formación de los discursos nacionalistas, en cuanto ellos imaginan la nación anticipadamente. Léopold Senghor en Senegal, Robert Mugabe en Zimbabue, de manera similar a Mario Andrade o Gilberto Freyre en Brasil, Alejo Carpentier y Fernando Ortiz en Cuba, Manuel M. Ponce y Carlos Chávez en México o José María Arguedas en el Perú volcaron la mirada a las expresiones sonoras populares y tradicionales para hacerlas “emblemáticas” de la nación y representar un pasado como ideal de esta y proyectarlo como modelo político futuro, inspirando, aunque con distinta suerte, políticas culturales concretas en sus países.

Puede argumentarse en contra que nada hay de insano en salvaguardar lo propio y en promover el amor al terruño. Y es cierto. Pero el amor a la tradición de los nacionalismos es también un artificio. Y es que toda política cultural es, por naturaleza, normativa y, por tanto, excluyente de todo aquello que se aleja del canon establecido como válido. Getúlio Vargas instituyó el samba como la música nacional brasileña a mediados del siglo XX, siguiendo a Freyre, pues veía en él la confluencia de razas que formaban lo brasileño (la africana, la indígena y la europea). Pero para realizar su empresa tuvo necesariamente que marginalizar la producción musical del caipira del *sertão* y las de los diversos grupos indígenas, las cuales menospreciaba por no simbolizar “el crisol de razas” que debía representar la cultura del país. Un buen ejemplo de la arbitrariedad con que actúan los nacionalismos cuando sientan patrones de autenticidad puede

verse en la controvertida historia del *gnoma* y el *taarab*, dos de las formas musicales más populares de la República Unida de Tanzania. Durante las tres primeras décadas de la independencia, cuando el gobierno poscolonial reafirmaba su raíz africana para librarse de las sombras del imperio británico, la música elegida para representar la joven nación fue el género tradicional *gnoma*, el cual fue enarbolado para atacar al *taarab*, que por sus influencias árabe y europea era motivo de menosprecio oficial. Treinta años más tarde, cuando se vio obligado a mostrar una nueva imagen para contrapesar el desgaste sufrido, el gobierno revolucionario se aferró al otrora desprestigiado *taarab*, pues él encajaba a la perfección con la imagen que entonces pretendía la república africana: dinámico, híbrido y moderno. El *gnoma*, por el contrario, convertido en un incómodo anacronismo, perdió los favores del Estado. La moraleja es clara: lo que importa a los nacionalismos no es la música ni la tradición, sino la instrumentalización de estas para sus fines.

Los nacionalistas suelen argumentar que no todos los nacionalismos son dañinos. Lenin, por ejemplo, diferenció entre un nacionalismo de arriba, represivo y expansivo, y otro de abajo, liberador e internacionalista. La idea es seductora —de ahí que la esgriman tan fehacientemente los movimientos libertadores—, pero los nacionalismos triunfantes —el de Stalin o el de Mugabe, por citar dos ejemplos tristemente célebres— han demostrado que la vaca fácilmente olvida que fue ternera y que los nacionalismos siempre son nocivos en el poder en cuanto oprimen la divergencia.

Por lo demás, los nacionalismos requieren siempre de una amenaza “foránea”. Así la autoalabanza va en desmedro del otro. Un triste ejemplo de lo negativo que llega a ser el nacionalismo musical puede extraerse de la obra del musicólogo peruano Policarpo Caballero Farfán, quien dedicó buena parte de su vida a demostrar que la “música incaica” había alcanzado el mismo grado de desarrollo que la llamada música erudita europea. En su libro *La música inkaika. Sus leyes y su evolución histórica*, Caballero Farfán le adjudica a la música andina “un profundo sentido de orden, de simetría, de armonía, de belleza, de lozanía, advirtiéndose en todo momento una acentuada originalidad, un gran refinamiento, un peculiar estilo, así como

forma, unidad, variedad y medida, cualidades estéticas poco comunes que, en conjunto, jamás se ha podido constatar en manifestaciones musicales de otros pueblos". Y unas páginas más adelante: "Cada una de ellas [de las piezas recopiladas por él] es una obra de arte de amplios perfiles y sorprendente originalidad y emotividad, con modos y tonalidades en perfecto acuerdo con la moderna música clásica europea; con ritmos multiformes, ágiles y vigorosos, con medidas y compases cuya variedad no posee música folclórica alguna". De esta manera la justa defensa de la música andina pasa a convertirse en una ofensiva contra las "manifestaciones musicales de otros pueblos" y en una irreflexiva reproducción de los cánones excluyentes de la música de arte (o "clásica") europea —originalidad, complejidad, etc.— que Caballero Farfán supuestamente buscaba criticar. Pero los nacionalismos construyen su ideal de patria no solo con lo que dicen, sino también con lo que callan. Así no es de sorprender que a lo largo de su libro, Caballero Farfán no se refiera al charango, el pequeño cordófono andino, pues este dejaba en evidencia la importante influencia española en la música de los Andes. ¿Cómo tildar este olvido si no de insidioso?

Con el auge de aquello que Leonardo García ha denominado "nacionalismos étnicos" —proyectos nacionalistas de corte provinciano, empeñados en una lucha por el patrimonio cultural—, la discriminación musical ha cobrado nuevas formas. Numerosas voces exigen hoy airosas la defensa del patrimonio nacional frente a la avalancha "extranjera" enajenante. Mas como Frédéric Martel ha constatado, nunca antes el mercado musical global consumió tanta música del llamado tercer mundo. ¿Qué varita mágica hace que los bolivianos que escuchan música pop inglesa sean parias culturales y los ingleses que disfrutaban de la popular boliviana, justos reconocedores de la magnificencia de dicha música? La música como patrimonio ha ungido a la música de un aura de propiedad que confronta a unas naciones contra otras, haciendo más difícil promover el entendimiento entre pueblos cada vez más enfrascados en sus propios linderos. La intolerancia de Evo Morales frente a la reivindicación chilena y peruana del charango, las quejas de intelectuales peruanos por la expansión del "cajón flamenco" —al cual atacan con la misma

pasión con que defienden la "guitarra ayacuchana"—, la satanización de la llamada "música extranjera" en Ecuador, Cuba, Malasia y Nigeria o la política extremadamente proteccionista de cuotas de música local en algunos países de Europa como Francia o Polonia dan cuenta de un avance de posturas nacionalistas en el terreno de la cultura y pueden desembocar, aún salvando las distancias, en programas discriminadores como los que llevaron a la persecución de las músicas afroamericana y judía durante el nacionalsocialismo. Al igual que los nacionalistas de hoy, los nazis también juraban defender los sagrados intereses de la patria, cuando, en verdad, luchaban por la apropiación de recursos para las propias arcas.

No necesitamos cuotas nacionales ni guardianes de la tradición ni hordas restauradoras que nos devuelvan el Imperio otomano o el de los incas. Lo que necesitamos es una cultura que acepte la diferencia y la semejanza como componentes esenciales del mundo diversificado en que moramos y disfrute feliz tanto con lo propio cuanto con lo ajeno. El nacionalismo, aunque se haya convertido en presentable en algunas sociedades, sigue siendo un claro impedimento para alcanzar tan caro ideal.

Para saber más sobre este tema...

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000).
- Askew, Kelly M. *Performing the Nation: Swabili Music and Cultural Politics in Tanzania* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).
- Bhabha, Homi. *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990).
- Caballero Farfán, Policarpo. *Música inkaika: sus leyes y su evolución histórica* (Cusco, Perú: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco, 1988).
- García, Leonardo. "Música popular y bi-centenario en el espacio urbano andino. VIII Jornada internacional de historia de las sensibilidades. Historias e historiografías de la subversión en las Américas. Dinámicas narrativas, dinámicas políticas, dinámicas historiográficas", *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, N° 23 (2011). [<http://nuevomundo.revues.org/62250>]
- Gellner, Ernest. *Naciones y Nacionalismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2001).
- Hobsbawm, Eric. "Introducción: La invención de la tradición", Hobsbawm, Eric / Ranger, Terencé (eds.). *La invención de la tradición* (Barcelona: Editorial Crítica, 2002), pp. 7-21.
- Martel, Frédéric. *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masa* (Madrid: Taurus, 2011).
- Stokes, Martin. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", Stokes, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford, UK / Providence, RI: Berg, 1994), pp. 1-27.
- Turino, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 24, N° 2 (2003), pp. 169-209.

Sobre nacionalismos y el origen de los instrumentos musicales

Durante una videoconferencia para el 1° Congreso de la Música Ayacuchana, realizado en Ayacucho en noviembre de 2014, mencioné el asunto de los discursos nacionalistas sobre el origen del charango en Bolivia y en Perú. Nada más terminar mi ponencia, el intérprete de huaynos ayacuchanos Ernesto Camasi refutó mi posición defendiendo un origen ayacuchano del charango. Poco después recibí numerosos comentarios a través de mi cuenta en Facebook, en los cuales se me pedía tomar partido por el Perú en la disputa sobre el origen del pequeño cordófono. No voy a discutir las endebles teorías de Camasi y de quienes me recriminaban una falta de patriotismo. Lo que sí me interesa poner en tela de juicio es cómo se está pensando este tema y cómo mediante él se están utilizando políticamente expresiones populares para reforzar nacionalismos trañochados, un tema que toma apremiante actualidad en el contexto de las reclamaciones bolivianas por la postulación peruana de la Fiesta de la Candelaria de Puno, como patrimonio inmaterial de la humanidad ante la UNESCO, por "contener" danzas bolivianas. Si me remito exclusivamente al caso del charango, es solo porque lo conozco más a fondo. No obstante, creo que los criterios que voy a exponer sobre el origen del charango bien son igualmente aplicables al asunto de la Candelaria y al origen de los instrumentos musicales en general.

Solemos imaginar el origen de un instrumento como si se tratara del nacimiento de una persona, es decir, como un acontecimiento con fecha y hasta con hora fija. Pero los instrumentos no son personas; estos se forman a través de extensos períodos de acoplamiento a las necesidades estéticas de un pueblo. Se trata, por lo general, de un largo camino de ensayos, fracasos, nuevos intentos, mejoras,

nuevos errores y rectificaciones. Por lo común, estos procesos no se restringen a un solo lugar, sino que suelen abarcar varios, incluso diversas regiones, de lo que resulta que querer determinar un origen inequívoco del charango es por demás ocioso y no aporta nada a su conocimiento. El esquema de los orígenes parte de la idea errónea de que todo instrumento aparece solo una vez en la historia. Pero como lo han demostrado cien años de etnomusicología, no hay motivo para pensar que ese siempre sea el caso. No toda similitud se remite a rutas migratorias. Existen lenguajes musicales con flautas de pan análogos en las Islas Salomón, en Mozambique y en los Andes, sin que medie vínculo histórico entre dichas culturas. Así como existen instrumentos musicales con un derrotero significativo, pues, efectivamente, ellos se van transformando a medida que se van expandiendo por diversos territorios, entrando en contacto con tradiciones musicales harto heterogéneas y diferentes entornos materiales. En ese sentido, aunque suene a provocación, podría decir que los instrumentos no tienen origen, que estos se constituyen a través de un eterno estado de transformaciones y que lo que nosotros llamamos origen no es sino una delimitación arbitraria al interior de un continuo infinito.

Los estudios sobre el charango que remiten su origen a un solo lugar —ya sea Potosí, en Bolivia, Juli o Ayacucho, en Perú—, hasta ahora no han representado ningún aporte concreto a la historia del instrumento. Todo lo contrario. Hasta donde alcanzo a ver, estos se han basado, por lo general, en lo que en la historiografía tildamos de “imaginación histórica”, por no decir en elucubraciones desafiadas y, por tanto, poco convincentes. Si vistas a la luz de la metodología histórica más elemental —la verificación analítica de las fuentes—, estas historias son inconsistentes y poco serias, sus repercusiones políticas son considerables: Bolivia ha declarado a Potosí por ley como cuna del instrumento, y el Perú ha hecho de la otrora “guitarrilla de indios” patrimonio cultural de la nación toda. Quiero decir con ello que el tema del origen del charango, desde hace ya tiempo, ha dejado de ser una cuestión de interés musicológico para convertirse en un asunto plenamente político. Esto nos ha llevado a una peligrosa polarización entre dos pueblos hermanos. ¿Qué ventaja

científica o histórica se ha sacado con eso? Ninguna. El historiador de las ciencias Thomas Kuhn ha mostrado que la ciencia no avanza progresivamente de un estado incipiente a otro superior, sino a través de revoluciones que tratan de suplantarse un sistema deficiente por otro productivo. Siguiendo la lógica de Kuhn, lo que propongo es abandonar el paradigma del origen único por estéril y asumir otro que nos permita avanzar en el conocimiento de los múltiples factores que llevaron a la creación del charango en el área andina.

Algunas personas me han criticado que esto significaría renunciar a establecer la verdadera historia del charango. Pero aquí encuentro nuevamente una idea errada sobre el trabajo histórico. Aunque a menudo se crea lo contrario, es imposible realizar el ideal de Leopold von Ranke de contar la historia “tal como fue”, pues aun suponiendo que nuestras disquisiciones sobre el pasado sean correctas, no nos es posible verificarlas debido a la irreversibilidad del tiempo. Por tanto, nuestra labor como historiadores no puede ser destapar verdades o reconstruir fidedignamente eventos pretéritos, sino, a lo mucho, proponer esquemas de interpretación para los datos históricos que poseemos y los nuevos que vamos recopilando.

Destacados especialistas, como el boliviano Ernesto Cavour o el peruano Roel Tarazona, han recurrido al concepto de “alto desarrollo” para justificar un origen del charango. Dichos autores sugieren que mientras más “desarrollada” sea una tradición en un lugar determinado, más alta la probabilidad de que este sea el lugar de origen. Pero la proposición es insostenible. Hace décadas que hemos desechado el concepto de desarrollo en la etnomusicología por sus connotaciones normativas. Efectivamente, esta idea involucra un sentido valorativo que es imposible definir de manera musicológica. ¿Cómo medir el desarrollo musical? ¿Cómo determinar si la complejidad conceptual es superior a la rítmica, la armónica o la melódica? Por eso, los etnomusicólogos hablamos de cambios o transformaciones y no de desarrollos. Tampoco el supuesto de que, ahí donde un instrumento alcanza mayor difusión y variedad tiene su lugar de origen, logra aval alguno. El bandoneón tomó forma en Alemania pero ha recibido más personalidad y técnicas de ejecución en Argentina. El arpa, una transformación de cordófonos con mástil de África y Asia,

es europea y, sin embargo, en América Latina se han formado cuantiosas variedades en su forma de construcción y ejecución. De ello se desprende que la dispersión y la versatilidad de un instrumento nada dice sobre su lugar de origen.

Numerosos colegas suelen lamentar que el gobierno peruano no dedique más esfuerzos a la promoción del charango, sosteniendo que el apoyo estatal ha sido decisivo para un “desarrollo” más sólido del charango en Bolivia. Se equivocan. Es recién en los últimos veinte años que el charango ha adquirido un valor cultural considerable en el país altiplánico. Por lo tanto, sus ricas tradiciones de charango no se deben a ninguna declaración patrimonial del Estado boliviano; ellas son el producto de la enorme capacidad creativa de un pueblo que históricamente fue andino antes de ser boliviano o peruano.

Supongamos por un momento –solo por un momento– que el charango sea boliviano: ¿qué habría de malo en ello? Nada. Que España reclame para sí la guitarra o Austria el waltz no prohíbe a los peruanos que hablemos de la guitarra ayacuchana o del vals peruano. El escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier ha dicho, con razón, que los instrumentos no tienen nacionalidad, pero que quien los toca lleva la suya en sus manos. Habría que añadir que ellos además no son patrimonio de los Estados que los utilizan para fines proselitistas. Como los géneros, las fiestas y las danzas, los instrumentos musicales pertenecen al pueblo que los porta, conserva o transforma. Es por eso que rechazo los discursos nacionalistas peruanos o bolivianos sobre el origen del charango y propongo su procedencia e identidad andinas. Ya decía Mariátegui que si el pasado nos divide, al futuro le toca darnos unidad. Ha llegado el momento de mudar de esquema de investigación y pasar de preguntarnos de dónde vienen nuestros instrumentos, nuestras danzas o nuestros géneros musicales a discutir a dónde queremos llevarlos en el siglo XXI.

Para saber más sobre este tema...

Cavour, Ernesto. *El charango, su vida, costumbres y desventuras* (La Paz: Producciones CIMA Editores, 2010).

Mendivil, Julio. “¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú”, *Tiempo de Ciencia*, Vol. 20, N° 39 (2013), pp. 61-84.

Tarazona, Roel. *El charango es un instrumento musical peruano* (Lima: Escuela Nacional de Folklore, 2006).

La patrimonialización de la música

Entre el 6 y el 9 de junio de 2014, más de cinco mil personas, organizadas en ochenta y dos grupos que representaban a más de cincuenta naciones, recorrieron las calles de Berlín como parte del Carnaval de las Culturas. Durante seis horas el público berlinés, que según las cifras oficiales sobrepasó el medio millón, vio desfilar un mar humano multicolor con dragones chinos, enmascarados nigerianos, sambistas brasileños, doncellas pakistaníes y danzantes palestinos que celebraban la diversidad cultural del Berlín posmoderno. El Carnaval de las Culturas nació en 1996 como una iniciativa para contrarrestar el racismo y los brotes de nacionalismo que ha empezado a enfrentar Alemania tras la caída del muro. Desde entonces, políticos populistas de derechas se han dedicado a estigmatizar a grupos migrantes, echándoles la culpa de cuanto mal existe en la sociedad alemana. El Carnaval, por el contrario, se propone mostrar que la convergencia de nacionalidades en un territorio, lejos de ser una amenaza, supone un enriquecimiento para la cultura anfitriona.

El año en cuestión fui consultado para ser parte del jurado que debía premiar a los mejores grupos participantes del Carnaval de las Culturas y acepté, de buena gana, porque suscribo plenamente los valores de fraternidad intercultural que el evento –puedo dar fe de ello– defiende. Y sin embargo, mi participación en dicho festival dejó en mí, también, un sentimiento de zozobra. Pues, camuflado tras ese hermoso canto a la diferencia, pude sentir vivamente la presencia sombría de los sórdidos males contra los que dicen lidiar los organizadores. Me explico.

Oficialmente hablando, festivales como el Carnaval combaten el racismo. Y no obstante, creo que estos tienden a reforzarlo, de manera involuntaria, cuando reproducen, sin querer, una división

entre un mundo occidental, racional y libre de marcas étnicas, y otro profundamente emocional y etnizado. Esto se me hizo evidente al constatar dicho año que mientras que las comparsas europeas –mayoritariamente asociaciones cívicas o políticas antihegemónicas– se presentaron a sí mismas como grupos alternativos capaces de identificarse con géneros globales como el rock, el hip hop o el reggae, la mayoría de las delegaciones extranjeras optó por autorrepresentaciones que recurrieron conscientemente a las adscripciones externas: ghaneses semidesnudos tañendo yembés, “orientales” tocando organillos de boca con exóticos atuendos y caribeñas bailando calipso no amplían el horizonte cultural de los alemanes; todo lo contrario, confirman los estereotipos racistas que propugnan que los negros tienen ritmo, los chinos son enigmáticos y las centroamericanas, calientes y sensuales.

Sumamente preocupante es que estas representaciones estereotipadas no estén influidas solamente por la mirada foránea romántica, sino que sean conscientemente promovidas por los organismos estatales de turismo. Olvidadas por la intelectualidad a principios del siglo XX, las músicas populares y tradicionales han pasado a convertirse en los albores del XXI en un patrimonio de gran importancia para la construcción de imaginarios nacionales. El precio que la música ha pagado por ello ha sido la pérdida de su inocencia. Las subvenciones estatales –que muchos acriticamente exigen allí donde no existen– no solo garantizan el resguardo de las tradiciones musicales, sino a menudo también la canonización de ciertas formas en desmedro de otras, así como su consecuente instrumentalización política: el gobierno chino gastó en el año 2014 miles de dólares en enviar una amplia delegación de músicos al Carnaval berlinés. No lo hizo por amor a la multiculturalidad que el festival encomia, sino para promover una imagen que centre más la mirada externa en sus admirables melodías ancestrales que en sus constantes violaciones de los derechos humanos. De este modo, la idea multiculturalista del respeto al otro promovida por los centros culturales hegemónicos halla tierra fértil en los gobiernos nacionalistas periféricos, pero no para promover el entendimiento entre las culturas –como lo propone el Carnaval o los festivales cosmopolitas de las grandes urbes

de Europa— sino para, remitiéndose al derecho a la diferencia, fortalecer su alteridad y bloquear de este modo cualquier diálogo.

¿Qué hizo que la música se convierta en un instrumento político de cohesión estatal? Es imposible negar que ello se encuentra estrechamente ligado al concepto de patrimonio cultural intangible, promovido por la UNESCO a principios de los años noventa como una forma de salvaguardar las tradiciones culturales inmateriales de los grupos humanos. La idea de patrimonio cultural se refería en sus inicios a monumentos arquitectónicos, pero la UNESCO pronto comenzó a aplicar esta idea a saberes como la música que adquirían una materialidad recién al momento de concretizarse en expresiones artísticas. Las consecuencias no siempre fueron positivas, pues más temprano que tarde los estados descubrieron el potencial nacionalista que ofrecía la idea de patrimonio. ¿Qué quiere decir esto? La patrimonialización suele permitir al Estado reclamar un derecho de propiedad sobre las expresiones musicales, lo que las convierte en un instrumento de manipulación política. El gobierno de Nigeria, por ejemplo, invierte todos los años enormes sumas de dinero en la realización del Festival de las Artes y la Cultura, un evento que reúne, teóricamente, a todas las etnias del país africano. Pero dicha organización le otorga también la potestad de incluir o excluir minorías a su antojo. ¿A quién sorprende entonces que la participación esté condicionada a afinidades políticas o que las minorías nigerianas se adapten a las expectativas del gobierno para acceder a los recursos que tal evento les ofrece? El panorama no es mejor si se dejan las fronteras nacionales. Pues si la nacionalidad de los monumentos arquitectónicos puede ser fácilmente sentada tomando su ubicación al interior de un Estado internacionalmente reconocido, en el caso del patrimonio intangible la demarcación se hace más ardua debido a que muchas expresiones culturales han traspasado las fronteras de los Estados nacionales. Así el patrimonio cultural intangible enfrenta hoy a países con tradiciones vinculadas histórica o geográficamente. Bolivia ha sostenido querellas diplomáticas con Chile y Perú por la paternidad del charango, del mismo modo que Argentina y Uruguay lo han hecho por la nacionalidad del tango. La música, dice el refrán

popular, reúne a los pueblos. Tengo serias dudas. De lo que sí estoy seguro es que su patrimonialización los divide innecesariamente.

La patrimonialización de la música promueve además absurdas competencias. Actualmente, los gobiernos de Bolivia y Perú promueven el “rescate” —o mejor dicho, la invención— de danzas folklóricas para dejar sentada su superioridad frente al país vecino. No se trata siempre de competencias oficiales. En el año 2009, los charanguistas bolivianos Ernesto Cavour y Alfredo Coca congregaron a mil charanguistas en un estadio potosino para inscribirse en el libro Guinness de récords, una iniciativa que llevó a los vecinos puneños a juntar dos mil sikuris a las orillas del lago Titicaca en 2012 y al compositor de música afroperuana Rafael Santa Cruz a reunir mil cajoneros en la Plaza Mayor de Lima el mismo año. Si bien, por un lado, dichos eventos promueven el reconocimiento de expresiones populares, por el otro, evidencian una actitud belicosa, completamente ajena a la cultura que se dice representar. ¿Qué sentido tiene todo eso?

La patrimonialización de la música promovida por la UNESCO debía servir para fomentar la hermandad entre los pueblos. Pero este ideal se ha visto contradicho a menudo por la actitud beligerante de los Estados y los grupos nacionalistas, los cuales instrumentalizan la música para vencer estéticamente a enemigos culturales. En numerosos festivales de hermandad internacional he visto desfilar delegaciones de países cual si fueran fieros ejércitos en vísperas de la batalla. ¿Cómo librarnos de estos lastres? Ciertamente sería contradictorio recurrir a la censura y a la represión para detener la xenofobia y el etnocentrismo. Por eso, los partidarios de la diversidad debemos tolerarlos y afrontarlos reflexiva y democráticamente. Esa, junto con la promoción de representaciones no oficiales y no hegemónicas de las culturas en los festivales multiculturales, es la mejor manera de seguir impulsando la diversidad cultural y la lucha contra el mal uso de la patrimonialización de la música.

Para saber más sobre este tema...

Ariño Villarroya, Antonio. "A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco", *Grial*, N° 149 (2001), pp. 67-82.

———. "La expansión del patrimonio cultural", *Revista de Occidente*, N° 250 (2002), pp. 129-150.

Unesco. *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* (s/f) [<http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>].

Sobre el gusto musical

Hace muchos años, como de costumbre, fui con mis compañeros a un bar mexicano a tertuliar después de clases. En el transcurso de la noche, estando ya avanzado en copas, uno de ellos preguntó a la ronda qué disco elegiríamos si tuviéramos que pasar el resto de nuestras vidas en una isla solitaria. Entre los que mencionaron mis contertulios recuerdo un disco de Tom Waits que sigo sin conocer, el *Concierto n° 2 de Brandenburgo* grabado por Menuhin en 1959, el legendario *Friday Night in San Francisco* de Paco de Lucía, Al Di Meola y John McLaughlin, *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd y el infaltable *Sgt. Pepper* de los Beatles. Y aunque me cause rubor admitirlo, recuerdo que llegado mi turno, me enredé en una lista tan prolija de candidatos que mis compañeros pronto me callaron, otorgándome calificativos tan halagadores como el de pusilánime o irresoluto. Quienes me conocen saben que no soy ni lo uno ni lo otro, aunque debo aceptar, en honor a la verdad, que aquella noche no supe explicar el desasosiego que me produjo tan pueril juego.

Vista a la distancia, la pregunta no me parece tan banal. Y es que ella encierra premisas sobre el gusto que, aunque ampliamente difundidas, no tienen asidero alguno en cuestiones musicales. Partía mi amigo entonces de tres supuestos que hoy, veinte años después, me parecen hartamente objetables, a saber: 1) que las identidades son estáticas, 2) que el gusto musical es autónomo y se funda en el valor intrínseco de las estructuras sonoras y 3) que este instala jerarquías. Por mucho que le doy vueltas al asunto, sigo disintiendo de tales supuestos.

Mucho tiempo la musicología defendió el valor intrínseco del gozo estético. Eduard Hanslick, uno de los fundadores de la idea de una música autónoma, lo describió en 1854 como un producto

directo del espíritu que inspiraba el material sonoro. Degustar de la música correctamente, por tanto, demandaba para el austríaco un conocimiento de la forma adecuada en que esta se hacía. El buen gusto musical, por consiguiente, era exclusividad de una elite musicalmente educada que no perdía el tiempo con las bagatelas sonoras del vulgo.

Fue Theodor W. Adorno quien propuso por primera vez que el gusto musical, al menos en el capitalismo, se hallaba relacionado con condicionamientos externos. En un texto clásico llamado "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha", el sociólogo de Fráncfort retrató una maquinaria industrial empeñada en vender mercancías a toda costa, y que al impulsar indiscriminadamente la repetición terminaba por volver anacrónica la idea del gusto. Según él, incluso el erudito sucumbía ante las artimañas de los medios, aceptando que lo bueno también se convirtiera en mercancía y, lo que es peor, en propaganda. Puede criticarse a Adorno por su visión del consumidor como un ente pasivo —como lo haré en capítulos venideros—, pero sería injusto no reconocer que fue él quien bajó la música del limbo en que la habían enclaustrado los idealistas alemanes, devolviéndola al terreno de las relaciones sociales.

Sin duda alguna, el sociólogo francés Pierre Bourdieu fue quien elaboró la teoría más convincente sobre el gusto, demostrando que este estaba estrechamente ligado a condicionamientos no artísticos. En *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Bourdieu lo describió como resultado de disposiciones objetivas (el capital económico y el cultural) y subjetivas (un *habitus* social específico) de un individuo, es decir, como la afirmación práctica de una diferenciación en el campo social de la música. Bourdieu probó sobre una amplia base de datos empíricos de la Francia de los sesenta que el acercamiento a un repertorio por parte de un individuo concreto encontraba correlato en los recursos que le permitían tener acceso a ciertos bienes culturales. Así un muchacho de clase alta, criado en el seno de una familia educada en la música decimonónica europea de concierto, tenía mayores facilidades para gustar de ella que un joven de los suburbios, donde esta música no formaba parte del mundo cotidiano. Mas dicho acceso, según Bourdieu, estaba a su vez influenciado por estra-

tegias concretas de acercamiento: "La inmersión en una familia en la que no solo se escucha música, sino que también se practica, tiene por lo menos como resultado el producir una relación más familiar con la música que se distingue de la relación de aquellos que han llegado a ella a través del concierto". De este modo, el sociólogo francés se alejaba del determinismo de Adorno, incluyendo en su análisis las experiencias subjetivas del actor social.

En los últimos años, numerosos investigadores —Richard Peterson, Albert Simkus, Philippe Coulangeon y Andreas Gebesmair, entre otros— han demostrado que el sentido de distinción se ha mantenido vigente en los Estados Unidos, Canadá y Europa, aunque la forma de diferenciación musical, es decir el gusto, haya variado sustancialmente. Si en los sesenta el buen gusto se caracterizaba por un acercamiento a las formas tenidas como cultas, hoy en día este se manifiesta a través de un eclecticismo musical y por el uso social de la tolerancia como factor inclusivo. De este modo nuestro joven de clase alta puede gustar ahora del jazz híbrido senegalés, del barroco tardío de Rameau, del heavy metal escandinavo y del reggae caribeño, sin que ello sea contradictorio. El gusto exclusivo, en cambio, ha pasado en la actualidad a ser propio de las clases más castigadas, quienes suelen sentirse representadas por un género musical específico, como en el caso del hip hop de la costa occidental estadounidense o la cumbia de las villas miseria argentinas. Pero el amplio gusto musical de los nuevos sectores pudientes no debe llamar a engaño, pues la tolerancia omnívora —como la denominan Peterson y Simkus— siempre tiene un límite, excluyendo a ciertos géneros del canon cosmopolita.

Los estudios recientes sobre distinción musical muestran también que las identidades son más fluidas y efímeras de lo que se pensaba. En el mundo anglosajón, por ejemplo, los jóvenes participan en diferentes comunidades musicales, asumiendo, según la ocasión o la etapa de vida que atraviesan, divergentes identidades. Es común para los jóvenes asistir a discotecas en Inglaterra. Pero igualmente común es que dicha afición se diluya con el tiempo cuando las obligaciones laborales o familiares sientan otras prioridades. El gusto ha pasado de este modo a formar escenas en numerosos centros urbanos del mundo globalizado. En dichas escenas, sostienen Andy Bennett y

Richard Peterson, confluyen individuos de diversas clases sociales, sistemas religiosos o identidades de género, sin que ello impida que unos y otros compartan de manera efímera experiencias musicales. La participación en una escena suele ser por eso una decisión individual –independiente de las identidades colectivas tradicionales recién mencionadas– y estar inducida por cuestiones meramente biográficas como conocer a un miembro de la escena o interesarse temporalmente por un cierto tipo de música. Así, el gusto ha comenzado a articularse en función a dinámicas de grupo que permiten al individuo separarse momentáneamente de las grandes masas indiferenciadas, pero sin obligarlo a asumir una identidad estable. Micha es fan del heavy metal, pero en las fiestas de su pueblo natal en el corazón mismo de Baviera, baila y disfruta la música tradicional de su región con sus amigos de infancia y sus parientes como lo hace desde antaño, aunque en su vida cotidiana evite dicha música. Ambas identidades musicales pueden parecer encontradas, mas solo si se pasa por alto que estas obedecen a distintos momentos de socialización y que por tanto no tienen por qué excluirse mutuamente. Ni las identidades ni el gusto son estáticos y solo circunstancialmente generan jerarquizaciones.

Después de esta pequeña disertación sobre el gusto, quiero abordar nuevamente la pregunta de mi compañero. Según él, todos poseemos una identidad única y ella nos serviría de base para decidir qué música elegir en caso de naufragar y convertirnos en un Robinson Crusoe musical. Pero como hemos visto, ni las identidades ni el gusto son estables. Crecí escuchando el mersey beat, el rock progresivo de los setenta y la música decimonónica europea de concierto. Entonces no había peor música para mí que los boleros de Los Panchos y Leo Marini que oían mis padres. En los ochenta las convulsiones sociales que sacudieron mi país me llevaron a convertirme en un intérprete de música andina tradicional, una música que he aprendido a amar intensamente. Mi labor etnomusicológica me ha llevado también a enfrentarme con lenguajes sonoros de pueblos tan diversos como los tucano brasileños, los are' ar'e de las Islas Salomón, los aborígenes australianos o los chopi de Mozambique, quienes han desarrollado algunas de las formas musicales más enigmáticas que conozco. Hoy,

que diferenciarme de mis padres no es más una urgencia, suelo escuchar la música que desprecié como adolescente, justamente porque ella me los recuerda. Dejé durante años de escuchar rock para adentrarme en la música de los Andes. Y, sin embargo, aunque afectivamente no me involucre de igual manera que la música andina, una cierta nostalgia me ha llevado a “recuperar” la colección de álbumes con que antaño trataba de impresionar –muchas veces sin éxito– a las quinceañeras limeñas de clase media. A veces escucho huayno, otras veces rock, otras flautas de pan nyanga, otras hard bop, otras a Thomas Tallis, otras cantos gregorianos o los cantos polifónicos de Georgia o Albania. Y disfruto de todo ello sin remordimientos de ningún tipo. Esto no me pasa a mí por ser etnomusicólogo o músico, nos pasa a todos en mayor o menor medida, pues todos cambiamos a lo largo de nuestras vidas y nos posicionamos con relación a las cosas según las situaciones que enfrentamos, condicionando ello nuestras necesidades auditivas y nuestros gustos. El gusto musical, puedo decir entonces, no dice mucho sobre la música en sí, sino sobre nuestra historia de vida; las jerarquías que establecemos entre nuestras preferencias tampoco dicen algo sobre las cualidades de las músicas que valoramos sino sobre la posición momentánea que ellas reciben en nuestras biografías emocionales.

Por suerte, la pregunta de mi amigo es apenas hipotética. Y sin embargo, si tuviera que elegir hoy entre los Beatles, Chet Baker, John Dowland, los chopi de Mozambique, Johann Sebastian Bach, los dreaming australianos o el Picaflor de los Andes, no titubearía ni un segundo en responder que me quedo decididamente con todos. ¿No sería aburrido tener que escuchar lo mismo todos los días?

En una conferencia titulada *Contra el fanatismo*, el novelista israelí Amos Oz afirma, no sin tono polémico, que el fanatismo no es producto del odio, sino del amor. Según Oz, el fanático no nos destruye movido por el ahínco corrosivo del que odia, sino por el amor desquiciado de quien pretende salvarnos, aun en contra de nuestra propia voluntad. Ciertamente es difícil aceptar, como afirma el escritor judío, que el 11 de septiembre del 2001 haya sido un acto de amor, aunque se trate de un amor enfermo. Pero lo que quisiera rescatar de este hermoso y polémico texto es la idea de que el fanatismo está inmerso en un discurso de salvación y que como tal hay que combatirlo.

La música ha sido repetidas veces víctima del fanatismo. Permítaseme citar algunos ejemplos tristemente memorables; el celo enfermizo con que los misioneros cristianos intentaron erradicar las actividades musicales vinculadas al mundo espiritual de las culturas aborígenes americanas o africanas, por considerarlas prácticas herejes o demoníacas; la saña con que el fundamentalismo religioso incitó en Afganistán la quema masiva de soportes de audio y la prohibición del raï en Argelia por considerar que pervertían las almas de los creyentes; la persecución de la música atonal por parte de los nacionalsocialistas por juzgarla una degeneración inaceptable de la tradición musical alemana del siglo XIX; o la feroz embestida con que la revolución cultural erradicó las influencias estadounidenses en la música popular anterior a la China de Mao. Pero, desgraciadamente, las relaciones entre fanatismo y música no se reducen a la persecución de prácticas musicales por parte de grupos políticos o religiosos extremistas. El fanatismo por un determinado tipo de música genera también actos discriminatorios contra comunidades musicales opuestas, las cuales

Para saber más sobre este tema...

- Adorno, Theodor W. "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha", Adorno, T. W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2009), pp. 15-50.
- Bennett, Andy / Peterson, Richard. "Introducing Music Scenes", Bennett, A. / Peterson, R. (eds.). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), pp. 1-15.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).
- Coulangéon, Philippe. "Social Stratification of Musical Tastes: Questioning the Cultural Legitimacy Model", *Revue Française de Sociologie*, N° 46 (2005), pp. 123-154.
- Gebesmair, Andreas. "Von der »Kultur für alle« zur »Allesfresser«-Kultur – Unintendierte Folgen der Kulturpolitik", Rehberg, Karl-Siebert (ed.). *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München. Teilbd. 1 und 2* (Frankfurt: Campus Verlag, 2006), pp. 882-897.
- Hanslick, Eduard. *Vom musikalischen Schönen* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989).
- Peterson, Richard / Simkus, Albert. "How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups", Lamont, Michèle / Fournier, Marcel (ed.). *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* (Chicago and London: Chicago University Press, 1992), pp. 152-186.

son vistas y, lo que es aún peor, tratadas como inferiores a la elegida como propia. No me refiero a la irreverencia con que antaño el punk despotricó del rock progresivo o a la usual rasgadura de vestiduras con que los tradicionalistas suelen denostar las injerencias extranjeras en las músicas folklóricas. No. Me refiero a la alarmante violencia verbal con que hoy en día enfurecidos grupos de fans de una música dada –metaleros, emos, góticos o punks– arremeten en las redes sociales en línea, y hasta en conciertos, contra otras comunidades musicales –metaleros, emos, góticos o punks–, como si las divergencias musicales fueran un asunto de tanta envergadura que justificasen desatar una cruzada por el gusto adecuado.

Pero ¿qué busca el fanático musical? Retomando la reflexión de Oz quiero sugerir que lo que él pretende no es nuestra ruina, sino nuestra redención como oyentes. En ese sentido, el fanatismo musical es también una muestra de amor, aunque sea una muestra de amor patógeno que nos despoja de la capacidad para discernir por cuenta propia.

Al citar la conferencia de Oz, no he aludido en vano al conflicto entre judíos y palestinos. En efecto, a muchos les resultará extraño que justamente aquel pueblo castigado por el Holocausto imponga a otro pueblo los mismos padecimientos a los que este fue sometido. Y traigo esto a colación porque son justamente aquellas comunidades musicales que suelen ser blanco de prejuicios y discriminaciones –metaleros, emos, góticos o punks– las más propensas a las agresiones contra grupos divergentes. “Estas personas exigen respeto de parte de la gente prejuiciosa –ha expresado Infidelamsterdam (Ed Veter), uno de los personajes centrales del heavy metal europeo–, pero se convierten en ese mismo tipo de gente al decirles a los otros qué música deben oír o cómo se deben vestir. No quieren ser juzgados, pero juzgan a otros”. La queja, aunque de forma latente, plantea una interrogante por demás perturbadora: ¿cómo es posible que precisamente aquellas comunidades que reclaman para sí el derecho a ser diferentes pueden negárselo a otros?

Pero el metalero parte de la falsa premisa de que la experiencia traumática libera, cuando, en verdad, lo que consigue es lo contrario, pues quien no ha conocido como amor sino palo y golpes, no

encontrará otra forma de amar que a puñete limpio. ¿Cómo romper entonces este círculo vicioso? Tal vez, así lo sugiere Oz en *Contra el fanatismo*, para ello requiramos revocar aquella concepción del amor que nos legaran los poetas del romanticismo y pasar a una visión más realista que lo entienda, no ya como la simbiosis total entre los amantes, sino como un acto de negociación y aceptación de la diferencia. Esta revocación del amor sublime –un imposible, según recuerda Roland Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*– nos permitiría aceptar que pretender borrar la diferencia es malsano y que el amor sobreprotector, como en aquella canción infantil judía, *Oyfn veg sbteyt a byom* [*En el camino hay un árbol*], en la cual el pajarillo es arropado exageradamente por la madre impidiéndole así abrir sus alas y migrar como sus pares, es pernicioso. Este viraje nos permitiría, además, no rechazar el amor de aquel que pretende salvar nuestro gusto musical, sino meramente su deseo utópico de fusionarse con nosotros hasta suprimir las diferencias.

El musicólogo y compositor británico William Brooks ha sugerido en un artículo memorable que el mayor reto de los investigadores quizá sea renunciar al gusto musical. Si bien concuerdo con él en lo que se refiere a los estudios musicales, lo considero innecesario como paradigma para los consumidores, pues no gustar de algo es un derecho tan noble e indispensable como el de decidirse por un gusto determinado. El gran reto frente al que nos coloca el fanatismo musical hoy en día es por eso el de aprender a aceptar, a respetar y a vivir la diferencia. Infidelamsterdam lo ha expresado de manera categórica al afirmar que quien demanda respeto por la elección propia está obligado a respetar también la ajena, sin que ello signifique inclinarse hacia aquel gusto. Prestémosle oídos.

Para saber más sobre este tema...

Brooks, William. “On Being Tasteless”, *Popular Music*, N° 2 (1982), pp. 9-18.

Oz, Amos. *Contra el fanatismo* (Madrid: Ediciones Siruela, 2003).

La música y los medios

Mallarmé y Joyce revolucionaron la literatura de su tiempo e influenciaron la que les siguió. Pero Marx y Freud, dice Michel Foucault, fueron fundadores de discursividades. Más que las dotes estilísticas, lo que el filósofo francés quiere expresar con dicho término es la capacidad de un autor de generar una forma de describir un objeto al interior de un sistema de conceptos. La plusvalía o la sexualidad, por ejemplo, ya habían sido objeto de numerosas especulaciones antes de Marx o de Freud, pero serán ellos quienes las relacionen con categorías tales como la producción o el inconsciente. Los discursos, por consiguiente, sugiere Foucault, no deben ser entendidos como la nominación de fenómenos observables del mundo real, sino como estrategias para describirlos mediante enunciados que puedan ser recibidos como coherentes por quienes los consumen.

Theodor W. Adorno fundó un tipo de discursividad sobre la música popular. A principios de los años cuarenta del siglo XX, fue él quien la introdujo en el discurso académico, al vincularla con determinantes sociales y las instituciones que las difundían: los medios masivos. En *La industria cultural*, escrito conjuntamente con Max Horkheimer en 1947, Adorno analizó el papel de la radio y la televisión en la formación del gusto popular, concluyendo que los medios eran instrumentos de poder, es decir, dispositivos sociales que subordinaban a la plebe, idiotizándola y educándola en la pasividad y la obediencia. Desde entonces se ha expandido por el mundo la idea de que los medios masivos ejercen una manipulación desde arriba, imponiendo a las masas "incultas" burdas variaciones de un formato preestablecido. El swing, por ejemplo, o el schlager eran impues-

tos al público oyente mediante una maquinaria que renunciaba al desarrollo musical en aras de la realización económica.

Aun reconociendo los importantes aportes de Adorno a los estudios de la música popular y reconociendo igualmente la intención manipuladora de una industria interesada en vender sus productos, Stuart Hall, una de las figuras centrales de los estudios culturales de la Escuela de Birmingham, ha puesto en evidencia que si los medios codifican mensajes durante el tiempo de la producción, los oyentes nunca los decodifican de manera pasiva al momento del consumo, como imaginara Adorno. Esta idea llevó a John Fiske, otro de los bastiones de los estudios culturales, a afirmar que el significado de un texto —o de una canción— no se constituye jamás en el tiempo de creación, sino durante su circulación, es decir, en el tiempo del consumo. Por consiguiente, Fiske no ve al oyente como un idiota cultural, sino como un ser capaz de leer cualquier texto —literario o musical— desde su propia experiencia, dotándolo numerosas veces de una perspectiva subversiva.

Efectivamente, los medios difícilmente pueden condicionar un mensaje, pues carecen del poder de determinar las circunstancias de su consumo y su interpretación. Quiero traer a colación un ejemplo que me parece oportuno, aunque no esté relacionado con la música. Julio Buitrago, el héroe sandinista, fue asesinado en 1969 después de resistir varias horas en su refugio el acoso de trescientos guardias nacionales armados, apoyados por un helicóptero y un tanque. Siguiendo la lógica macabra del autoritarismo, el gobierno de Somoza decidió transmitir en directo la toma de la casa. El mensaje, pensó el dictador, estaba claro: todo aquel que optara por la guerrilla debía temer la más cruenta y sanguinaria represión. Pero lo que el pueblo nicaragüense vio aquella tarde fue el coraje de un hombre decidido a derrocar al tirano y, conmovidos por la inmolación del guerrillero, miles se unieron a los insurgentes. Lo mismo pasa con la música. John Fiske ha puesto en evidencia que las imágenes heteronormativas de numerosos vídeos de Madonna son reformuladas por las adolescentes que las consumen para construir identidades alternativas y que hasta el *mainstream* más afirmativo siempre deja espacios para lecturas disidentes y actos de resistencia.

Críticos de los estudios culturales han advertido el peligro de ver en todo brotes subversivos y anular el carácter afirmativo de algunos productos culturales, acusando a Fiske y sus adeptos de ejercer el populismo. Seguidores de Adorno como el estadista francés Jacques Attali y el etnomusicólogo estadounidense Charles Keil, por ejemplo, censuran la mediatización de la música, aduciendo que promueve el silencio al imponer “enlatados”, proponiendo un retorno al consumo de música en vivo. Pero esta visión de una humanidad sin soportes de audio, argumentan los críticos de Adorno, es hoy en día una utopía y atentaría incluso contra la práctica musical misma, pues intérpretes de todo el mundo se valen de medios audiovisuales para mejorar sus técnicas de ejecución y transmitir sus conocimientos.

Tengo que confesar que me siento más cercano a los estudios culturales que a Adorno, aunque sería majadero regatearle a este último sus aportes a la investigación musical. Pero más allá de mis simpatías personales, tal vez sea justo formular la siguiente interrogante: ¿están condenados los discursos sobre la música y los medios a oscilar entre el populismo y la actitud elitista y normativa que propuso el filósofo de Fráncfort?

Creo que las teorías de los medios que han surgido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX pueden ayudar a superar esta falsa dicotomía en cuanto parten de definiciones muy diferentes de lo que es un medio. La famosa frase de Marshall McLuhan, según la cual “el medio es el mensaje”, propone un análisis de lo que hacen los medios con los seres humanos, mas no entendiéndolo como un proceso de manipulación, sino interrogando cómo los primeros determinan las percepciones de los últimos. El célebre concierto de Woodstock, por citar un caso que me viene a la cabeza, no es el objeto de percepción cuando lo miramos en nuestro reproductor de DVD, sino lo que captó, subjetivamente, la cámara y lo que me permite ver el formato utilizado para su reproducción. Pero la frase de McLuhan que mejor se aplica a los estudios de música es aquella que define los medios “como extensiones subliminales del ser humano”. Así el comunicador canadiense Paul Théberge reflexiona en su libro *Any Sound You Can Imagine. Making Music/ Consuming Technology* [Todo sonido que puedas imaginarte. Hacer música/consumir tecnología], sobre la relación

entre cuerpo e instrumentos, entendiéndolos a estos como medios que compensan las limitaciones del hombre. ¿No producen el violín y la tuba tonos que la voz humana, por lo general, no alcanza? En ese sentido, los instrumentos musicales son medios que amplían nuestras posibilidades al momento de producir cultura.

Pero tal vez sea la teoría de los medios de Friedrich Kittler, uno de los pensadores alemanes más importantes del siglo XX, la que resulte más fructífera para los estudios musicales. Pues Kittler es, sin duda alguna, el teórico de los medios que más atención ha dedicado a la música y al desarrollo de los sistemas de registro audiovisual que desde principios del siglo XX han influido en las culturas del mundo. En su teoría de los sistemas de registro, Kittler define los medios como “técnicas de almacenamiento, transmisión y procesamiento de informaciones”, poniendo más énfasis en los tipos de medios que determinan el saber al interior de prácticas, instituciones y técnicas de fijación de informaciones, que en el sujeto trascendental, tan caro a la filosofía idealista decimonónica. Basado en las categorías de Lacan de lo simbólico, lo real y lo imaginario, Kittler diferencia tres maneras de procesar informaciones en la cultura occidental: 1) el sistema de registro de literalidad, el cual trabaja en el marco de lo discursivo y lo simbólico, 2) el sistema de registro con medios técnicos como la fotografía, la radio y el gramófono que posibilitó la codificación de lo real más allá de los signos lingüísticos y 3) el sistema computacional e imaginario que, mediante la inserción de los medios precedentes en una plataforma digital, permite la modulación, transformación, sincronización, dilación, mutilación o codificación de los datos almacenados para generar nuevas realidades.

Aunque dichas cesuras repercutieron igualmente en la literatura o en las artes visuales, quiero detenerme en las reflexiones que Kittler dedica a la música. Según el teórico alemán, los medios análogos trajeron una nueva manera de entender la música, pues superaron la fijación simbólica y posibilitaron el almacenamiento de los propios sonidos, generando una revolución en la música, semejante a la que había ocasionado la notación siglos antes. Esta última, como afirma Howard Goodall, había revolucionado la música al permitirle una dimensión gráfica y espacial. Los medios técnicos, empero,

ofrecían más que esos aportes, ya anacrónicos en los albores del siglo XX. Mientras que la partitura permanecía en el terreno de lo simbólico indicando altura y duración del sonido, pero no así frecuencias y timbres, los medios análogos como el fonógrafo de Thomas Alva Edison viabilizaron el almacenamiento del sonido e incluso del ruido para construir significados con ellos.

La fijación del sonido cambió radicalmente la práctica musical. El solo hecho de poder escucharse, como sugiere Jonathan Sterne, ofreció a los músicos nuevas vías de perfeccionamiento como intérpretes. Pero el aspecto más revolucionario que trajo consigo la grabación fue la manipulación consciente del eje cronológico del hecho musical, gracias a lo cual surgió una música, para decirlo en palabras de Kittler, que no imitaba más a la naturaleza. Ya en 1904, Otto Abraham y Erich von Hornbostel habían elogiado al fonógrafo porque permitía repetir lo grabado o alterar la velocidad de la reproducción, lo cual resultaba una gran ventaja para las transcripciones musicológicas. Pero no sería sino hasta la posguerra que la manipulación del eje cronológico de la música fue puesta al servicio de las musas. Entonces, en Francia, los compositores franceses Pierre Henry y Pierre Schaeffer comenzaron a grabar sonidos naturales para reproducirlos a diferentes velocidades en sus piezas, dando comienzo a lo que pasaría a ser conocido como *musique concrete*, mientras que en Alemania y Suiza, Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez empezaron a experimentar con sintetizadores, es decir, con instrumentos que no producían el sonido poniendo cuerpo alguno en vibración y, por tanto, capaces de producir espectros sonoros hasta entonces inéditos. Veinte años más tarde, lo que había empezado como la locura de una elite se extendió a la música popular, alcanzando innumerables hogares. La canción *Tomorrow Never Knows* del álbum *Revolver* (1966), de los Beatles, no solo contenía *loops*—los antepasados de los *samples*—, también un solo de guitarra de George Harrison reproducido a la inversa, mientras que *I'm Waiting for the Day*, de los Beach Boys, generaba una banda de caramillos reproduciendo la misma flauta en diferentes pistas y con milésimos de segundos de diferencia. Hoy, comparadas con el tecno, el hip hop o

la *Neue Musik*, estas anécdotas parecen juegos de niños, aunque, por supuesto, hayan sorprendido en su momento.

Sería un grave error pensar que la influencia de la tecnología del sonido se limita al ámbito de la música moderna. Los trabajos de etnomusicólogos como Louise Meintjes y Thomas Turino, entre otros, demuestran que la influencia de los medios técnicos en las músicas tradicionales es, desde hace años, considerable. Si esto permaneció oculto, dice Turino, se debe justamente al uso consciente de una alta fidelidad. Recurriendo irónicamente a este término proveniente de la industria musical, Turino retrata etnomusicólogos y músicos populares que se sirven de la tecnología indiscriminadamente, pero sugiriendo siempre la reproducción fidedigna de una práctica musical originaria. Así, músicos zulú en Sudáfrica recurren a la tecnología moderna para crear en sus grabaciones un ambiente en vivo semejante al que se usaba en los setenta, mientras que el compositor peruano Luis Ayvar corta y pega *tracks* digitales para producir huaynos apurimeños de factura estrictamente tradicional.

Teniendo en cuenta los diferentes sistemas de registro, Kittler divide la historia de la música en tres etapas, determinadas no por el genio de algún creador humano, sino por las cesuras mediales que la condicionaban: 1) la representación simbólica de la música sin fijación del sonido, 2) la fijación de sonidos y su transmisión y 3) la manipulación de los sonidos grabados para fines compositivos. Es cierto que Kittler fue, además de un gran teórico, un gran provocador. Su tesis de que la industria cultural se alimenta de las migajas de la tecnología de guerra causó revuelo en las ciencias humanas de los años noventa. Asimismo su convicción de que el hombre es un producto de la tecnología mediática que lo rodea—lo cual le ha valido el sambenito de determinista mediático en algunos círculos—, lo hacen poco digerible para una disciplina como la etnomusicología, concentrada sobre todo en las dinámicas sociales en que es producida la música. No obstante, su noción de épocas mediales en la música abre perspectivas sumamente interesantes para la etnomusicología y los estudios musicales todos, superando la polarización establecida por la pugna entre adornianos y culturalistas. Habría tal vez que escribir una nueva historia de las músicas que pueblan el mundo y generar

nuevas formas de describirlas al interior de un sistema de registro determinado. ¿Se atreve alguien?

Para saber más sobre este tema...

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max. "Kulturindustrie", Adorno, T. W. / Horkheimer, M. (eds.). *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam: Querido Verlag, 1947), pp. 144-198.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre una política económica de la música* (Valencia: Ruedb Ibérico, 1978).
- Fiske, John. *Reading Popular Music* (Sydney / Wellington: Unwin Hyman, 1989).
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor? [La función secretario]", *El Litoral*, N° 25/26 (1998), pp. 51-82.
- Hall, Stuart. "Codificación y decodificación", *Cuadernos de Información y Comunicación*, N° 9 (2004), pp. 210-236.
- Keil, Charles. "On Civilization, Cultural Studies, and Copyright", Feld, Steven / Keil, Charles (eds.). *Music Grooves* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1994), pp. 227-238.
- Kittler, Friedrich A. *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986).
- . *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 2003 [1985]).
- Meintjes, Louise. *Sound of Africa. Making Music Zulu in a South African Studio* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham / London: Duke University Press, 2003).
- Théberge, Paul. *Any Sound You Can Imagine. Making Music/ Consuming Technology* (Hanover N.H.: Wesleyan University Press, 1997).
- Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 2008).

La música y la tecnología del sonido

Rainer María Rilke ensalzó la música por inhabitable, Charles Baudelaire la describió como el movimiento del mar. No solo los poetas notaron su carácter fortuito. Georg Wilhelm Friedrich Hegel la tildó como la más esquivada de las artes, pues su materialidad, los sonidos, expiraban raudamente tras su emisión. Hasta hace poco la música estaba considerada un arte efímero. Aún a finales del siglo XIX los hombres se servían solamente de la memoria y la representación simbólica para fijarla. Pero con la invención del fonógrafo en 1877 y del gramófono en 1881, Thomas Alva Edison y Émile Berliner legaron al mundo la posibilidad de retenerla en un soporte y así, de hacerla trascender el tiempo y el espacio. ¿Qué significó este cambio para la música?

Aunque nadie negaría que representó un aporte importante para su desarrollo—Howard Goodall la ha llamado el quinto *big bang* de su historia—, la tecnología de la grabación tiene mala reputación entre estudiosos de la música. Como hemos visto, Jacques Attali o Charles Keil reniegan de ella, aduciendo que silencia el arte musical al imponernos su reproducción. En el ritual tribal, en la fiesta pueblerina y hasta en el salón cortesano—arguyen—, la música congregaba a la gente, sellaba alianzas sociales o familiares. Con la grabación, estas fueron desplazadas por los aparatos reproductores, los cuales pasaron a mediar entre los músicos y la audiencia. ¿Enajena la grabación realmente la práctica musical? Aunque a menudo la pensemos como un proceso de deshumanización de esta, nos dice el teórico de los medios estadounidense Jonathan Sterne, el sistema de reproducción sonora es, en verdad, una red de dispositivos que involucra relaciones entre personas, máquinas, prácticas y sonidos. ¿Por qué la imaginamos entonces como un producto aislado de las relaciones sociales?

Sterne sostiene que ello se debe a las exitosas estrategias con que la industria musical de albores del siglo XX cautivó a los consumidores. En su afán de promover la reproducción, así su hipótesis, la industria creó la idea de una copia fiel a un original, de una copia tan fidedigna que llegaba incluso a reemplazar la fuente. Si Sterne está en lo cierto, fue ese discurso que omitía de forma consciente la participación humana lo que hizo del proceso de reproducción un fetiche tan enigmático como la producción de plusvalía.

Considerar la reproducción como algo allende lo humano nos lleva a imaginarla a punta de prejuicios. Solemos pensar, por ejemplo, que la grabación reproduce acontecimientos musicales, cuando, en verdad, lo que hace es crearlos. En la fiesta o en las veladas, las prácticas musicales se mezclaban con la algarabía del momento. Con la tecnología del sonido dichas prácticas fueron aisladas de su entorno natural para asegurar una mejor toma y por consiguiente una escucha más depurada. La consecuencia directa de ello fue la opresión de los elementos externos, es decir, del ruido. Para disciplinarlo, la tecnología del sonido creó un nuevo espacio en el cual poder discernir mejor entre el texto musical y los excedentes sonoros que lo rodeaban: el estudio de grabación. En ese ambiente hermético y enigmáticamente tecnológico, se fueron creando poco a poco nuevas condiciones para interpretar la música. Si en la plaza o en la iglesia, los cordófonos de timbres débiles habían sido opacados por instrumentos estridentes como la trompeta y los tambores, en el set de grabación, la microfónica les permitía adquirir más notoriedad y presencia. Las repercusiones que este hecho trajo para la música fueron inmensurables. Hasta la década del cuarenta, el micrófono había servido exclusivamente como un dispositivo para captar el sonido. Pero entonces se reveló como una herramienta sustancial de creación sonora. Cantantes de voces quedas y susurrantes, como el egipcio Abd al-Halim Hafez, la peruana Flor Pucarina o el mismo Frank Sinatra, nos suenan naturales hoy en día, pero todos ellos no hubieran sido posibles sin una tecnología que permitiera barajar nuevamente las jerarquías entre los ejecutantes. Quienes censuran estos reacomodos como condicionamientos de la tecnología pasan por alto que en ellos la creatividad también funge como una com-

pensación de las limitaciones de la máquina. ¿No sería entonces más apropiado hablar de una red humana y mecánica de reproducción?

Se suele igualmente contraponer la actuación "en vivo" al carácter fetichista de la música grabada en estudio. Los enemigos de la tecnología del sonido sostienen que ella mató la performance con la grabación multipistas, una técnica que permite grabar y manipular los instrumentos en canales individuales para no alterar las tomas de otros instrumentos. La música enlatada que escuchamos, reclaman rasgándose las vestiduras, no es ni siquiera la copia imperfecta de una ejecución primigenia, es apenas una performance virtual, un mero remedo fragmentario de la verdadera música. Pero esta idealización de la ejecución en vivo es paradójicamente hija de la reproducción. ¿Acaso no se debe la idea de una relación natural y directa entre músicos y público a su comparación con esa otra, fantasmagórica, supuestamente inauténtica, entre el soporte de audio y el oyente? Nada representa mejor este ardid que los álbumes en vivo. Grabados in situ, ellos son modificados posteriormente en el estudio para garantizar la fidelidad del producto que ha de venderse al oyente. Y es que, como afirma Friedrich Kittler, con las técnicas de almacenamiento la música dejó de imitar a la naturaleza. Los Beatles cerraron sus legendarias giras con un álbum que coronaba el estudio de grabación como el lugar de la composición. Hacia el final del disco, su alter ego, la banda de corazones solitarios, se despedía de un público virtual tocando en un concierto imaginario, recibiendo aplausos asimismo imaginarios. Para nombrar esa injerencia, la etnomusicóloga sudafricana Louise Meintjes, en su libro *Sound of Africa. Making Music Zulu in a South African Studio* [*El sonido africano. Haciendo música zulú en un estudio de Sudáfrica*], ha propuesto el concepto de "liveness", definiéndolo como "la ilusión de sonar en vivo creada en el estudio mediante la intervención tecnológica". Las grabaciones etnomusicológicas no están libres de tal fetichismo. Todos los registros de campo, nos explica Thomas Turino, son manipulados mediante el posicionamiento de micrófonos y la equalización y modificados a posteriori en la cabina del etnomusicólogo o del ingeniero. Meintjes ha documentado magistralmente cómo el mismo estudio de grabación es fetichizado mediante un diseño de

interiores futurista e impersonal que contribuye a enajenar más aún las relaciones entre los participantes. A lo largo de mi carrera como músico he visto a experimentados instrumentistas inhibirse frente a la intimidadora presencia de consolas, computadoras y micrófonos en los estudios y comportarse como niños a la puerta de la escuela el primer día de clases. “Con los audífonos puestos –me confesó un guitarrista no acostumbrado a sesiones de grabación–, con esos cables y encerrado en esa cabina, no podía sentir la música”. Y sin embargo, como demuestra Meintjes al tematizar las diferencias estéticas entre músicos zulúes y sonidistas formados en Europa o en Estados Unidos, toda grabación contiene siempre una negociación de sonoridades y criterios estéticos y presupone por consiguiente disputas sociales y estéticas entre los participantes. Es a través de esas negociaciones que se van formando discursos sobre lo artístico, lo tecnológico y lo natural en música.

Los enemigos de la reproducción reconocieron tempranamente el peligro que ella representaba para las culturas musicales elitistas. “Estoy asombrado y a la vez aterrado”, le confesó el compositor británico Sir Arthur Sullivan a Edison tras escuchar la reproducción de su música. “Asombrado por la magia fascinante que usted ha creado y espantado de pensar cuánta música mala y horrorosa se eternizará con ella”. Personalmente, pienso que el mayor aporte de la tecnología de grabación a la historia de la música ha sido hacer posible el registro de justamente esas manifestaciones que Sir Arthur Sullivan, de buena gana, hubiese condenado al olvido. Efectivamente, al hacer de la música un objeto material almacenable –sea como cilindros de cera, discos de vinilo, discos compacto o archivos digitales–, la tecnología de grabación permitió e impulsó la conservación de la música, dando nacimiento a los archivos musicales. No es casual que estos hayan jugado un rol preponderante en la conformación de la etnomusicología como disciplina académica. En un mundo en el cual la modernidad expandía sus tentáculos, padres de la etnomusicología como Eric von Hornbostel y Carl Stumpf pensaron que era urgente registrar la diversidad musical y crearlos, cuando nació el siglo XX, el Archivo Fonográfico de Berlín, un paragón sonoro de la biblioteca de Babel soñada por Jorge Luis Borges. Hasta ahí

llegaban, en cilindros de cera, las grabaciones que intrépidos etnólogos habían hecho en las llamadas culturas primitivas. Allí, a través de un complejo proceso, eran galvanizadas y transcritas, de manera que pudieran ser legadas para la ciencia postrera. Desde entonces la grabación ha sido una aliada de la preservación. La visión de los archivos como “redentores” de culturas sonoras ha sido hartamente criticada. Realmente, hay algo de morboso en una ciencia que pone más empeño en resguardar la música que la vida de los seres que la producen. Pero hoy que el auge de las teorías poscoloniales ha puesto en evidencia las implicancias coloniales de los archivos, los etnomusicólogos hemos reformulado su papel para convertirlos en centros de divulgación de la riqueza musical humana. Esto no hubiera sido posible sin la reproducción del sonido. La música ya no es esquiva, como la experimentaran Rilke o el poeta del *spleen* parisino. Gracias a la tecnología de grabación y a los soportes de audio, las músicas del mundo pueden ser almacenadas para deleite –o disgusto– de generaciones presentes y futuras.

Para saber más sobre este tema...

- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre una política económica de la música* (Valencia: Ruedo Ibérico, 1978).
- Goodall, Howard. *Big Bangs. The Story of Five Discoveries that Changed Musical History* (London: Chatto & Windus, 2000).
- Keil, Charles. “On Civilization, Cultural Studies, and Copyright”, Feld, Steven / Keil, Charles (eds.). *Music Grooves* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1994), pp. 227-238.
- Kittler, Friedrich. A. *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986).
- Meintjes, Louise. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham / London: Duke University Press, 2003).
- Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 2008).

La música como mercancía

Que la industria automotriz se empeñe en vender automóviles nos parece tan obvio como que la textil promueva la demanda de prendas de vestir o materia prima para ellas. Por el contrario, que se comercialicen las canciones que escuchamos en nuestros ratos de esparcimiento o en nuestras horas de congoja parece topar con resistencias mayores. ¿Por qué nos disgusta la música como mercancía? Sin querer ejercer una apología de la industria discográfica, voy a sostener en estas líneas que dicho rechazo está estrechamente ligado a falsas ideas sobre la música como producto cultural.

La idea de que la música es un bien primordialmente espiritual es de corta data. Proviene del siglo XIX. En un texto de 1810, E.T.A. Hoffmann afirmó, refiriéndose a la Quinta Sinfonía de Beethoven, que la música más fastuosa era aquella libre de toda injerencia no musical. En 1854, Eduard Hanslick hizo del lema un credo, dejando establecido que la música, para ser Arte —así con mayúscula—, tenía que ser la expresión excelsa del espíritu y, por tanto, mantenerse alejada del gusto frívolo y de los intereses mundanos. Desde entonces solemos pensar que mientras más altruistas las pretensiones de un compositor, mientras más autorreferencial su propósito, más artístico su producto. Tengo serias dudas al respecto. Si, como dice el filósofo británico Roger L. Taylor, la aristocracia inventó el arte para distanciarse de la burguesía —esta en su ascenso económico y social había quebrado el monopolio que ostentaban los hidalgos sobre los bienes de la llamada alta cultura—, entonces, la diferenciación propuesta por Hanslick bien puede ser interpretada como una reacción frente al avance del gusto musical burgués en la segunda mitad del siglo XIX. Como ejemplo traigo a colación la polémica en torno a *Plegaria de una virgen*, la exitosa pieza de la compositora polaca

Tekla Badarzewska-Baranowska, publicada en el año 1852 (nótese la cercanía con la publicación de Hanslick). Adorada por la burguesía, la plegaria se ganó pronto la animadversión de la elite musical, la cual la calificó de engendro reñido con el buen gusto y la moral, más empeñado en oír trinar las calderillas que las liras de las musas. Desde esta concepción decimonónica idealista, la comercialización de la música atentaba contra su autonomía y la pervertía.

Cuando la burguesía desplazó a la aristocracia como clase dirigente, un nuevo sentido del gozo estético pasó a dominar la filosofía excluyente del arte. Si hasta entonces lo burgués había sido el chivo expiatorio al interior de dicho discurso, entonces ese rol pasó a ser ocupado por el gusto ilegítimo del proletariado lumpen. Como nos recuerda Taylor, la supuesta supremacía del arte se funda apenas en un credo que presenta el éxito de lo popular como un dechado de meretricio, y sostiene: “De acuerdo con los principios legítimos, esto [el éxito] solo debería conseguirlo la voz del arte; que lo haga la música popular se desdeña aduciendo que lo consigue ilegítimamente. Se dice que lo consigue atrayendo a la gente de poca inteligencia y poca experiencia, con efectos de sensacionalismo vulgar y estupidez”. Vistas a la luz de las tensiones sociales, las discrepancias estéticas tienen que ver más con disposiciones económicas y culturales en el campo social que con funciones armónicas o acordes disminuidos. El arte, concluye Taylor con tono sarcástico, nació, creció y se consolidó como un enemigo del pueblo.

Nadie ha personificado mejor el encono contra la comercialización de la música que Theodor W. Adorno. Para él la función primaria de esta era autorreferencial y debía impulsar la dialéctica relación entre el compositor y su estilo, lo que implicaba, si dicha relación era feliz, una constante superación estructural. Dicho ideal, pensaba Adorno, lo había cumplido —¡qué sorpresa!— la llamada música clásica. En sus escritos, el sociólogo alemán imaginó su historia como una heroica lucha de superación que iba desde el descubrimiento de la tonalidad hasta el dodecafonismo de principios del siglo XX. La música popular, en cambio, aparece representada como una monada sonora que renunciaba al “desarrollo del material” y, al hacerlo, se enajenaba de su propia esencia, degradándose a ser una mera baratija.

Esta noción negativa de la mercancía en Adorno se halla estrechamente ligada al análisis que Marx hiciera de ella. Para el filósofo de Tréveris, las mercancías eran objetos producidos para satisfacer necesidades humanas. Estas poseían un valor de uso, es decir una tasación según su aplicabilidad práctica, y un valor de cambio, es decir una tasación según su carácter intercambiable. Paradójico de este carácter dual de la mercancía resultaba para Marx que ellas eran intercambiables entre sí, pero no porque sus propiedades naturales determinaban su valor, sino porque la abstracción de su valor de uso hacía posible una relación de intercambio, de lo que derivó que las mercancías se volvían convertibles entre sí porque pasaban a ser medidas como productos del trabajo humano generalizado, abstraído de las condiciones sociales específicas en que habían tenido lugar. “El carácter misterioso de la forma mercancía —dice Marx— estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de estos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores”. Marx llamaba a esta victoria del valor de cambio sobre el valor de uso “fetichismo de la mercancía” y la consideraba como un triunfo de lo abstracto sobre lo concreto, como un mundo puesto de cabeza, en el cual los productos adquirían “vida” y se transformaban en amos de sus productores.

Inspirado en esta interpretación, Adorno denunció el carácter fetichista de la música en el capitalismo, aduciendo que este hacía primar en ella el valor de cambio en desmedro del valor de uso. “En este *quid pro quo* —escribió— se constituye el carácter fetichista específico de la música: los afectos, que se asocian al valor de cambio, generan la apariencia de lo inmediato, mientras que la falta de referencia al objeto [a la música] desmiente de inmediato esa apariencia”. La comercialización de la música suscitaba de esta forma una regresión del gusto al ceder frente a las preferencias ignoras de la plebe, trabando así el camino glorioso que ella debía seguir hasta su realización plena. Por consiguiente, para Adorno, la música comercial era

al arte lo que una ramera al Buen Amor que cantara el Arcipreste de Hita.

Son muchos los que han seguido este tipo de retórica en los estudios de música popular. Jacques Attali, uno de los más influyentes pensadores del socialismo francés, y el musicólogo cubano Argeliers León, por ejemplo, describen la industria musical como una rama manipuladora y deshumanizada, empeñada en producir no solo música (la oferta) sino también consumidores (la demanda). Poco me ocuparía esta idea si no fuera porque se halla ampliamente difundida y se suele recurrir a ella para deslegitimar expresiones culturales de grupos subalternos. El suceso del reggaetón, del huayno norteño en el Perú o de la cumbia villera en Argentina suele ser atribuido no a las características estéticas de dichos géneros, sino a las desvergonzadas políticas de una industria que sacrifica lo musical para aumentar sus dividendos. Hay algo de ingenuidad en estos reproches a las disqueras. No quiero insinuar que BMG o Warner no realicen agresivas estrategias de marketing, ¿pero no sería más bien extraño que no lo hicieran?

Por lo demás, la comercialización de la música no se inició en los albores del siglo XX, cuando las casas editoras de Tin Pan Alley promocionaron la venta masiva de partituras, sino mucho antes. Ya en tiempos antiguos, en Asia, los músicos ofrecían su fuerza de trabajo a los emperadores. En Europa existen registros de funcionarios musicales cortesanos desde el siglo XIV. Ni siquiera la historia de la música erudita es tan altruista como la imaginaron los adeptos del idealismo alemán. Bach se ganaba el pan componiendo para la Iglesia, y muchas de las egregias obras que celebramos de Händel, Haydn, Mozart o Beethoven fueron compuestas por encargo de acaudalados y despóticos mecenas aristocráticos. Los vínculos entre el poder, el dinero y la llamada música clásica son tan estrechos que el mismo Attali ha sugerido que su historia bien podría escribirse analizando el gusto de determinados monarcas melómanos. Por ende, no tiene fundamento afirmar que la industria musical moderna prostituyó la música al introducirla en el mercado capitalista. A lo mucho, trastocó su potencial mercantil al hacerla asequible para las masas con la expansión de los medios técnicos.

Hay otro aspecto que contraponer al discurso adorniano. ¿Es realmente el consumidor, como todos estos estudiosos presuponen, un necio incapaz de defenderse de los embustes del mundo discográfico? Disiento nuevamente. Todos los textos que he mencionado reducen la creación de valor de la música al tiempo de la producción y el intercambio. Siguiendo al sociólogo alemán Georg Simmel, el etnólogo indio Arjun Appadurai ha defendido que la subjetividad del consumidor también es determinante al momento de decidir si una mercancía es para él económica o no. Según Simmel, nos recuerda Appadurai, las mercancías jamás muestran valores intrínsecos, sino que estas reciben un valor recién a través de la evaluación que hacen de ellas los consumidores que las desean. Ello quiere decir que las mercancías existen siempre en un espacio entre el deseo y la satisfacción; un espacio que a su vez expresa una distancia entre el objeto de deseo y el sujeto que lo desea y que solo es superable mediante el sacrificio de un bien propio —el dinero—, que es, a su vez, objeto de deseo por parte de otro, el vendedor. Así, Appadurai ha sostenido que existe también una producción de valor en el tiempo del consumo, pues es en ese tiempo que integramos efectivamente —o no— un objeto a nuestras vidas cotidianas. Dicha adaptación incluye lo que Appadurai denomina reescrituras: una olla convertida en maceta, un zapato de bebé vuelto amuleto, un ladrillo de soporte de un estante de libros o un viejo molino para café transformado en adorno en la sala de una familia de clase media inglesa, etc., etc.

Estas reescrituras son aplicables a nuestro consumo musical, pues independientemente de las intenciones del compositor o de los productores, los consumidores constituyen biografías sociales y personalizadas de las canciones. En el tiempo del consumo nada impide que una boba canción de amor heterosexual alemana como *Er gehört zu mir* [*Él me pertenece*], de Trudy Herr, se convierta en un himno del movimiento homosexual germano o que una canción de protesta como *Pra não dizer que não falei das flores*, del brasileño Geraldo Vandré, termine siendo el tema de una relación sentimental en el Brasil de los noventa. Por consiguiente, si la música tiene un valor determinado como mercancía al interior del sistema capitalista al momento del intercambio, los consumidores pueden producir valo-

res alternativos con ella en el tiempo del consumo. ¿Cómo no reconocer entonces una filosofía creativa y no pasiva al momento de la recepción?

La revolución digital y las nuevas tecnologías de comunicación en estos tiempos globalizados han reflatado los discursos sobre la pérdida de valor de la música. Paradójicamente, es ahora la industria musical quien se rasga las vestiduras. Las copias ilegales, los sistemas de *file-sharing* y las plataformas de Internet como YouTube o Soundcloud estarían minando considerablemente el valor de la música como mercancía, aducen las disqueras. Los socialistas en música suelen darle la contra arguyendo que el arte sonoro es un bien común y que por tanto debe ser de acceso libre. Ambas partes están equivocadas. La industria musical parte del supuesto —absolutamente falso— de que el valor de una mercancía se mide exclusivamente mediante el gasto de dinero realizado. Pero su valor también se calcula con relación al tiempo y los esfuerzos que invertimos en conseguirla de forma gratuita. Para algunos son justamente aquellas piezas difíciles de adquirir libremente en la red las que mayor valor tienen. Esto, sin mencionar la inversión económica que significa equiparse adecuadamente para poder compartir o disfrutar la música como “bien libre” en el mundo virtual. Y se equivocan los consumidores al suponer que la industria ofrece música, cuando en verdad vende formatos con información musical. Ello significa en los países suscritos a las convenciones de derechos de autor internacionales que, a diferencia de la que uno ejecuta con su guitarra al pie de la hoguera, la música de los soportes de audio que compramos resulta de relaciones de producción capitalistas, contiene inversiones y está destinada a generar plusvalía al interior de un sistema legal existente. Lo que el consumidor compra, entonces, no es la música, sino el derecho a decidir con mayor libertad los momentos de la escucha.

Como los adornianos, los socialistas en música reprochan a las disqueras que comercialicen música. ¿Qué deberían vender entonces? ¿Zapatos, lapiceros o acaso patatas y legumbres? La música, ciertamente, como los alimentos, es indispensable para los humanos. Y si bien podemos demandar de la industria alimentaria precios justos y frutos saludables, no podemos exigirle la circulación gratuita

del producto de su trabajo aduciendo que este satisface una necesidad elemental. ¿Por qué tendrían que hacerlo entonces las disqueras?

Estos discursos contrarios a la industria de la música suelen además mostrar un enorme desconocimiento e imaginarla como un todo homogéneo. Nunca lo ha sido. Menos aún hoy en día que las nuevas tecnologías de comunicación hacen sus contradicciones económicas más fuertes y más evidentes. ¿No producen Sony y Philips, paralelamente, discos compactos, seguros anticopias y los quemadores con que son pirateados sus propios discos? La industria musical es pues un campo sumamente complejo y demanda mayor rigor de análisis que las miradas simplistas a que nos han acostumbrado sus detractores.

¿Quiere decir todo esto que no hay motivo para desconfiar de la mercantilización de la música? Creo que no. El gran poder de convocatoria de la música para generar efervescencias sociales ha hecho de los intérpretes mismos una mercancía. ¿No cantó Rosy War para la reelección de Fujimori en el Perú y Raphael y Julio Iglesias por el Partido Popular español como antaño músicos cortesanos adulaban con su servicio a los poderosos? ¿No han vendido muchos su imagen a la industria cervecera o a las cadenas de comida chatarra para asegurarse mayores ingresos? Otrosí, antropólogos como Anthony Seeger o Steven Feld han demostrado desde la etnomusicología que no toda música se presta para ser mercancía en el capitalismo. ¿Cómo registrar por ejemplo cantos suyá, íkaros curativos amazónicos o dreamings aborígenes compuestos por espíritus del bosque, por los ancestros o tótems de esos grupos? El vacío legal que estos sistemas de creencias generan les ha permitido a algunas empresas o artistas inescrupulosos de la world music lucrar con la producción cultural de sociedades minoritarias. Tal vez sería más fructífero centrar nuestros esfuerzos en combatir a este tipo de individuos y compañías que en despotricar contra supuestos valores inherentes a las formas musicales. Aunque nos traten de vender lo contrario, la música no es solamente un ente espiritual, sino, como todo producto de la actividad humana, un bien que puede servir tanto a los fines más nobles como a los más ignominiosos.

Para saber más sobre este tema...

- Adorno, Theodor W. "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha", Adorno, T. W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2009), pp. 15-50.
- Appadurai, Arjun. "Introducción. Las mercancías y las políticas del valor", Appadurai, A. (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo, 1990), pp. 17-87.
- Feld, Steven. "pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis", *Yearbook for Traditional Music*, N° 28 (1996), pp. 1-35.
- Hanslick, Eduard. *Vom musikalischen Schönen* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989).
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. "Beethovens Instrumentalmusik", Hoffmann, E. T. A. *Gesammelte Werke* (Hamburg: Standard Verlag, 1965), Vol. V, pp. 44-52.
- León, Argeliers. "La música como mercancía", Aretz, I. (ed.). *América Latina en su música* (México: Siglo XXI, 1977), pp. 238-254.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (Berlin: Dietz Berlin, 1953), Vol. 1.
- Seeger, Anthony. "Ethnomusicology and Music Law", *Ethnomusicology*, Vol. 36, N° 3 (1992), pp. 345-360.
- Taylor, Roger L. *El arte, enemigo del pueblo* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980).
- Wicke, Peter. *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik* (Baden-Baden: Suhrkamp, 2001).

La música como industria

Escribí en el capítulo anterior que los discursos contrarios a la industria de la música suelen mostrar un enorme desconocimiento sobre ella, reduciendo su enorme complejidad a una borrosa caricatura. Si como dice el dicho, por la boca muere el pez, debo a los lectores algunas líneas sobre dicha industria.

Numerosos consumidores y hasta especialistas suelen confundirla con la fonográfica. Pero esta reducción no toma en cuenta la división entre producción de hardware y de software que la caracteriza. Mientras que la primera está abocada a generar insumos para la producción y el consumo de música, tales como equipos de grabación, instrumentos musicales, equipos de reproducción y sus implementos, la segunda produce exclusivamente soportes de audio, sean discos de vinilo, casetes, discos compactos, DVD, vídeos o canciones en mp3. La industria de la música, por tanto, no se reduce a la producción de canciones para el consumo masivo, sino que abarca un espectro mucho más amplio que el que suele imaginarse.

Es igualmente falsa la idea de que la industria de la música sea un cuerpo homogéneo. La conforman una amalgama de empresas que incluye disqueras, plantas de producción para soportes de audio, estudios de grabación, agencias de distribución de productos musicales, la radio, la televisión, la prensa escrita, Internet, agencias para intérpretes y conciertos, las casas editoras donde se registran los derechos de autores y compositores, diseñadores gráficos, fotógrafos, productores de audiovisuales, así como los mayoristas y minoristas dedicados a la venta *offline* u *online* de insumos o soportes de audio. Siendo un campo sumamente diversificado, la industria de la música desborda en conflictos de intereses. Hasta hace poco las disqueras solían dejar la organización de conciertos a agencias de

artistas y a promotores individuales. Pero las bajas ventas de discos materiales la han forzado a penetrar en dicho mercado, para disgusto de sus antiguos socios. La industria de la música es por ende un campo económico en el cual diversos intereses compiten por los mismos recursos y no una firma que produce discos para el mundo entero.

El mayor mito respecto a la industria de la música es sin duda alguna el de la rivalidad entre los llamados *majors* y los sellos independientes. Mientras que los primeros son asociados a grandes corporaciones transnacionales –BMG, EMI, Universal, Sony y Warner– que, durante años, dominaron el mercado discográfico en el mundo, imponiendo estilos y géneros, los últimos denotarían firmas con una actitud alternativa que apoyan proyectos menos masivos y por tanto menos comerciales. Es vox populi que los *majors* siguen meros intereses comerciales, mientras que los sellos independientes representan el último bastión artístico en la industria discográfica. Pero la diferencia entre ambos es menos ideológica que lo que se sospecha a primera vista. Como Roger Wallis y Krister Malm han demostrado en *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries* [*Grandes músicas de pueblos pequeños. La industria de la música en países pequeños*], la interacción entre ambos es tan estrecha que resulta imposible hablar de antagonismos. Así, la mayoría de los productos alternativos impulsados por los sellos independientes que alcanzan presencia global la adquieren gracias a la red de distribución de los *majors*. En ese sentido, se puede hablar más bien de una división del trabajo. Mientras que los *majors* despliegan productos masivos y globales, son los sellos *indie* los que, debido a sus bajos costos, pueden apostar por nuevas propuestas y modas, ofreciendo renovación a una industria acaso demasiado esperanzada en la repetición del éxito seguro. El precio de esta interacción es que los *majors* –hoy reducidos a Universal, Sony y Warner– ejercen una concentración vertical del mercado al controlar los sellos independientes y sus productos, lo cual, por supuesto, facilita su expansión horizontal, es decir, su intromisión en otras esferas del mercado de la música: en el desarrollo de los formatos televisivos y radiales sobre música, en la tecnología del sonido y en el desarrollo de nuevos instrumentos

musicales, así como en la tecnología de grabación. No siempre ha sido negativa esta injerencia. EMI y Warner invirtieron cuantiosas sumas en tecnología del sonido y en el desarrollo de instrumentos musicales, sin los cuales álbumes como *Sgt. Pepper* de los Beatles, *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd y todos los de Emerson, Lake & Palmer no habrían sido posibles.

Solemos creer que la industria discográfica está atiborrada de rechonchos capitalistas. Pero ello es como imaginarnos una fábrica sin asalariados. Mientras realizaba mi trabajo de campo sobre el schlager alemán, un golpe de suerte me llevó a trabajar en la filial alemana de una de las disqueras más famosas del mundo. Durante los años que trabajé allí, no vi ni una vez a tales capitalistas, sí en cambio a un equipo joven y entusiasta, dedicado a promocionar a sus artistas con la mayor seriedad y el respeto posibles. Este prejuicio sobre la industria discográfica ha fortalecido los discursos en su contra. Los piratas, por ejemplo, suelen justificar la apropiación ilegal de música argumentando que las disqueras viven a costa de los músicos. Si este argumento tenía cierta validez años atrás, hoy en día resulta mucho más complejo debido a la rauda expansión de autogestión en la industria discográfica. En efecto, la circulación de formatos digitales no-físicos y la masificación de la tecnología del sonido han cambiado radicalmente la producción de música grabada. La etnomusicóloga alemana Monika Schoop ha observado que tras la huida de los *majors*, en Filipinas, ahora todos son *indie*. Así, los álbumes lanzados en dicho mercado no se deben a inversiones de empresas capitalistas sino al *home recording* y al sistema de *crowdfunding*, un nuevo método de recaudación de fondos. Mi colega Camilo Riveros me informa que la industria musical peruana está igualmente estructurada sobre todo por firmas autogestionarias: "En sociedades predominantemente capitalistas —me escribe Camilo— pueden existir circuitos de producción alternos, en los que la actividad no cuenta con un capitalista dueño de los medios de producción, sino que es una organización de trabajadores de la música la que ofrece un servicio".

En las escenas musicales de huayno o de cumbia y rock en Lima, como los *indie* de Filipinas, los artistas asumen diversas labores que

antao eran realizadas por las disqueras a fin de minimizar gastos y asegurar mayores ganancias entre los participantes. Pero mientras en Filipinas el apoyo económico reposa en los fans captados a través del *crowdfunding*, en Perú bien puede venir de la industria cervecera, de políticos corruptos o del esfuerzo individual de los propios intérpretes. El protagonismo económico de estos últimos en Bolivia es tan fuerte que, como afirma el etnomusicólogo británico Henry Stobart, las empresas internacionales han sido reemplazadas por otras autogestionarias ligadas a los artistas, una situación por demás conocida en varios países de América Latina, donde también se graban y se producen compactos caseros para venderlos directamente en conciertos sin intervención alguna de *majors* o sellos independientes. Dicho sea de paso, la autogestión no siempre tiene motivos económicos. El etnomusicólogo inglés Thomas Hilder ha estudiado el caso de los sami en Escandinavia, quienes han impulsado una industria discográfica basada en la identidad étnica del grupo. Por ello, aunque los piratas afirmen guerrear contra las grandes transnacionales, en verdad, muchas veces merman los recursos de empresas locales emergentes.

La expansión de la autogestión ha llevado a muchos a celebrarla como una democratización de la industria discográfica. Pero como Monika Schoop demuestra, lejos de suprimir las jerarquías, lo que la autogestión está generando son nuevas relaciones de poder, acaso locales, pero no por eso menos jerárquicas. Sobre todo en los países donde existe más desigualdad, la tecnología del sonido y el tiempo para la creación artística siguen estando restringidos a los sectores más acomodados.

Pekka Gronow ha mostrado en *An International History of the Recording Industry* [Una historia internacional de la industria discográfica] —un libro indispensable— que en los albores del siglo XX la industria musical occidental se expandió por los cinco continentes y que desde entonces no ha dejado de influenciar a sus socios locales. Pero, como él mismo anota, su desarrollo ha sido muy divergente en cada país. En la India, por ejemplo, muy pronto se erigió un mercado que producía para el consumo local y que pasó luego a exportar productos a gran escala. En Angola, en cambio, solo pudo consoli-

darse un mercado de música en los años setenta, cuando el poder colonial portugués abandonó el país y el gobierno socialista impulsó la música regional como una manera de fortalecer una identidad nacional angolana. En el Irán del período Pahlavi I, la industria de la música revolucionó la vida musical, impulsando la integración de la mujer como intérprete vocal o como instrumentista, mientras que en el Tercer Reich sirvió como cortina de humo de los más feroces crímenes de lesa humanidad cometidos en la historia. Para hablar con propiedad sobre la música como industria es necesario tomar en cuenta las particularidades históricas a que está sujeta cada una de sus formas. En ese sentido, acaso sea más apropiado hablar de industrias y de sus diversas formaciones y transformaciones a lo largo y ancho del planeta.

Para saber más sobre este tema...

Aghamohseni, Keivan. *Tango auf dem persischen Teppich: Das Medium Schellackplatte im Kontext von Modernisierung und Nationalismus im Iran*. Tesis de doctorado (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Hannover, 2015).

Gronow, Pekka. *International History of the Recording Industry* (London / New York: Cassell, 1999).

Hilder, Thomas. *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe* (Lanham / Boulder / New York / London: Rowman & Littlefield Publishers, 2014).

Schoop, Monika. *Everyone is indie now? Independent Music and Digital Technology in Metro Manila*. Tesis de doctorado (Stiftung Universität Hildesheim, Hildesheim, 2015).

Stobart, Henry. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes* (Aldershot: Ashgate, 2006).

Wallis, Roger / Malm, Krister. *Big Sound from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries* (New York: Pendragon Press, 1984).

Sobre música, la globalización y los discursos apocalípticos

Al principio de *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Karl Marx ironiza sobre aquella sentencia de Hegel según la cual todo acontecimiento de repercusión mundial tendría lugar dos veces en la historia. Según Marx, Hegel habría olvidado advertir que la primera como tragedia, la segunda como farsa. Si aplicásemos la frase a la reacción de la gente frente a los nuevos medios, bien podríamos concluir que el autor de *El capital* se equivocó considerablemente. Cuando, hacia finales del Medioevo, apareció el libro, los apocalípticos pronosticaron inmediatamente la muerte de la lectura. ¿A quién se le podía ocurrir leer en solitario cuando la práctica habitual era la lectura en voz alta? De igual manera, cuando en los albores del siglo XX, los medios técnicos posibilitaron la grabación de música, los expertos se rasgaron las vestiduras, denunciando que la tecnología le clayaba una estocada mortal en cuanto volvía irrelevante experimentarla en vivo. Los discursos apocalípticos que despiertan los cambios que origina el enorme proceso de globalización actual en la música dan buena cuenta de la desconfianza con que el humano se enfrenta al avance tecnológico. Solo que esta repetición no es farsa alguna: la globalización actual ha transformado la música de forma inédita.

La afirmación es tan banal que es casi irrisorio formularla. Menos banal resulta, en cambio, interrogarse por la forma en que lo ha hecho. Porque procesos de globalización en la música ha habido siempre: la difusión del sistema diatónico producto de la expansión colonialista europea, la instauración de estándares auditivos a nivel mundial con el auge de la microfonía o la injerencia mundial de ciertos géneros musicales propagados por la industria del disco a partir de la segunda mitad del siglo XX. Pero todo ello parece intrascendente si se lo compara con la forma en que Internet y la circulación digital de

archivos auditivos han repercutido en la apreciación humana de la música en los albores de este nuevo siglo. Es por ello que para hablar de música y globalización, es indispensable definir primero de qué tipo de globalización hablamos.

Con el término *globalización* nos referimos en la actualidad a la conexión transnacional de actores sociales en el mundo posmoderno, pudiendo ser tal enlace de carácter económico, cultural o político. Como afirma el sociólogo británico Anthony Giddens, la globalización no atañe solamente a las esferas públicas de la vida. Abarca también nuestro mundo privado, puesto que mediante nuevas tecnologías de comunicación altera radicalmente nuestra percepción del tiempo y del espacio. Hoy que gracias a Internet la información circula por doquier a una velocidad nunca antes imaginada, las nuevas formas de percibir el tiempo y el espacio influyen, por supuesto, en la producción y en el consumo de la música en todas partes.

Mientras que Lady Gaga, Rihanna o Taio Cruz son producidos en Occidente para ser consumidos, oídos e imitados en Nueva Delhi, Maputo o Moscú, supuestos intérpretes locales como Mano Dibango (Camerún), Warda (Egipto) o Juanes (Colombia) graban en las grandes mecas musicales occidentales, es decir, en los extramuros de los territorios en los cuales su música es consumida. Por si fuera poco, numerosos géneros viven hoy por hoy en la diáspora. Existe raï argelino de París, highlife ghanés de Berlín, enka japonés de São Paulo o kuduro angolano de Lisboa, demostrando no solo que el mundo es un pañuelo, sino también que los determinantes territoriales han pasado, en muchos casos, a ser irrelevantes para la música de nuestro tiempo.

¿Es la globalización un fenómeno hegemónico o subversivo? Difícil decirlo. Lo que sí puede asegurarse es que la renuncia a los vínculos territoriales ha fortalecido la producción multilocal de música. El cantante peruano Luis Ayvar, por ejemplo, graba sus canciones entre Alemania, donde él vive, y el Perú, donde realiza conciertos masivos y tiene grandes ventas. Sus discos llegan al mercado sin que algunos de sus músicos se hayan visto la cara una sola vez. Puede concluirse entonces que la expansión de la tecnología moderna refuerza la producción de música tradicional, como en el caso del bardo peruano.

La circulación de música también ha sufrido cambios importantes con la expansión digital. Hace treinta años era casi imposible comprar discos de Caetano Veloso en Buenos Aires, de Zhan Yi-wen en Madrid, o uno de Ryuichi Sakamoto en Londres. Hoy podemos descargar música de cualquier rincón del mundo con tan solo hacer un clic sobre la pantalla de la computadora. De este modo no es exagerado afirmar que toda forma musical puede deambular actualmente por aqueñde y allende. Gracias a ello, otro rasgo de la vida posmoderna es que las culturas musicales pueden entrecruzarse de manera más directa que en el pasado y por lo mismo entablar diálogos, inspirándose de manera recíproca. Hoy la influencia del heavy metal estadounidense es muy grande en Dhaka, como la del country en el *sertão* brasileño o la del hip hop del Bronx en Katmandú. La globalización además ha reforzado lo que el etnomusicólogo alemán Veit Erlmann ha llamado una estética de la diferencia, es decir, los procesos de hibridación musical interculturales que inundan hoy las grandes metrópolis. Agrupados por la industria musical bajo el polémico término world music, los sonidos del reggae jamaicano se mezclan en la actualidad con el retumbar de los yembé del África occidental o las *string bands* de Vanuatu, mientras que cantos pígmios y lamentos polinesios se alternan con *samples* británicos y los *beats* del tecno en las discotecas de Berlín, revitalizando el nomadismo estético que llevara a Camille Saint Saëns, Maurice Ravel o Frederik Delius a mezclar las formas cultas europeas con aires persas, árabes o escandinavos. ¿Es que la alteridad y la fusión se han puesto de moda?

Críticos de la globalización gustan de denostar la penetración musical occidental, aduciendo que esta estimularía una supuesta homogenización auditiva. Pero como el sociólogo francés Frédéric Martel enseña en su libro *La cultura mainstream*, el futuro de la diversidad musical no está en peligro. Martel demuestra con erudición empírica que la globalización no solo ha robustecido la circulación de la música popular estadounidense en el mundo, sino también de la música china, de la punjabi, de la latinoamericana, de la árabe y de la sudafricana. Las estadísticas muestran por cierto que Estados Unidos no ha conquistado el mercado mundial como denuncian los

apocalípticos, aunque Jennifer López o Justin Bieber sean consumidos a escala mundial. El *mainstream* estadounidense ha fracasado en China, como el pop británico en los países árabes. Por el contrario, el centro de la industria musical tiene que contar en estos días posmodernos con una seria competencia llegada desde la periferia: así, intérpretes como Michel Teló o Joanna Wang son parte del *mainstream* global, algo impensable años atrás.

La globalización ha revolucionado además nuestros modos de escucha. Mientras que antaño la música era consumida exclusivamente de manera sedentaria, hoy escuchamos música más y más mientras nos desplazamos de un lugar a otro. Formatos como el mp3 o el mpeg4, productores colaterales de la globalización, son por ello más rentables que el CD o los discos de vinilo, pues nos acompañan por todas nuestras travesías. Una consecuencia de la globalización es por tanto que la música se ha vuelto nómada.

Tal vez una de las novedades más resaltantes de la globalización sea la aparición de lo que podríamos denominar consumo negativo. Una plataforma gratuita como YouTube hace posible consumir música para burlarse o para despotricar de ella. Los vídeos de la Tigresa del Oriente o los de Rebecca Black han sido visualizados millones de veces, millones de veces han sido motivo de burla y otras muchas, rapiña de las fieras del espacio cibernético. Si bien la globalización le permite a cualquiera convertirse en un experto, se ha hecho también evidente que a menudo se abusa de esa democratización.

La globalización ha posibilitado además que músicas tradicionales adquieran presencia mundial. Uno puede aprender los secretos de las nyangas –las flautas de pan de Mozambique–, de las danzas de los pintupi del desierto australiano o de las canciones de los xingú brasileños, en YouTube, MySpace o en otras páginas en la red, así como muchas culturas periféricas pueden disfrutar hoy en día de Aretha Franklin, de Johannes Brahms, de las canciones de Franz Ferdinand o de las últimas grabaciones del cuarteto Kronos. Al tomar en cuenta esa dispersión de estilos y tendencias podemos concluir que si la globalización por un lado fomenta la homogenización de la música, por otro negocia la diferencia, la versatilidad y el intercambio. La globalización por consiguiente no solo suplanta los usos antiguos de

la música, también los promueve aquí y en la Cochinchina, al mismo tiempo que promociona la aparición de nuevas formas de producción y consumo musical.

Umberto Eco nos ha recordado con suficiente tino que los autores de discursos apocalípticos han pronosticado una y otra vez, erráticamente, la hecatombe final. Sí, la globalización ha cambiado el rostro de las culturas musicales de todo el planeta, pero como reza la letra de una conocida canción alemana, no por eso se va a acabar el mundo.

Para saber más sobre este tema...

Giddens, Anthony. *The consequences of modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1990).

Erlmann, Veit. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s", *Public Culture*, Vol. 8, N° 3 (1996), pp. 467-487.

Martel, Frédéric. *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masa* (Madrid: Taurus, 2011).

La música como negociación de significados

Las chicherías recibían gente desde el mediodía, pero solo en la tarde y en la noche de los sábados y domingos iban los músicos. Cualquier parroquiano podía pedir que tocaran el huayno que prefería. Era difícil que el arpista no lo supiera. A las chicherías van más forasteros que a un tambo. Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas; de Huaraz, de Cajamarca, de Huancavelica o de las provincias del Collao, y pedía que tocaran un huayno completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría; llamaba al forastero y le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba; el arpa acompañaba. Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: "¡No; no es así! ¡No es así su genio!". Y cantaba en voz alta, tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en huayno apurímeño, de ritmo vivo y tierno.

Este fragmento de la novela *Los ríos profundos*, del escritor peruano José María Arguedas, caracteriza el acto musical de una manera que, con seguridad, no es exclusiva de los Andes peruanos: durante la emisión y recepción de la música tiene lugar una lucha por la fijación de significados, pues los actores participantes suelen perseguir fines diferentes, y a veces, hasta contrarios. En este capítulo quiero escribir sobre una idea de gran actualidad en los estudios musicales: que todo acto musical crea siempre una tensión entre lo que se quiere decir y lo que se entiende y, por tanto, que la música es una negociación entre intención e interpretación.

Al hablar de una lucha por la fijación de significados recojo una idea de John Fiske, cuando afirma que la cultura es siempre un campo de lucha entre lecturas hegemónicas y subalternas. Según Fiske, ningún texto tiene un significado inmanente. Este es más bien el resultado de una tensión entre su estructura y la situación social del que lee. Al igual que los textos, la música tampoco tiene un signi-

ficado inmanente; también a ella se le adjudican significados, según los intereses de quien la interpreta.

La literatura etnomusicológica ha demostrado repetidas veces que la música suele informar sobre patrones culturales y sociales. Sería un despropósito argumentar en contra. Lo que sí podría ponerse en duda aquí es el supuesto de que la lucha por fijar significados se dé exclusivamente entre grupos sociales o culturales divergentes, como suele mostrarse en los estudios etnomusicológicos. También al interior de una comunidad musical tienen lugar disputas musicales y extramusicales. Así voy a demostrarlo a continuación extrayendo tres ejemplos de mis propias investigaciones.

El primer ejemplo se remite a un trabajo arqueomusicológico sobre la flauta de cráneo de venado de la región Chinchaysuyu del imperio de los incas, un instrumento graficado en 1613 por el cronista indígena Guamán Poma de Ayala. Puesto que la arqueología no nos ha deparado ningún ejemplar de dicha flauta y el instrumento se halla extinto en territorio peruano, me hice a la búsqueda de tradiciones vivas en pueblos geográfica o históricamente vinculados a las culturas andinas. Así llegué hasta los sikuani del Vichada, en Colombia, quienes usan dichas flautas.

Los sikuani son el grupo indígena más grande de los llanos orientales colombianos. Su territorio se halla al norte del río Vichada, en el departamento del mismo nombre. Antiguamente, los indígenas sikuani se organizaban en pequeñas unidades nómades, pero hoy viven como grupos sedentarios que no sobrepasan las ciento cincuenta personas. Yo visité la comunidad de Pueblo Nuevo, un asentamiento de ochenta personas, ubicado muy cerca del pueblo mestizo de Cumaribo, el centro administrativo de la región, con fuerte influencia occidental. Pese a esa influencia modernizante, decía la literatura, los sikuani seguían usando una flauta de cráneo de venado como instrumento rítmico para el baile *juju*, el cual celebran durante el *itomo*, la fiesta del segundo enterramiento.

Cuando llegué a Cumaribo, la comunidad toda estaba sumida en las elecciones municipales, en las cuales disputaban la alcaldía dos partidos políticos. No obstante, algunos pobladores de Cumaribo y de Pueblo Nuevo aceptaron conversar conmigo sobre la flauta, que

recibía indistintamente el nombre de *cachoevenao*, en español, u *owewi mataeto* en la lengua de los sikuani. Las informaciones que recogí eran por demás contradictorias. Mientras que un grupo sostenía que el instrumento se había extinguido, el otro insistía vehementemente en afirmar su supervivencia, denominándolo el símbolo cultural más importante de su grupo. Resolví la paradoja recién cuando descubrí que los dos grupos de informantes coincidían con aquellos que disputaban la alcaldía; los convertidos a sectas evangélicas y los sikuani que seguían adhiriéndose a su cultura tradicional. De facto, las flautas no se tocaban en Cumaribo desde hace años sino para etnólogos interesados, como yo. Pero mi presencia en Vichada había reactivado la discusión sobre el valor cultural de las flautas. Así, mientras que los conversos trataban de librar su cultura de las prácticas "paganas", los que rechazaban las sectas mantenían "vivas" las flautas, postergando una y otra vez la realización del baile *juju* a un futuro próximo. Aun sin ser tocadas, las flautas de cráneo de venado creaban un espacio social en el cual la sociedad sikuani negociaba su imagen para el mundo externo en función a una identidad musical.

El segundo ejemplo que quiero traer a colación demuestra que la recepción de un género musical no está libre de luchas y negociaciones entre sus adeptos y sus intérpretes. El *schlager* alemán es un género que no suele ser asociado con conflictos. Todo lo contrario, es conocido como una forma musical que promueve un mundo idílico, en el que todo es color de rosa. Pero cuando, como yo, se ha pasado años visitando conciertos, asistiendo a grabaciones y a otros eventos y se ha conversado entre bambalinas con productores, intérpretes y consumidores, entonces uno descubre que también en el mundo color de rosa del *schlager* existe disenso musical y estético. El *schlager* es conocido por ser un género musical que se muestra escéptico frente a los cambios políticos e incluso musicales, estando estrechamente vinculado al conservadurismo alemán. Pero ello no quiere decir que aquel no tolere las transformaciones. Para poder aceptarlas, tiene que convertirlas primero en conservadoras.

Pude observar directamente una de esas conversiones en el 2003, en un trabajo de campo, cuando Stefanie Hertel, la aclamada reina del *schlager*, junto con su pareja de entonces, el trompetista Stefan

Mross, confrontó al público del Festival de Invierno de la Música Folklórica, en Hof, con su nueva grabación *Mambo Fieber* (*Fiebre del mambo*). Como indica el nombre, la canción tenía que evocar, en un ambiente invernal, una cálida noche caribeña, a golpe de tumbas y trombones. Pero esa noche los asistentes fueron sorprendidos con un *sketch*. Una "abuela" Hertel y a un "abuelo" Mross, vestidos de campesinos, subieron al escenario a paso renco mientras un acordeón soltaba las primeras notas de la melodía. "¿Otra vez?", preguntó Hertel, antes de cantar la canción con letra modificada en la cual denostaba los ritmos latinos por "sensuales", a la par que trataba, con esfuerzo, de seguir el ritmo del mambo. "Intentemos mejor con un valsecito", sugirió Mross, mientras la orquesta pasaba a tocar la misma melodía en 3/4. Como por arte de magia, la "torpe" pareja recuperó su agilidad para bailar un vals vienés, desatando un alboroto de aplausos y gritos de emoción en la sala. Solo entonces, los intérpretes se despojaron de sus atuendos campesinos, quedando en trajes de gala para presentar la canción con aires caribeños.

Lo que a la ligera parece ser una parodia intrascendente, puesto bajo la lupa, se revela como un importante momento de negociación de significados entre los intérpretes y su público: el disgusto de los músicos por el ritmo latino y su adhesión al vals alemán se explica bien si se considera una forma de tomar distancia de los elementos extranjeros que podrían irritar a los oyentes alemanes. El exótico mambo fue así justificado como una travesura juvenil y subordinado a la primacía de la tradición alemana a la que se adscribe el *schlager*.

Los elementos foráneos no se negocian exclusivamente en la performance y pueden involucrar incluso las estructuras musicales. Eso es lo que muestra el caso del huayno ayacuchano, el tercer ejemplo al que haré alusión. Este tipo de huayno vivió un *boom* durante los años ochenta, cuando el Perú fue sacudido por una cruenta guerra interna. En esos años, intérpretes como Manuelcha Prado, Carlos Falconí y los hermanos Walter y Julio Humala lograron renovar el huayno exitosamente al unir música tradicional con temas de actualidad política como las masacres de campesinos y la represión de la población indígena por parte de las fuerzas del orden. Años más tarde, después de la pacificación del país, el huayno ayacuchano se

ha convertido en un género primordialmente romántico, que se distingue de otros apenas por una destreza verbal poco común en los estilos de huayno.

Las diferencias entre la generación que vivió la guerra y la actual pueden ser rastreadas musicalmente. Mientras que la primera recoge los esquemas tradicionales de huayno innovándolos de manera restringida con elementos de las músicas populares boliviana o argentina, nuevos intérpretes como los Gaitán Castro, Max Castro o el grupo Antología muestran una preferencia por estructuras musicales venidas de la balada o la música pop. Pese a ocupar el mismo espacio social y dirigirse a un mismo público, existen actualmente dos generaciones de músicos ayacuchanos enfrentados estéticamente y políticamente. “No hay que olvidar que se trata de jóvenes que no han sido golpeados por la guerra”, dice Manuelcha Prado. “No han tenido motivaciones políticas ni sociales, sino musicales [...]. Para ellos la música es una manera de conseguir prosperidad. Por eso no tienen temor de mezclar el huayno con otras músicas”. Los jóvenes, por el contrario, consideran que su música representa mejor el sentimiento cosmopolita de los ayacuchanos de hoy. ¿Es el huayno ayacuchano tradicional? ¿moderno? ¿político? ¿romántico? Lo que está en juego en esa disputa, no es, por cierto, la esencia misma del huayno, sino diferentes maneras de vivirlo y representarlo. Como los músicos de la chichería en la novela de Arguedas, ambas partes tienen razón.

La canción *The Battle of Evermore* [*La batalla de Nunca Jamás*], del grupo de rock británico Led Zeppelin narra la historia de interminables batallas entre dos fuerzas difusas que se vencen alternadamente. Debido a sus oscuras metáforas, el texto ha sido descifrado como una alusión a la lucha eterna entre el bien y el mal, como la lucha entre lo caduco y lo nuevo, entre lo masculino y lo femenino, e incluso como la constante lucha entre el guitarrista Jimmy Page y el cantante Robert Plant por el liderazgo al interior del grupo. Nuestra misión como etnomusicólogos no radica en comprobar la veracidad de tales interpretaciones. Más urgente me parece confirmar que la música abre un espacio social, en el cual son construidos significados colectivos e individuales a través de la negociación de conceptos, comportamientos y sonidos, pues, como dijera el etnomusicólogo

británico John Blacking, la música puede ser objeto, pero solo el ser humano puede ser sujeto de la investigación musical. ¿Qué hacen los humanos con la música? Como demuestran mis ejemplos, los actores sociales negocian significados con ella, sean estos musicales o extramusicales. Dichas negociaciones contienen disputas entre los receptores culturales de una música (los sikuaní de Pueblo Nuevo), entre intérpretes y público (el schlager alemán) o diferencias ideológicas o estéticas entre intérpretes (el huayno ayacuchano). En ese sentido, la música bien puede ser definida como un campo de lucha por la fijación de significados, en el cual los actores sociales interpretan textos musicales según sus experiencias e intentan influenciar las lecturas de otros con las propias. Se trata de una lucha eterna, como en la canción de Led Zeppelin. Un campo de batalla en constante devenir, pues al igual que los parroquianos de la chichería en la novela de Arguedas, cada oyente, cada intérprete, cada compositor, tiene razón. La música constituye un campo para la exposición y defensa de deseos personales y colectivos y es, por tanto, un campo en el cual cada enunciado, cada exégesis debe ser conquistada en ardua lucha. No sorprende entonces que los fans del visual kei, el excéntrico género rockero japonés, ingresen a los conciertos gritando a voz en cuello “*sanzen*”, lo que en castellano bien podría traducirse como: “¡A la guerra!”.

Para saber más sobre este tema...

Arguedas, José María. *Los ríos profundos* (Madrid: Cátedra, 1995).

Fiske, John. *Reading Popular Music* (Sydney / Wellington: Unwin Hyman, 1989).

Mendivil, Julio. *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager* [transcript] (Bielefeld, 2008).

—. *Del Juju al Uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del Imperio de los Incas* (Ediciones Abya Yala, 2009).

—. “Representing Ayacucho: Music, Politics, Commerce and Identity in an Andean Music Scene in Lima”, Mendivil, Julio / Spencer, Christian. (eds.). *Made in Latin America* (New York / London: Routledge, 2015), pp. 49-63.

Los instrumentos musicales como herramientas de cultura

Desde un punto de vista físico, los instrumentos musicales son objetos que al poner un cuerpo en vibración —el aire, una membrana, cuerdas o el material mismo del instrumento— producen ondas sonoras para la realización de música. Aunque acertada desde un punto de vista acústico, esta definición resulta por demás precaria para expresar el significado de los instrumentos musicales en la vida del ser humano, pues más allá de sus disposiciones físicas, los instrumentos suelen encarnar valores culturales, estando por eso estrechamente asociados a ideas, individuos y prácticas sociales. Que los instrumentos musicales expresan cultura, no asombrará a nadie. Pero sí sorprenderá a muchos la diversidad de maneras con que esto sucede.

Hasta hace pocos lustros, la organología, el estudio científico de los instrumentos musicales, estaba restringida al análisis de su desarrollo histórico, a la descripción de sus características morfológicas y acústicas y a su ordenamiento al interior de sistemas clasificatorios, cuando no a su almacenamiento para, ya separados de su entorno original, mostrarlos como piezas artísticas en museos. En los últimos años hemos visto surgir lo que Kevin Dawe, acertadamente, ha denominado “el estudio cultural de los instrumentos musicales”, una nueva concepción que incluye en las pesquisas organológicas las dinámicas sociales en las cuales los instrumentos están inmersos. Efectivamente, los instrumentos musicales jamás aparecen aislados de la vida social. Por tanto es válido afirmar que ellos, como cultura material, contienen no solo su forma, sino también creencias, saberes tecnológicos y estéticos, pudiendo referir por consiguiente historias sobre quienes los construyen, los ejecutan y los escuchan. En un reciente estudio sobre el *qyl-gobyz* —un cordófono de frota-

ción armenio de dos cuerdas—, Megan Rancier ha sugerido que los instrumentos musicales funcionan como archivos, pues a través de la reproducción de sonidos y repertorios devienen en repositorios materiales del pasado. De manera análoga, Eliot Bates ha sostenido que los instrumentos musicales no son meros artefactos de los cuales se extraen sonidos, sino productos culturales que evidencian relaciones entre humanos, entre objetos de distinta índole y entre humanos y objetos, convirtiéndose en actores al interior de una red social. Partiendo del fetichismo metodológico de Arjun Appadurai, el estudio cultural de los instrumentos musicales los observa como entidades vivientes, complementando de esta manera el estudio de los aspectos formales que investiga la organología.

No sería posible un retrato de los instrumentos musicales si obviáramos su vínculo con lo sobrehumano. En efecto, como Sue Carol DeVale ha constatado, la magia y el poder que emanan de los instrumentos radican a menudo en los espíritus que los habitan. Los tambores Akan de Ghana, por ejemplo, son venerados en rituales porque albergan el espíritu del *tweneboa kadua*, el árbol sagrado del cual son construidos. En Java, igualmente, el enorme gong ageng del gamelán —la música cortesana por excelencia en la isla— cobija el espíritu guardián de la orquesta que es, a su vez, el que custodia y suscita la excelencia musical de los instrumentistas locales. Por doquier se adjudica a los instrumentos el poder de comunicar con los dioses y los ancestros. El xilófono *tsinza* de los bura, en Nigeria, es imprescindible para comunicarse con los parientes fallecidos, pues sin su mediación, los últimos dañarían a los mortales. En Amazonas, se estima que las maracas favorecen la comunicación entre curanderos y espíritus sanadores, mientras que en Siberia son los tambores de marco los que asisten a los chamanes cuando hablan con las ánimas. Es esta familiaridad con las deidades lo que hace que se atribuya a los tañidos de ciertos instrumentos dotes perlocutivas. En Potosí, Bolivia, se cree que los pincullos y las kitharras despiertan la lluvia, al igual que en algunas aldeas de Java, donde se ejecutan ciertos tipos de gamelán para asegurar un buen riego para los arrozales. Si, como en el caso potosino, el uso de los instrumentos está regido

por las épocas del año, se evita entonces tocar los de la estación seca en tiempos de lluvia a fin de no provocar sequía.

Verónica Doubleday ha señalado que la relación entre una divinidad y un instrumento suele influir en sus connotaciones de género (*gendering*). La vina hindú es un instrumento para mujeres debido a su vínculo con Sarasvati, la diosa de la bondad, quien en las representaciones gráficas aparece tocando el cordófono, y en Gabón el ngombi —un arpa de cuatro cuerdas— es femenino por estar asociado a Nyingwan Mbege, la hermana del demiurgo. Las enormes flautas sagradas longitudinales de los tucano brasileños, en cambio, son exclusivas de los hombres, pues están relacionadas a Yuruparí, su dios civilizador. Según la saga indígena, Yuruparí rescató las flautas que habían sido secuestradas por las mujeres, prohibiéndoles de ahí en adelante incluso la sola visión del aerófono. Las connotaciones de género de los instrumentos se expresan además a través del simbolismo sexual que contienen sus diseños, sean estos naturales o artificiales. Las trompetas de caracol *strombus* eran consideradas femeninas en los Andes norteros prehispanicos debido a que su apertura recordaba la forma de una vulva. Las arpas antropomorfas del Congo africano, en cambio, indican el sexo del instrumento a través de la representación de los genitales. Desde el Renacimiento temprano la música de cámara distingue familias de instrumentos, al interior de las cuales se los clasifica según el tamaño: el mayor es el padre, el siguiente la madre y los restantes son los hijos. También los nombres de los instrumentos pueden determinar si son femeninos o masculinos. La guitarra, de género gramatical femenino, es representada comúnmente como mujer en la imaginación poética occidental, y el contrabajo, como en la popular novela homónima de Patrick Süskind, es masculino. Pero las relaciones de género con un instrumento pueden alcanzar también matices de relaciones heterosexuales. Debido justamente a sus connotaciones femeninas, la guitarra, como las trompetas de caracol en tiempos preincas en los Andes, atrae a los hombres, pues su posesión simboliza el control masculino sobre lo femenino.

El uso como representación de sumisión sexual nos recuerda que los instrumentos musicales también expresan relaciones de poder.

Doubleday menciona numerosos casos de instrumentos prohibidos para mujeres. Que no suceda lo inverso dice mucho sobre el peso del patriarcado en las prácticas musicales. Pero los instrumentos no solo evidencian diferencias de género. En el Perú, el arpa está considerada como un instrumento indígena, propio del hombre rural, mientras que en Europa está mayormente considerada un instrumento típico de la cultura occidental cortesana, afín a la delicadeza de una dama. Los instrumentos siempre han estado sujetos a las diferencias sociales y culturales. En la poesía juglaresca y popular de la Edad Media han quedado registradas las diferentes valoraciones sociales que tenían los instrumentos, dependiendo su contexto y su procedencia. En *El libro de Alexandre* y *El libro de Apolonio*, “sanfonías, farpas, cítolas e vigüelas” aparecen como elementos retóricos que engrandecen la talla del héroe alabado; en *Libro de buen amor*, en cambio, el Arcipreste de Hita vilipendia los instrumentos *arábigos* por considerarlos no pertinentes para las cantigas cristianas. Los mecanismos de exclusión no han disminuido desde entonces. Encuestas realizadas en Estados Unidos muestran que aún hoy en día la elección de un instrumento musical depende del capital cultural que este ofrece al ejecutante. Así, la guitarra eléctrica es codiciada por jóvenes de sectores populares por su presencia en los géneros masivos, mientras que el aprendizaje de instrumentos como el oboe y el fagot se concentra en familias “cultivadas”, marcadas por un esquema de alta cultura. Es obvio que existen excepciones y, sin embargo, concluye el estudio, factores extramusicales como roles de género y condicionamientos sociales siguen determinando en mucho la elección de un instrumento.

Bates ha escrito, con justicia, que los significados culturales de los instrumentos no son estáticos y que al transformarse desarrollan biografías. El saz turco —un cordófono de mango con trastes desplazables que acompaña la voz—, por ejemplo, mutó su significado rural, deviniendo en emblemático de la nación fundada por Atatürk. No es un caso único. Ya he referido, en otro capítulo, cómo el charango pasó de ser una despreciada “guitarrilla de indios” a convertirse en un instrumento nacional en Bolivia y Perú, llegando incluso a generar querellas diplomáticas entre ambos países. Y es que los instrumen-

tos musicales como símbolos no son autorreferenciales, denotando frecuentemente identidades colectivas. Pero ya sabemos que estas tampoco son estáticas. Los trastornos tecnológicos y demográficos ocasionados por el capitalismo tardío, así como los avances del neocolonialismo moderno han llevado a que discursos hegemónicos occidentales se expandan por el mundo todo, reformulando tradiciones largo tiempo incólumes. El tsinza nigeriano ha devenido en la actualidad en un instrumento altamente solicitado en los matrimonios protestantes en Nigeria, y el didgeridoo australiano suelta su ronquido en las peatonales de Europa, tañido por músicos callejeros, vendedores de exotismos. Los casos similares abundan. Los discursos sobre igualdad de género también están revolucionando las relaciones entre instrumentos e instrumentistas. Si el mbira era inminentemente masculino, Stella Shiweche ha logrado quebrar el tabú que separaba a las mujeres del instrumento en Zimbabue, del mismo modo que cientos de mujeres en Bolivia y Perú reclaman su derecho a tocar el siku, otrora exclusivo de los varones, llevando a cabo lo que Claire Jones ha descrito como "travestismo musical". En el sistema capitalista de libre mercado los instrumentos musicales son además mercancías. Aunque sin dejar de ser productos de cultura material, se transforman a menudo en *souvenirs* para turistas y aficionados. Así, muchos ejemplares se construyen hoy para ser colgados en las paredes de salas burguesas del primer mundo, poniendo en entredicho su definición más elemental, aquella que los definía como herramientas para hacer música. Pero ni siquiera ese rol de adorno casero los despoja de su poder para evocar momentos social o personalmente relevantes.

Tengo la suerte de trabajar desde hace algunos años con colecciones de instrumentos musicales del mundo entero. Acaso porque conozco lo frustrante que es estar frente a un objeto carente de contexto y no poder sino explorar su forma, tengo que admitirlo, me cuesta concebirlas como un archivo, según propone Rancier. A diferencia del archivo, los instrumentos musicales no almacenan informaciones, más bien funcionan como herramientas mnemotécnicas para evocar situaciones personales o colectivas. La propia Rancier ha admitido que los saberes que encierran los instrumentos musi-

cales solo pueden ser extraídos al observar o inquirir su relación con los individuos que los fabrican, ejecutan y escuchan. En ese sentido, me inclino más por los estudios tipo biografía como los sugeridos por Bates, pues, si de algo estoy seguro es de que, más allá de sus facultades acústicas, los instrumentos musicales funcionan como una superficie sobre la cual proyectamos la imagen de lo que somos o, mejor dicho, de lo que queremos ser como individuos o colectividad. Es por todo esto que pienso que debemos estudiarlos como herramientas para la producción y reproducción de cultura y no como objetos inanimados, independientes de las vicisitudes de las sociedades en las cuales existen.

Para saber más sobre este tema...

- Bates, Eliot. "The Social Life of Musical Instruments", *Ethnomusicology*, Vol. 56, N° 3 (2012), pp. 363-395.
- Dawe, Kevin. "The Cultural Study of Musical Instruments", Clayton, Martin / Herbert, Trevor / Middleton, Richard (eds.). *The Cultural Study of Music. An Introduction* (New York / London: Routledge, 2012), pp. 195-205.
- DeVale, Sue Carol. "Poder y significado en los instrumentos musicales", *Concilium. Revista internacional de Teología*, N° 222 (1989), pp. 287-305.
- Doubleday, Veronica. "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender", *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17, N° 1 (2008), pp. 3-39.
- Jones, Claire. "Shona Women Mbira Players: Gender, Tradition and Nation in Zimbabwe", *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17, N° 1 (2008), pp. 125-149.
- Mtaku, Christopher. *Continuity and Change: The Significance of Tzinza (Xiliphone) Among the Bura of Northeast Nigeria*. Tesis de doctorado (Stiftung Universität Hildesheim, Hildesheim, 2015).
- Mendivil, Julio. La música y los instrumentos en el "Libro de Buen Amor" de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. *Lienzo*, N° 28 (2007), pp. 67-103.
- Rancier, Megan. "The Musical Instrument as National Archive: A Case Study of the Kazakh Qyl-qobyz", *Ethnomusicology*, Vol. 58, N° 3 (2014), pp. 379-404.
- Stobart, Henry. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes* (Aldershot: Ashgate, 2006).

La música como empoderamiento

Como la fatamorgana aquella que asalta a los bucaneros en largas travesías, así emergen las instalaciones de Buchenwald entre los frondosos bosques que rodean la colina de Ettersberg, en las cercanías de la ciudad alemana de Weimar, apenas separadas del mundo por un portón metálico en el cual se lee: "¡A cada cual lo que le corresponde!". Mas si los espejismos de los hombres de mar suelen expresar anhelos y esperanzas, los edificios de Buchenwald encierran una de las pesadillas más atroces de la historia de la humanidad. Allí, entre 1937 y 1945, fueron confinados y humillados en nombre de la "superioridad" aria comunistas, testigos de Jehová, homosexuales, judíos y opositores al régimen nacionalsocialista. Allí, en menos de ocho años, perdieron la vida más de cincuenta y seis mil personas, víctimas del hacinamiento, el trabajo forzado, la tortura e inhumanos experimentos realizados por dudosos médicos contagiados de la ideología fascista.

Hoy el campo de concentración de Buchenwald es un museo de sitio y el visitante puede recorrer tanto las barracas judías o las celdas de los presos cuanto las oficinas y los dormitorios de los custodios. Entre las piezas de exhibición, atónito, uno encuentra cráneos convertidos en pisapapeles, mamparas de piel humana junto a objetos cotidianos, abandonados por los reclusos al momento de su partida: diarios, libros de rezos, fotografías familiares o una sucia muñeca de trapo, olvidada acaso involuntariamente en los días postrimeros de la guerra. Allí, en ese antro del terror, también hubo lugar para la música. Por los mismos parlantes que impartían feroces órdenes y crueles amenazas, la música de Wagner, Beethoven o Brahms, les recordaba a los cautivos la voluptuosidad y magnificencia de la cultura que los subyugaba. Mas en Buchenwald los alemanes no solo

alimentaron el espíritu, sino también la carne. Por ello, las autoridades incentivaron pronto la creación de conjuntos de músicos presos para que animaran sus fiestas. Estas bandas, además, mitigaron el sufrimiento de sus compañeros de infortunio. Ya sea en la liturgia o en fiestas clandestinas, la música en el campo de concentración fue una vía de escape, cuando no un paliativo para superar los horrores del presente. Sí, en medio de la barbarie, himnos religiosos, burdas operetas francesas, schlager románticos de moda y numerosos cantos folklóricos o satíricos pasaron a convertirse en herramientas políticas de afirmación de la vida, devolviéndoles a los reclusos, al menos efímeramente, el derecho a la autoestima que de forma inicua pisoteaba el odio fascista. Bien, es cierto que algún músico sobreviviente ha subestimado la propia labor recurriendo al sarcasmo —"no recuerdo haber salvado a nadie de la cámara de gas con mi música", refirió uno—, sin embargo la mayoría de los testimonios recogidos muestra claramente que la música, a menudo, les permitió a los confinados tomar coraje y mantener una moral alta en momentos extremos.

La fuerza de la música como empoderamiento no se restringe a su paso por los campos de concentración nazis. Tal vez una de las historias más conmovedoras que haya escuchado sobre el poder de la música como factor de cohesión social sea la que debo a la etnomusicóloga canadiense Leila Qashu, quien pasó un tiempo entre los arsi oromo, un subgrupo de los oromo —el grupo étnico mayoritario de Etiopía— que habita actualmente el sur y el sureste del país africano oriental, así como las sierras de Arsi y Bale y el este de Sidamo. Socialmente, los arsi oromo están organizados en pequeñas comunidades de pastores y horticultores, estructuradas en dos clanes complementarios, que en la jerga etnológica reciben el nombre de *moieties*. A esta división se aúna otra que ordena las actividades según la edad y el género de sus miembros. Siendo una sociedad de estructura claramente patriarcal, las mujeres están subordinadas a los mandatos y, no pocas veces, a los caprichos de los hombres.

Como la vida social, el quehacer musical de los arsi oromo también está estructurado por cuestiones de género. Existen cantos y ritos para cada uno de los sexos y esos cantos permanecen vedados para el otro. El ritual femenino *ateete* es otro ejemplo del valor de la

música como empoderamiento. Entendido tradicionalmente como un diálogo con dios, este rito es hoy un medio socialmente aceptado para que las mujeres hagan prevalecer los derechos que el dominio masculino muchas veces les arrebató; especialmente en el caso de violaciones o de afrentas públicas a algún miembro femenino de la comunidad. Entonces, todas las mujeres del grupo se reúnen delante de la casa del agresor para entonar los versos del *ateetee*, obligándolo a disculparse y a asumir las consecuencias de su infracción.

Es mediante cantos y danzas que la afrenta se hace pública. La música, entonces, les otorga a las mujeres una fuerza social que jamás alcanzarían individualmente. En ese sentido, puede decirse que cada agresión está considerada como hecha a toda la comunidad femenina y no como algo personal. Por eso las letras no dan cuenta de la identidad de la ofendida, centrándose en narrar los hechos agraviantes. El violador, en cambio, sí es sometido a vergüenza pública, con lo cual el ritual conlleva la exigencia de una reparación civil al interior del grupo. De este modo se restituye la integridad de la ofendida y se recupera la normalidad trastocada por lo que Victor Turner ha denominado como drama social. "Con la música podemos decir cosas que no pueden decirse en palabras", confiesa una de las participantes en el ritual, según Leila Qashu. Y es cierto, pues aquí la música no solo estructura la queja sino que reglamenta el castigo a la trasgresión reacomodando las relaciones de género al interior de la sociedad patriarcal de los arsi oromo y, por tanto, reestructurando el mundo.

Silvio Rodríguez ha afirmado que la vida canta entre el espanto y la ternura. Quisiera estar de acuerdo con la frase, pero me resulta imposible. Somos nosotros, los humanos, quienes resistimos el espanto creando y reproduciendo melodías, pues la música no es solo entretenimiento, sino también un modo concreto de aferrarse a la vida y enfrentar la ignominia, ya sea en un campo de concentración nazi, al interior de un grupo étnico etíope o en cualquier otra circunstancia sobre la tierra. Las mujeres arsi oromo piensan que el *ateetee* es el lenguaje de una diosa benévola y protectora que vela por los despojados y los afligidos. Soy ateo. Y sin embargo, tengo que admitir que la idea de una diosa correctora me resulta atractiva, pues conlleva en sí un halo de esperanza. Tal vez sí sea posible un mundo

mejor que este construido por los hombres sobre la base del odio y la opresión. Un mundo en el cual el uso de la música como empoderamiento ya no sea necesario y en el que cantemos solamente a la ternura.

Para saber más sobre este tema...

Bohlan, Philip V. "Musik als Widerstand: jüdische Musik in Deutschland 1933-1940", *Jahrbuch für Volksliedforschung*, N° 40 (1995), pp. 49-74.

Qashu, Leila. *Singing for Justice and Rights: A Women's Musical Ritual in Ethiopia as Conflict Resolution*. Ponencia presentada en *Sixth International Doctoral Workshop in Ethnomusicology* (Stiftung Universität Hildesheim, 2014).

La música como etnología

Me han recriminado un supuesto regodeo en llevar la contraria: que la música no existe, que es un invento del idealismo alemán, que los instrumentos musicales no tienen origen pues se transforman infinitamente, que el ritmo africano es un producto de la imaginación racial occidental, que no existe "un" gusto musical pues este es resultado de historias de vida y una larga lista de etcéteras. Nada más lejos de mi intención que importunar a mis lectores. Y sin embargo, tengo que aceptar que algo hay de cierto en el reproche. ¿Por qué me empeño en desbaratar mitos y lugares comunes? Imposible justificarme sin ventilar la función de la música como etnología.

Desde sus inicios, la etnología ha sido una ciencia desestabilizadora. Filósofos como Maurice Merleau-Ponty y Michel Foucault la celebraron en su momento, precisamente porque al darnos acceso a la mirada del Otro nos permite cuestionar y, por ende, ampliar nuestros propios horizontes. Recogiendo el legado de plumas tan disímiles como Montaigne, Rousseau y Herder, la etnología ha jugado desde sus pinitos un rol imponderable como crítica cultural en nuestras sociedades, impulsando lo que George Marcus y Michael Fischer han tildado, acertadamente, como proceso de desfamiliarización a través de la yuxtaposición intercultural, aduciendo que al percibir la alteridad es que entendemos la artificialidad del mundo propio. ¿No se revela relativo nuestro sistema de parentesco al compararlo con el trobiandés, el tonga o el yanomami?

La etnomusicología se inscribió pronto en esa tradición de crítica cultural. Pongo un ejemplo: hasta bastante entrado el siglo XIX, la intelectualidad musical europea creyó férreamente en la base natural del sistema diatónico. Pero en 1885, en *On the Musical Scales of Various Nations* [*Acerca de las escalas musicales de varias naciones*]-una

de las primeras publicaciones reconocidas como etnomusicológicas-, el matemático británico Alexander John Ellis demostró, gracias a su método comparativo, que las escalas musicales eran productos culturales. Puede que, dicho así, suene banal el hecho, pero sus repercusiones fueron inmensas. Si hasta esa fecha, la alteridad musical había sido adjudicada a la incapacidad de otros pueblos para reproducir fidedignamente los patrones musicales occidentales, tenidos por universales, Ellis dejó sentado que ella no se fundaba en deficiencias, sino en divergencias estéticas. Desde entonces, la etnomusicología ha combatido prejuicios sonoros y puesto en tela de juicio la presumida universalidad de estándares europeos.

¿Por qué es necesario derrumbar iconos? Los etnomusicólogos pensamos que, en cuanto los prejuicios alimentan actos discriminatorios y fomentan la intolerancia, es apremiante combatirlos dondequiera que se los encuentre. En ese sentido la etnomusicología, como su hermana mayor, la etnología, es una ciencia antiesencialista y, por consiguiente, rechaza el supuesto de que los productos del intelecto humano tienen una identidad que los precede y caracteriza. El esencialismo es una posición epistemológica ingenua, pero, como base ideológica del segregacionismo, tiene nefastas consecuencias en la vida diaria en cuanto naturaliza las diferencias, demoniza el cambio como enajenación y separa a los miembros de una sociedad en entidades distintas y jerarquizadas. Si bien hoy en día es rechazado mayoritariamente por las ciencias, el esencialismo se haya bastante extendido en círculos de artistas y entre consumidores, como lo demuestra el hecho de que todas las culturas tiendan a naturalizar los criterios estéticos propios y rechazar los ajenos.

¿Por qué esencializamos nuestras prácticas musicales? Tal vez ello esté asociado a lo que Richard Dawkins ha llamado la propensión psicológica humana al dualismo, es decir, la predisposición humana a separar lo físico, el cuerpo, de lo supuestamente no físico, la mente, entendiendo a esta última no como una manifestación de la materia, como afirman los monistas, sino como un tipo de espíritu que habita al primero. Hoy sabemos que todas las culturas, de una u otra manera, relacionan la música con entidades incorpóreas y con conceptos. Que nos expliquemos la música recurriendo a ideas y significaciones

puede acaso entenderse más cabalmente si consideramos la "postura intencional", una estrategia de reducción de complejidad a la que apelamos al momento de percibir nuestro entorno. Según el filósofo estadounidense Daniel Dennett, nos explicamos el comportamiento de entidades en el mundo mediante tres posturas: la física, que analiza las cosas por concordancia con las leyes de la física (la caída de una manzana se explica apelando a la ley de la gravedad), la de diseño, que nos permite registrar modelos e intuir comportamientos (sabemos qué esperar de una lavadora o un tigre una vez que reconocemos su diseño), y la intencional, que parte del supuesto de que las cosas contienen un agente que guía sus intenciones (es la ferocidad innata del tigre lo que lo hace peligroso). Sería realmente contraproducente aplicar una postura física al toparnos con un tigre en la jungla, dice Dennett. Por eso optamos por el camino más corto: el de la postura intencional. Así, como en nuestro ejemplo, el tigre puede ser reconocido formalmente pese a no haber sido diseñado; de igual manera, añade Dennett, la postura intencional puede ser aplicada a fenómenos como la música aunque no demuestre ningún tipo de intenciones.

Por lo común desechamos explicarnos la música siguiendo una postura física, es decir, indagando por los procesos acústicos que producen las ondas sonoras que percibimos con nuestro aparato auditivo, y optamos por una postura intencional que la remite a ciertas ideas culturales como el genio creativo, la identidad cultural, la revelación divina o la expresión de alguna entidad sobrenatural. Nada habría de malo en asignarle a la música o a sus creadores cierta intencionalidad. Pero, infelizmente, esta postura tiende a volverse dogma o ideología, deviniendo en una peligrosa arma de reprobación, sometimiento y represión de la diferencia. Es ahí, entonces, como afirma Kenneth Gourlay, que la etnomusicología brinda un invalorable aporte a la sociedad, ejerciendo la crítica cultural y recordándoles a sus lectores que sus gustos y sus convicciones musicales son arbitrarios.

Permítanme recurrir a algunos casos concretos para ejemplificar la importancia de la música como una forma de practicar la etnología. Es creencia popular que los modos mayor y menor tienen valores intrínsecos y que por tanto todos los humanos, sin distinción de

procedencia, género o formación, reaccionamos de manera similar al escucharlos. Se suele decir, por ejemplo, que mientras que el modo mayor es viril y vigoroso, propio de las marchas militares, el menor es frágil y melancólico, y por tanto más afín para el lamento. La idea no es nueva. Ya en el siglo XVI, Gioseffo Zarlino la defendió aduciendo que el modo menor carecía de la simetría que caracterizaba al mayor y que por tanto era imperfecto. Un siglo después, versados como Johann Joachim Quantz o Johann Mattheson —dos nombres centrales en la doctrina barroca de los afectos— repetirán la cantaleta, aunque indicando esta vez que tanto el ritmo cuanto el timbre podían alterar la naturaleza de los modos. ¿Desata el modo mayor siempre alegría y el menor tristeza en los oyentes? El biólogo alemán Thomas Fritz cree haberlo comprobado, sugiriendo que tales reacciones son innatas a la naturaleza humana. Durante el año 2009 visitó a los mafa —un grupo étnico que habita las montañas Mandara de Camerún y que, según Fritz, está libre de todo contacto con el mundo moderno y por tanto con la música occidental—, confrontándolos con pequeñas piezas "clásicas" en ambos modos. La tarea que debían resolver los sujetos de estudio era adjudicarle a cada pieza fotografías que mostraban rostros apesadumbrados o sonrientes. Según el estudio publicado por Fritz y su equipo, los mafa designaron rostros alegres a las piezas en mayor y abatidos a las piezas en menor. Tengo que confesar que "libre de todo contacto con el mundo moderno" me resulta una frase hartamente dudosa. Y aunque no es mi intención desacreditar el trabajo de nadie, debo señalar además algunas incongruencias en el experimento. Como él mismo Fritz afirma, los mafa no ven la música como una actividad contemplativa, sino como un componente indispensable de su vida ritual. ¿Qué sentido tiene entonces confrontarlos con una música peregrina ejecutada con un instrumento completamente ajeno a su universo, el piano, y en un contexto por demás enajenado? Si partimos de la premisa etnomusicológica de que toda música es sonido, concepto y comportamiento, ¿cómo puede ser posible evaluar el comportamiento de sujetos frente a una música cuyos sonidos y conceptos les son absolutamente oscuros? No son esos los únicos problemas del estudio. Los maqam árabes y turcos, así como los ragas de la música

de la India, no tienen carácter mayor o menor, como tampoco lo tienen muchos lenguajes musicales indígenas americanos. ¿Cómo pueden entonces ser universales las percepciones de los modos mayor y menor si numerosas culturas no saben ni siquiera reconocerlos y se las arreglan de lo lindo sin ellos? No dudo de que muchos consideren triste el *Lachrimae* del compositor escocés John Dowland o el adagio del primer concierto de Brandeburgo de Johann Sebastian Bach, así como no dudo de que canciones como *Obladi-Oblada* de los Beatles o *Fun, Fun, Fun* de los Beach Boys entusiasmen a tirios y troyanos, pero ¿no son los patrones interpretativos, la intención de la composición, los que condicionan la percepción del oyente? La salsa *El día de mi suerte* de Héctor Lavoe es una de las canciones más desgarradoras que he escuchado en mi vida y, sin embargo, se baila en discotecas y fiestas, pese a su estructura en menor. El segundo movimiento del Concierto para piano n.º 5 de Beethoven, en cambio, discurre en modo mayor todo el tiempo sin dejar por eso de irradiar una profunda tristeza. La tristeza y la alegría en música, quiero decir, no radica por tanto en su estructura melódica o armónica sino en la expresión que se alcanza con dichos medios. ¿Qué tiene de malo pensar que las músicas en mayor son más alegres que aquellas en menor? Ya he mencionado que tales categorías musicales no están exentas de valoraciones de género cuando se define lo mayor como viril y lo menor como frágil y, por añadidura, como femenino. Esto ha llevado a numerosos estudiosos como el boliviano Jaime Mendoza y el peruano Policarpo Caballero Farfán a despreciar formas populares andinas, argumentando que, por quejumbrosas y afeminadas, no pueden representar la magnificencia de la cultura incaica. Al enfrentar este tipo de presupuestos y su naturalización, la etnomusicología muestra su relevancia social y combate la discriminación en el mundo de la música.

Mi segundo ejemplo se refiere precisamente a la música de los Andes, o mejor dicho, a las declaraciones de un estudioso del folklore peruano que lamentaba los cambios ocurridos en el huayno ayacuchano de las últimas décadas. Consciente de que el tiempo transcurre y que en su vaivén las cosas mudan forma y contenido, el susodicho afirmaba que admitía el cambio, siempre y cuando este no

alterara la raíz ni destruyera la esencia del huayno. Pero ¿qué es la esencia del huayno? Si analizamos la historia de la música popular andina, pronto advertiremos que tanto la forma cuanto el contenido del huayno han variado sustancialmente desde la llegada de las huestes de Pizarro a las tierras del Inca; veremos que los instrumentos, las escalas, las formas de producción lo han ido mudando radicalmente; que las rutas comerciales de la colonia, los medios técnicos llegados con la modernidad, los movimientos migratorios y los conflictos sociales lo han modificado una y otra vez a lo largo de su existencia, generando en cada época formas nuevas y discordantes con las anteriores. Entonces, ¿no es ese huayno añejo que nuestro estudioso añora también un producto de contactos, de préstamos culturales y de constantes transformaciones como aquel nuevo que hoy él mira con desconfianza? ¿No le parece el primero más "auténtico" que el segundo apenas porque naturaliza un momento en la metamorfosis del huayno en desmedro de otros momentos menos familiares para él? Puede ser que nuestro folklorista me impute sacar cara por el lado equivocado y olvidar la tradición etnomusicológica de rescatar saberes antiguos. La etnomusicología, le respondería, al menos como yo la entiendo y ejerzo, no salvaguarda formas antiguas ni promueve la transformación de ellas. Lo que defiende, al desfamiliarizar la naturalización de formas históricas viejas y nuevas, es el derecho de ambas a compartir un espacio cultural sin caza de brujas ni jerarquías.

El último ejemplo que quiero traer a colación está relacionado con la idea, también ampliamente extendida, de que la música comercial no tiene valor cultural ninguno. Voy a remitirme a una idea promovida por varios clásicos en los estudios de música popular, pero que voy ejemplificar aquí recurriendo al libro *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, publicado en el año 1977 por el economista francés Jacques Attali. En él afirma Attali que la producción musical contemporánea ha perdido todo valor, pues mientras que el arte impulsaba el desarrollo estético, el consumo comercial de soporíferos de audio habría condenado la música a la repetición, y a los músicos, al silencio. Es cierto que los juicios de Attali suenan anticuados en algunos círculos académicos progresistas contemporáneos, pero

aún en estos tiempos posmodernos son muchos los que creen, como él, que la música popular carece de valor cultural si es materia de intercambio comercial o, como diría Theodor W. Adorno, si el valor de cambio de la música pasa a sustituir su valor de uso, como suele ocurrir en la economía capitalista con las mercancías. A la sazón y con el sambenito del fetichismo de la mercancía, quienes defienden una noción de música como arte suelen despotricar de las músicas populares masivas como el *mainstream*, la bachata o la balada, aduciendo que ellas sacrifican el desarrollo artístico por intereses económicos, haciéndole el juego a una industria más empeñada en producir una dudosa demanda que una oferta digna. No quiero negar que la industria del disco intente sacar réditos de sus inversiones, promoviendo el consumo indiscriminado. Pero ¿no son “mercancía”, “arte”, “valor de uso” y “valor de cambio” conceptos culturales si entendemos la cultura como el conocimiento transmitido socialmente y compartido por un grupo de individuos y no como un sinónimo de arte, como lo hace el economista francés? ¿No son “producción” e “intercambio”, como dice el antropólogo estadounidense Marshall Sahlins al analizar las sociedades industriales, momentos funcionales de una estructura cultural que legitima cierto tipo de valores y desecha otros? Aquí nuevamente la etnomusicología contribuye a desfamiliarizar lo naturalizado, devolviendo la economía capitalista al terreno de la cultura y desenmascarando tanto la música culta cuanto la comercial como lo que realmente son: meras disposiciones en un espacio social determinado.

Como muestran los ejemplos citados, los etnomusicólogos seguimos enarblando el ideal humanista de la Ilustración según el cual el conocimiento nuevo nos lleva a recrear nuestro mundo. Es por eso, por la plena convicción de que la música puede funcionar como práctica etnológica, que deconstruimos verdades, combatimos el etnocentrismo y defendemos el derecho a la disidencia musical. El precio que el etnomusicólogo paga por ello es pasar muchas veces por aguafiestas o iconoclasta, cuando no por pesado y contrera.

Quienes me conocen saben de mi afición —pese a las innumerables alergias que padezco— por las bibliotecas, viejos manuscritos y ediciones arcanas. Y saben también que me identifico con una posi-

ción de izquierda, al menos en el sentido que le da el filósofo italiano Norberto Bobbio a dicho término, es decir, con una posición que parte del convencimiento de que las desigualdades y la mayoría de las diferencias entre los humanos no son naturales y que por tanto son reversibles. Tomando en cuenta mi debilidad por lo erudito y lo libresco, podría pensarse que acaso la historia de la música habría sido un terreno más atractivo para mi desarrollo intelectual. Pero tengo que confesar que fue justamente esa impronta relativista y de autocrítica cultural, tan ajena al afán canónico y normativo de la musicología histórica, lo que me hizo optar, tempranamente, por la etnomusicología como disciplina. Si desmitifico, interrogo, escrutino y replanteo significados, si refuto regímenes de verdades y dogmas estéticos, en fin, si escribo para un público no académico en plataformas públicas ganándome frecuentemente insultos y discusiones bizantinas, es justamente porque creo en la importancia de una etnomusicología de intervención, y porque creo, para repetir las palabras de mi admirado amigo y colega Philip Bohlman, en la etnomusicología como un acto político, es decir, en una disciplina que no se enclaustra en una torre de marfil y que sea capaz de poner su granito de arena al momento de transformar el mundo desigual e injusto en que vivimos. Es por eso que a veces incomodo, llevo la contraria y cultivo la reflexión sobre música como una forma de ejercer la etnología. Puede ser que a veces exagere. Pero ello no tiene por qué ser motivo de desespero. Ya me voy con mi música a otra parte.

Para saber más sobre este tema...

- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre una política económica de la música* (Valencia: Ruedo Ibérico, 1978).
- Bobbio, Norberto. *Derecha e izquierda* (São Paulo: Editora UNESP, 1995).
- Bohman, Philip V. "Musicology as a Political Act", *The Journal of Musicology*, Vol. 11, N° 4 (1993), pp. 411-436.
- Caballero Farfán, Policarpo. *Música inkaika: sus leyes y su evolución histórica* (Cusco, Perú: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco, 1988).
- Dennett, Daniel. *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinaria* (Barcelona / Buenos Aires: Paidós, 1991).
- Ellis, Alexander John. "On the Musical Scales of Various Nations", *The Journal of the Society of Arts*, N° 33 (1885), pp. 485-527.
- Fritz, Thomas. *Emotion Investigated With Music of Variable Valence: Neurophysiology and Cultural Influence* (Leipzig: Max Planck Institute for Human Cognitive and Brain Sciences 2009), Vol. 110.
- Gourlay, Kenneth A. "Towards a Humanizing Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, Vol. 26, N° 3 (1982), pp. 411-420.
- Marcus, George / Fischer, Michael. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).
- Mendívil, Julio. *Todas las voces: artículos sobre música popular* (Lima: Biblioteca Nacional del Perú / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001).
- Mendoza, Jaime. *El macizo boliviano* (La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes, 1957).

¡Oh, qué bonito es Panamá! En defensa de una etnomusicología culturalista en el siglo XXI

En el cuento *¡Qué bonito es Panamá!*, del escritor alemán Janosch, Oso ve un día, mientras paseaba por el bosque, un cajón de frutas que flotaba sobre el río. Oso extrae el cajón de las aguas y lo olfatea, notando que huele a plátanos. Sobre la superficie lee una inscripción que dice: Panamá. "Este cajón viene de Panamá y Panamá huele a plátanos", piensa Oso y concluye: "Panamá es la tierra de mis sueños". Movido por el anhelo de encontrar un paraíso repleto de bananas, Oso convence a su amigo Tigre para partir juntos en busca del lejano y desconocido Panamá, donde todo debe ser mejor que en su viejo hogar. Avanzan río abajo para luego virar a la izquierda una y otra vez hasta formar un círculo, sin advertir que se dirigen al mismo lugar del cual han partido. Tras un largo caminar, llegan a su morada, la cual ahora confunden con Panamá, la tierra de sus sueños. ¡Y qué bonito es Panamá! Aunque yacen frente a su propia vivienda, Oso y Tigre la miran ahora con nuevos ojos, pues ambos creen estar en el lugar más bello del mundo.

La historia que voy a contarles es bastante parecida. Se trata de una disciplina académica, la de la etnomusicología, que surgió hace ya más de cien años en Europa, en los países de habla alemana, y que en los últimos años, debido a los cambios globales que hemos experimentado, se ha transformado radicalmente dentro y fuera del ámbito académico y ahora, después de largos peregrinajes, vuelve sobre sus propios pasos para repensarse. Como la historia de Janosch, es también una historia de anhelos, marcada por utopías, itinerarios y decepciones. Y es al mismo tiempo la triste historia de un malentendido, de una búsqueda de lo desconocido en desmedro de lo familiar.

El origen de la música

El origen de la música fue para la etnomusicología temprana el equivalente a las bananas en la historia de Oso y Tigre. Con el pretencioso nombre de musicología comparada, la etnomusicología nació como una disciplina auxiliar de la musicología histórica hacia finales del siglo XIX. Su tarea, según la primera definición propuesta por Guido Adler en 1885, era la de "comparar, con ayuda del método etnográfico, todo producto sonoro, sobre todo los cantos de las diferentes etnias, países y territorios, para agruparlos según su naturaleza".

Esa clasificación según su naturaleza se fundaba en una premisa evolucionista que sostenía que todas las culturas experimentaban el mismo desarrollo musical, pero a distinta velocidad. Las diferencias musicales entre las culturas eran así remitidas a distintos niveles de desarrollo, estando la cultura musical cortesana europea, por supuesto, a la cúspide de aquel proceso. Por consiguiente, las otras culturas musicales pasaron a ser vistas como "primitivas", como ancestros contemporáneos, y su estudio como una posibilidad de reconstruir "empíricamente" etapas previas de desarrollo de la alta cultura musical europea decimonónica. Así, inspirados por las teorías de Charles Darwin o Herbert Spencer, numerosos etnólogos se echaron al mundo con gramófonos al hombro, ansiosos por descubrir eslabones perdidos de la evolución musical humana. En todos los continentes se realizaron grabaciones que, para parafrasear unas líneas de Erich von Hornbostel, fijaban de manera exacta e indiscutible las expresiones musicales de los pueblos del mundo. Para someterlas a un rígido análisis científico, dichas grabaciones, como plátanos, eran empaquetadas y enviadas a los archivos musicales europeos, donde los musicólogos comparados las transcribían y posteriormente clasificaban según su grado evolutivo:

"Queremos desvelar el pasado más alejado, el más oscuro", nos confiesa von Hornbostel en un texto de 1905, "y queremos extraer de la variedad contemporánea lo atemporal, lo genérico; en otras palabras: Queremos conocer los fundamentos evolutivos y estéticos básicos del arte sonoro. Aunque con cierta precaución, podemos sentar

paralelos entre el nivel de desarrollo de los pueblos 'primitivos' y las fases tempranas de nuestra cultura. Entonces también podríamos buscar analogías entre la música primitiva y la cultura musical de nuestros antepasados".

Sin embargo, el evolucionismo unilineal no podía explicar las diferencias entre culturas que, pese a, supuestamente, encontrarse en el mismo nivel evolutivo, diferían entre sí. ¿Cómo era posible que los pigmeos de Camerún conocieran la polifonía si las culturas musicales de su entorno eran solo parcialmente capaces de entonar melodías o, para citar un ejemplo familiar al Perú, que las culturas musicales andinas prehispánicas hayan alcanzado la pentafonía de las culturas asiáticas pero que, a diferencia de estas, no hayan conocido los instrumentos de cuerda? Tales interrogantes pronto llevaron a la disciplina a intentar nuevos modelos explicativos.

Los caminos circulares

En la segunda década del siglo XX, las teorías difusionistas de la culturología —o teoría de los círculos culturales— desplazaron las ideas evolucionistas en la etnología. El debate central entre ambas escuelas había sido explicar la presencia de cultura material común en sociedades lejanas entre sí. Mientras que los evolucionistas unilineales defendían la idea de que todas las culturas, independientemente de otras, inventaban las mismas cosas en algún momento de su desarrollo hacia la civilización, los partidarios del difusionismo estaban convencidos de que la innovación cultural tenía lugar solo una vez en la historia humana, que su presencia en diferentes regiones del planeta se explicaba por la expansión de bienes y costumbres que acarrearaban las guerras y las rutas de comercio. Inspirado en la culturología, surgió así en la musicología comparada un nuevo modelo para explicar el desarrollo musical de los pueblos, gracias al cual las grabaciones de música "primitiva" y los instrumentos musicales "exóticos" dejaron de ser tenidos como la presencia contemporánea de un pasado congelado en el tiempo para convertirse en las huellas de una fuerza centrífuga que, partiendo de puntos de origen

específicos, se expandía por toda la faz de la tierra. La labor del etnomusicólogo no era más extraer lo atemporal, lo genérico en música, sino esbozar la cronología de su peregrinaje o, para decirlo en palabras de Curt Sachs, un prominente representante de dicha escuela, “convertir la caótica contigüidad en un orden continuo”.

Pero los vínculos concéntricos ideados por los difusionistas eran tan vagos que pronto fue imposible justificarlos geográfica o históricamente. Mientras Camisas Pardas asaltaban negocios judíos en las calles de Berlín y Múnich, el difusionismo caía en desgracia en las universidades alemanas debido a su interés por lo remoto. El nacionalsocialismo acabó de golpe con las discusiones epistemológicas y el anhelo por lo desconocido, imponiendo los estudios de música folklórica en el Reich. Para congraciarse con el régimen, algunos representantes de la musicología comparada siguieron observando al Otro, pero de distinta manera. Fritz Bose, por ejemplo, se entregó al estudio de los determinantes raciales en la música para “corroborar” la inferioridad de otros pueblos con relación a la exuberancia armónica y melódica de los compositores germanos. Colegas de ascendencia judía como von Hornbostel y Sachs, en cambio, tuvieron que emigrar a Inglaterra y Estados Unidos, donde dieron un fuerte impulso al estudio de las músicas del mundo.

De Boas a la etnomusicología

Por entonces imperaba en los Estados Unidos el particularismo histórico de Franz Boas, que rechazaba las teorías difusionistas por especulativas y se abocaba al estudio de fenómenos musicales específicos. Inspirados en las etnografías musicales tempranas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que disentían teórica y metodológicamente de la tradición de gabinete alemana, etnólogos estadounidense, como Alice Fletcher o Francis Densmore, recopilaban material fonográfico en el campo, pues a diferencia de los europeos, tenían su Panamá —las culturas indígenas— frente a sus narices. Georg Herzog, un discípulo de von Hornbostel emigrado a América antes de la segunda gran guerra, había intentado fusionar ambas escue-

las en su monografía *The Yuman Sytle* [*El estilo Yuman*], en 1928, intercalando la recopilación empírica de datos con la metodología analítica de los alemanes. Pero el triunfo de una visión particularista se hizo esperar hasta el período de posguerra, cuando, en 1954, en su libro *North American Indian Musical Styles* [*Los estilos musicales de los indios de Norte América*], el entonces joven Bruno Nettl introdujo en la etnomusicología el concepto de área cultural de Alfred Kroeber. La teoría de las áreas culturales, a diferencia de la escuela difusionista de la musicología comparada alemana, restringía la comparación de bienes culturales a un espacio más coherente, basado en vínculos geográfica e históricamente demostrables.

Concentrarse en lo local trajo consecuencias epistemológicas. Por un lado se estimuló la reconstrucción de historias musicales en una región, por el otro favoreció la percepción de culturas musicales individuales, lo cual de por sí imponía el uso de la forma plural para el sustantivo “música”. El objeto de estudio no era más “la música” como una esencia global y universal, sino “la música de”, es decir, como un caso empíricamente analizable. Justo por esos años el holandés Jaap Kunst propuso el reemplazo del término musicología comparada por el de etnomusicología que, sin abandonar del todo la perspectiva comparativa, ponía énfasis en la visión particularista. Puede verse este segundo momento decisivo en la historia de nuestra disciplina como una pluralización del objeto de estudio. En realidad, fue mucho más que eso.

Acentuar el interés en las conexiones intraculturales trajo como consecuencia una mayor inclusión de los llamados aspectos extra musicales, hasta entonces bastante descuidados, lo que preparó el camino a una nueva definición de la disciplina que entendía la música ya no solamente como estructuras sonoras, sino, más allá de ellas, como un campo de prácticas sociales mediante el cual se transmitían sonidos, patrones de comportamiento y conceptos. La definición de Alan P. Merriam de la etnomusicología como *el estudio de la música en cultura* o posteriormente como *el estudio de la música como cultura* revolucionó la disciplina. Con ella Merriam sustentó por primera vez una etnomusicología culturalista, es decir, una antropología de la música, que proponía estudiarla desde un punto de vista holís-

tico. Dice Merriam, en 1964: "La música puede ser estudiada desde diversos puntos de vista, porque ella involucra aspectos históricos, sociales, psicológicos, estructurales, culturales, funcionales, físicos, fisiológicos, estéticos, simbólicos y otros. Si se quiere alcanzar una comprensión cabal de la música, es obvio que no se puede confundir su estudio con el de uno de esos aspectos".

Entender la música como cultura sentaba premisas e imponía algunos presupuestos. Según la cita de Merriam no era posible estudiar la música de otros pueblos sin considerar al mismo tiempo los aspectos extra musicales que determinaban la producción, distribución y consumo de esas músicas. Estudiar una música, entonces, exigía el aprendizaje de un saber cultural específico, el cual el etnomusicólogo adquiriría durante el trabajo de campo.

La etnología del curioso

Desde entonces, los etnomusicólogos culturalistas se inclinaron por las etnografías tipo *Ethnomusicology of the Flathead Indians* [*Etnomusicología de los indios Cabezas Planas*] de Merriam (1955), es decir por el registro in situ de músicas individuales. Esta tradición desembocaría en los años ochenta en los métodos interpretativos de Clifford Geertz, llevando a los etnomusicólogos a la sazón a ensayar "descripciones densas" de culturas musicales. Geertz, uno de los más prestigiosos etnólogos estadounidenses de los años sesenta y setenta, sustentaba la idea de que cada cultura era una urdimbre de significados tejida por los humanos que la vivían, siendo la labor del etnólogo descifrar dicha trama "correctamente". Retomando una frase de Bronislaw Malinowski, el padre de la etnología moderna, Geertz veía en el "punto de vista del nativo" la llave que abría la puerta del entendimiento objetivo de una cultura. Por consiguiente, definió la labor etnológica como la de un curioso que leía textos por sobre los hombros de quienes los escribían. Si relaciono esta idea con la historia de Janosch referida al comienzo, yo diría que Geertz no solo buscaba describir cómo eran sembradas, cosechadas, cómo olían o sabían las bananas en Panamá, sino además qué significado

tenían para la vida de los panameños. Paradigmático de este tipo de estudios en la etnomusicología es el libro de Steven Feld *Sound and Sentiment* [*Sonido y sentimiento*], de 1982, que trata sobre los conceptos estéticos de los kaluli de Papúa Nueva Guinea. En la introducción Feld dice:

"La mayor parte de mi trabajo se funda en argumentos estructurales con descripciones detalladas sobre cómo los símbolos activan acciones significantes. En esas descripciones sigo la noción de Geertz de una etnografía como un trabajo detectivesco. Reúno evidencias en detalle, luego comienza el trabajo de encajar, clasificar, editar y combinar pistas, tejiendo una trama para la interpretación".

Que Feld, al igual que Geertz, entiende el trabajo del etnomusicólogo como la interpretación "correcta" de datos empíricos, se desprende de que se autotitule decodificador, traductor e intérprete del sistema cultural de los kaluli y mediador entre ellos y una comunidad académica incapaz de desentrañarlo sin su ayuda. Llegados a este punto, podría tenerse la impresión de que la historia de la etnomusicología tiene un final feliz, que pese a las difusas y erradas premisas de la musicología comparada, al final, la etnomusicología logró desarrollar un esquema científico sólido para el estudio de la música de los diversos pueblos del mundo. Podría suponerse incluso que, después de largos peregrinajes, decepciones y enmiendas de ruta, los etnomusicólogos, a diferencia de Oso y su querido amigo Tigre, sí alcanzaron la tierra de sus sueños y que hoy, desde ella, nos envían sus inteligentes análisis interpretativos sobre las músicas "exóticas" del lejano Panamá. Pero la idea de que las descripciones etnomusicológicas eran objetivas, se destapó pronto como una quimera.

Observar y ser observado

En 1978 el libro *Orientalismo*, del crítico literario palestino Edward Said, remeció la etnología. Siguiendo la teoría del discurso de Foucault, Said analizó la obra de diversos autores occidentales que hablaban del Oriente, llegando a la reveladora conclusión de que las representaciones del Otro no retrataban realidad geográfica, histórica o cultural

alguna, sino un mundo imaginado en el cual la alteridad oriental venía a ratificar la posición hegemónica de Occidente. Lo alarmante del “orientalismo” —la representación de Oriente— era que esas supuestas descripciones objetivas de la diferencia eran enunciados normativos que se ajustaban a la fórmula dicotómica “nosotros somos así” y “ellos son así”, creando de este modo una imagen invertida de Occidente, según la cual, si el último era civilizado y racional, el primero era salvaje, irracional e inmaduro. Con esta engañifa la etnología construyó una disparidad temporal con su objeto de estudio. En su libro *Time and the Other [El tiempo y el Otro]*, de 1983, el etnólogo alemán Johannes Fabian, denominó dicha estrategia como una “negación de contemporaneidad”. Desde un punto de vista lógico, parece absurdo separar al observador del observado en tiempos disímiles, pues la etnología es posible solo gracias a la convergencia temporal y espacial entre los participantes. Pero el discurso etnológico, realmente, muestra una clara y sistemática tendencia a catapultar sus informantes a un tiempo divergente de aquel en el cual tiene lugar el encuentro etnográfico, haciendo del acercamiento espacial un distanciamiento temporal. Sea por medio de una clasificación del tiempo en instancias tipológicas como “prelitterario”, “preindustrial” o “precapitalista” o a través del uso del presente etnográfico para describir culturas —los Nuer son así, piensan así, hacen esto o lo otro—, con lo cual estas son congeladas al momento de la observación, la etnología desplaza al Otro a un tiempo anterior, para exponerlo en sus escaparates como si fuera un plátano importado del remoto Panamá. De manera similar, términos temporales como “exótico”, “primitivo”, “pretonal” o “monódico” definieron el campo desde el cual la etnomusicología representó al Otro. En ese sentido, puede decirse que la obra de Said puso en evidencia que la clasificación de los sistemas musicales según su naturaleza no tenía como fin constatar la diversidad sonora humana, sino reproducir una disparidad evolutiva entre ellas.

La representación ficticia del Otro

Por los mismos años surgieron voces críticas, provenientes del feminismo poscolonial. La filóloga india Gayatri Spivak y la filósofa estadounidense Judith Butler pusieron al descubierto que la supuesta objetividad científica estaba sesgada por una visión masculina occidental, dejando así en entredicho la hegemonía del hombre blanco en las ciencias. La representación del Otro, afirman ambas autoras, no solo reflejaba una disparidad temporal, también una de género.

Por si fuera poco, en 1984, un grupo de etnólogos se reunió en la School of American Research de Santa Fe (Nuevo México) para discutir sobre la naturaleza de los textos etnográficos, llegando a la reveladora conclusión de que las etnografías eran ficciones. Siguiendo el legado de Said, estos etnólogos comandados por James Clifford y George Marcus pusieron al descubierto que las etnografías se estructuraban en función a estrategias literarias y que tenían como cometido último convencer al lector de que sus descripciones eran inequívocas. La llamada crisis de la representación vino así a enfrentar a los etnomusicólogos con una incómoda interrogante: ¿es posible describir objetivamente una cultura?

Entonces, la lógica cultural del capitalismo tardío —el concepto es de Fredric Jameson— vino a sumarse al acoso. Las tecnologías de comunicación, la expansión de Internet en los espacios privados y el tránsito de datos electrónicos revolucionaron de manera radical el mundo y generaron nuevas formas de circulación y distribución de música y saberes musicales, reformulando las relaciones de poder entre productores y consumidores, y entre los mismos consumidores. Los constantes movimientos migratorios de la segunda mitad del siglo XX desterritorializaron las músicas, modificando tanto el panorama musical occidental cuanto aquel tradicional de diversos Panamá. Como las comunidades imaginadas de Benedict Anderson, dice Appadurai, surgieron entonces espacios abstractos —paisajes tecnológicos, étnicos, financieros, ideológicos y mediáticos— en los cuales se forjaban inesperadas alianzas culturales e identitarias. El sociólogo británico Anthony Giddens habla aquí de un divorcio entre lugar y espacio, de una dislocación de las prácticas sociales

que hizo prescindible el contacto cara a cara. Así, la villa, el lugar común de la etnografía, comenzó a transformarse. La explosión de formas musicales rurales en las metrópolis y la creciente presencia de los medios masivos de comunicación en el campo generó entonces fusiones jamás pensadas como la polca punk, el bhangra tecno o el rock indígena, arrojando de este modo una serie de interrogantes concernientes a la localidad o multilocalidad de los fenómenos musicales. En un mundo en el cual todo parecía convertirse en un collage, el etnomusicólogo, perplejo, comenzó a preguntarse: ¿cómo estudiar la música como cultura si las culturas se funden unas con otras?

¿Una disciplina anacrónica?

Incluso al interior de la musicología se hizo difícil una justificación de la etnomusicología. Hasta los años ochenta esta había ejercido un monopolio sobre temas culturalistas y los métodos etnográficos, mas con el arribo de la New Musicology de Joseph Kerman, Tom Tolimson o Susan McClary se hizo evidente que ambos métodos ya no eran de su exclusividad. De este modo las fronteras entre etnomusicología y musicología histórica se hicieron más difusas. Hasta el nombre pasó a ser motivo de controversia. Si todos partimos de las mismas premisas culturalistas y usamos los mismos métodos etnográficos, es decir, si todos somos ahora etnomusicólogos, se preguntó Nicholas Cook, ¿por qué necesitamos diferenciarnos con etiquetas? El etnomusicólogo alemán Martin Greve llegó incluso a alegar que la representación de otras músicas resultaba incompatible con un mundo posmoderno. "La existencia de un área de la disciplina dedicada exclusivamente a la música no-europea —de hecho, institucionalmente hablando, un imposible en los países de habla alemana— no corresponde a la realidad de un mundo globalizado y poscolonial. Los objetos de estudio clásicos de la etnomusicología están desapareciendo. Y con ellos, se extingue también la disciplina", escribió. Este alegato a favor de la "urgente desaparición" de la etnomusicología por parte de Greve tiene algo que yo tildaría de "añoranza

por una política de la pureza". ¿Debemos realmente ponernos a llorar tiempos pasados y originarios en los cuales todas las identidades sabían ocupar su lugar en este mundo sin confundirse unas con otras? Debo al cuento de Oso y Tigre que yo, pese a este aparente desolado panorama, tienda el optimismo y me oponga a los lamentos tipo Jeremías. Pues su graciosa aventura nos enseña que el anhelo por lo desconocido tiende a enajenar lo familiar y cotidiano, haciéndonos olvidar que la diferencia también está en casa si la miramos con renovados ojos. Al aplicar la moraleja de esta historia a las idas y venidas de mi gaya ciencia, mi querida etnomusicología, se hace evidente para mí que hemos pasado demasiado tiempo buscando lo exótico, que erradamente hemos restringido nuestra labor a documentar la diferencia temporal y espacial del Otro, sin advertir jamás que Panamá no está solo en frente de nuestras narices sino también en nosotros mismos. No es que la etnología y la etnomusicología se hayan convertido en un limbo de representaciones. En verdad, siempre lo fueron. Lo que ha sucedido, apenas, es que tales representaciones se han hecho hoy en día más evidentes.

Posicionarse

En un excelente ensayo titulado *The Use of Diversity* [Los usos de la diversidad], Clifford Geertz disiente de estos lamentos apocalípticos en la etnología afirmando que los rasgos multiculturales de la posmodernidad no anulan sino reformulan las diferencias. Por eso soy de la idea de que nosotros, quienes documentamos y estudiamos la diversidad musical, deberíamos prestar mayor atención a los matices con que esta se presenta aquende y allende nuestras fronteras, pues, como bien dice Geertz, la alteridad comienza a menudo en nuestra propia piel. Siendo así, pese al creciente hibridismo y a la multiculturalidad reinante, sigue siendo una urgente necesidad advertir divergencias, analizar cómo estas son imaginadas, construidas y reproducidas, y al hacerlo, posicionarnos conscientemente frente a ellas, evitando representar tendenciosamente al Otro.

Por ello, los que suscribimos una etnomusicología culturalista y postinterpretativa tomamos como tarea documentar y defender la diferencia sonora aquí y en Panamá y fomentarla allí donde se cultiva el futuro del etnocentrismo. Por eso estamos más interesados en explorar las potencialidades de la disciplina que en redactar quejosos obituarios, haciendo de una carencia, una virtud. En vez de añorar la alteridad, "originaria" de culturas exóticas –que como hemos visto en verdad nunca existió–, proponemos documentar al Otro allí donde se encuentre, estudiando tanto las llamadas músicas tradicionales como la música popular, pues todo género musical es auténtico si un grupo cultural o subcultural lo reconoce como tal. Ese es el motivo por el cual, más allá de las estructuras musicales, consideramos como parte de nuestro objeto de estudio la construcción y la negociación de identidades, pues la música tiene lugar siempre en un espacio social, en el cual hombres, mujeres, niños, homosexuales, migrantes, refugiados, ricos y pobres, músicos callejeros y académicos exponen y discuten las formas en que quieren ser vistos por los otros.

Conscientes de la problemática de la representación, los etnomusicólogos culturalistas sabemos que mediante la construcción del Otro también nos construimos nosotros mismos. Como afirma Derrida en su artículo "Envío", sabemos que solo la reflexión en la representación puede sacarnos del callejón sin salida que esta implica, ya que al mostrarnos como parte de ella nos posicionamos frente al objeto representado, objetivando así nuestra propia subjetividad. Por ello procuramos explicitar siempre nuestro punto de vista, pues si la música es interacción entre sujetos posicionados en el campo social, difícilmente los etnomusicólogos puedan escapar a dicha interacción.

Mientras que algunos colegas ven en la red un peligro para la disciplina, nosotros la saludamos como un medio para la descentralización del sujeto en los discursos sobre música. Y es que foros en Internet, puntos de encuentro en línea como Spotify, Vimeo, Soundcloud o YouTube y redes sociales como Facebook o Twitter funcionan como nuevas esferas de producción y recepción de enunciados y significados relacionados con la música, debiendo ser por tanto analizados y valorizados como tales.

La necrología firmada por Greve parte del supuesto de que el mundo y la musicología actuales no toleran más el ejercicio de la etnomusicología. Para concluir, quiero darle la razón, contradiciéndolo. Una etnomusicología meramente descriptiva, irreflexiva, que no cuestiona sus premisas y se empeña en espiar al Otro para exponerlo como un ente exótico o primitivo, es realmente anacrónica e innecesaria en estos tiempos posmodernos. Por el contrario, una etnomusicología postinterpretativa, poscolonial, reflexiva y política, que va más allá de la alteridad y toma en cuenta las determinantes culturales, materiales y tecnológicas que rigen las músicas de comienzos del siglo XXI, no solo sigue teniendo plena vigencia sino que sigue siendo una tarea imperiosa.

A manera de coda permítanme mencionar por última vez la historia de Oso y Tigre. Como las figuras de Janosch, hace cien años la etnomusicología se echó al mundo para, tras innumerables vueltas, regresar a casa y encontrar el viejo hogar del que un día partiera. ¿Por qué tendría que ser ello motivo de desánimo? Como Oso y Tigre, lo que tenemos que aprender es a descubrir lo desconocido en nuestras antiguas moradas; desvelar en ellas nuestro Panamá, pues Panamá es bonito y huele a plátanos. Y los plátanos son deliciosos, ya vengan de muy lejanos pagos o de la tienda de al lado, ya nos los sirvan en una ensalada de frutas o en un banana split.

Para saber más sobre este tema...

Adler, Guido. "Umfang, Ziel und Methode der Musikwissenschaft", *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, N° 1 (1885), pp. 5-20.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000).

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (London: University of Minnesota Press, 1996).
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).
- Clifford, James. "Introduction: Partial truths", Clifford, James / Marcus, George (eds.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1986), pp. 1-26.
- Derrida, Jacques. "Envío", Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (Barcelona: Paidós, 1987), pp. 77-122.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press, 1983).
- Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982).
- Geertz, Clifford. "The Uses of Diversity", *Michigan Quarterly Review*, Vol. XXV, N° 1 (1986), pp. 105-23.
- . "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", Geertz, C. *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 2000), pp. 19-40.
- Giddens, Anthony. *The consequences of modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1990).
- Greve, Martin. "Writing against Europe: Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie", *Die Musikforschung*, Vol. 55, N° 3 (2002), pp. 239-250.
- Hornbostel, Eric Moritz von. *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie* (Leipzig: Reclam, 1986).
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (London: Verso, 1991).
- Janosch. *Ob, wie schön ist Panama* (Weinheim: Beltz, 1978).
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology* (The Hague: Nijhoff, 1959).
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music* (Wesleyan: Northwestern University Press, 1964).
- Nettl, Bruno. *North American Indian Music Styles* (Philadelphia: American Folklore Society, 1954).
- Sachs, Curt. *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlin: D. Reimer, 1929).
- Said, Edward. *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979).
- Spivak, Gayatri. "Can the subaltern Speak?", Nelson, Cari / Grossberg, Lawrence (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture* (Chicago: Illinois University Press, 1988), pp. 276-277.

"A mi manera": la etnomusicología como un proyecto humanista

Los organizadores del Coloquio Internacional para Doctorandos del Center for World Music me han pedido que les dirija unas palabras que nos sirvan para reflexionar sobre la etnomusicología, que es la disciplina académica a la que me adscribo y a la que he dedicado buena parte de mi vida. Y he accedido a hacerlo porque creo que es nuestro deber como etnomusicólogos experimentados transmitir nuestros saberes a las generaciones futuras. No obstante, debo comenzar haciendo una advertencia. No esperen de mí verdades ni recetas para alcanzar el éxito en nuestra área. Vengo aquí apenas como el viajero que llega a la venta a permitirse un descanso y sin más certezas que lo que ha visto en el camino. Por tanto lo que alcance a decir no tiene más virtud que ser el resultado de mi experiencia. No es mejor que otras, es tan solo mi manera de ser etnomusicólogo.

Para explicar el tipo de etnomusicología que ejerzo creo que será necesario contar algunas cosas sobre mi persona. Si despliego aquí partes de mi biografía no lo hago con un afán narcisista, sino porque creo que ello les ayudará a entender por qué estoy aquí hoy para hablarles de la etnomusicología como un proyecto humanista.

Nací en Lima, Perú, a principios de los años sesenta, en medio de una clase media intelectual y crecí leyendo poemas de Bécquer y Abraham Valdelomar, escuchando a Bach y a Chopin en un colegio privado limeño, dirigido por un oscuro señor de origen rumano-alemán, del cual se rumoreaba que era un nazi refugiado. Allí, en ese antro de férrea disciplina e intensos estudios, fui un alumno problemático y muy temprano aprendí el valor de la palabra insubordinado, que es como aquel personaje solía llamarme cuando me reprendía delante de todo el alumnado. A la distancia, comprendo que mi infancia, pese

a lo dura que resultó mi experiencia en ese colegio, fue privilegiada. Allí, aunque bajo un yugo autoritario, recibí una sólida formación intelectual, pero sobre todo aprendí a luchar por la libertad de pensamiento y a rebelarme contra todo tipo de autoritarismo. Más tarde, en mi adolescencia, comencé a leer a Baudelaire, a Rilke y a Rimbaud y, contagiado por los gustos musicales de mis hermanos mayores —un periodista con aspiraciones literarias y políticas y un escultor rebelde que cargaba algunas reminiscencias del hippismo—, empecé a interesarme por los Beatles y el rock progresivo de Jethro Tull, Yes, Emerson, Lake & Palmer y Pink Floyd y, por añadidura, también por el de sus seguidores en las tierras peruanas.

Fueron justamente esos grupos de rock psicodélico peruanos los que despertaron mi interés por aquello que en etnología denominamos el Otro (así, con mayúsculas). Como parte del eclecticismo musical que los inspiraba, los grupos de rock de finales de los sesenta y principios de los setenta habían vuelto la vista a las expresiones musicales de culturas remotas como la India o el Japón, abriendo a miles de seguidores el universo de las músicas no occidentales. En el Perú grupos como El Polen y El Opio viraron su rostro a las expresiones indígenas, las cuales, emulando la experiencia de sus parangones británicos, veían como el Otro interno y como posible cantera de material musical exótico. Yo comencé a tocar en un grupo de “fusión” llamado Madrigal, que dirigía el quenista Emilio Flórez, y fue por ese grupo, al que ingresé cuando bordeaba los veinte años, que decidí aprender a tocar instrumentos andinos para integrarlos en nuestra música. Puesto que yo tocaba la guitarra, me decidí por el charango, esa pequeña guitarrilla de cinco cuerdas que tocan mestizos e indígenas desde los Andes centrales peruanos hasta la sierra boliviana.

El contacto con las culturas indígenas cambió mi vida e hizo evidente que aunque jamás había salido de él, hasta ese momento, no había conocido el Perú verdaderamente. Fue recién entonces que descubrí que más allá de mis narices había un mundo de pobreza, de injusticias, de frustraciones. Pero también un mundo de luchas y esperanzas. Fue así entonces que, inspirado por la efervescencia política desatada por la revolución sandinista en Nicaragua y la por entonces aún plausible leyenda de la experiencia socialista cubana,

me inicié en autores marxistas como Gramsci, Trotski y, sobre todo, José Carlos Mariátegui, quienes dedicaron buena parte de sus escritos al tema de la cultura. Del Amauta aprendí que una revolución en el Perú era imposible sin atender los problemas de los indígenas, pues buena parte de la población peruana era de origen indígena. Se me ocurrió así que para ser un músico realmente peruano tenía que tocar, en vez de rock progresivo, la música de esa cultura que, subyugada en mi país, venía resistiendo desde la llegada de los conquistadores: la música de los Andes. Debo admitir que mi interés por la música andina se convirtió entonces en uno exclusivamente político. Pero tuve suerte. A principios de los ochenta, ingresé a la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas a estudiar con el legendario intérprete de charango Jaime Guardia y con el no menos legendario guitarrista ayacuchano Raúl García Zárate, dos de los más reconocidos intérpretes de música andina. Igualmente, me uní a una tropa de sikuri que dirigía Alfredo Curazzi, sin duda uno de los referentes más importantes de la música puneña en Lima. Yo venía con la ilusión ingenua del hippie rezagado. Y ellos, de una experiencia de discriminación y de lucha por el reconocimiento cultural en la capital. Yo quería fusionar músicas, hacerlas modernas, cambiar el mundo, y ellos, en cambio, amaban el folklore, el cual consideraban debía permanecer inmutable para seguir siendo “auténtico”. Así que los conflictos estaban programados. Pero más allá de los primeros desencuentros, un hecho vino a encaminar nuestras relaciones: me enamoré. Sí, me enamoré de la música andina y de la fuerza emotiva que desencadenaba su práctica. Y como suele suceder, el amor cambió mi vida.

Por esos años dejé de tocar rock y comencé a devorar todo lo que podía sobre la música de los Andes: discos, casetes, libros, canciones. Comencé a visitar conciertos, ensayos de músicos, grabaciones. Acaso porque yo no era andino y necesitaba entender esa vorágine de informaciones es que empecé a interesarme en la historia de las culturas musicales del territorio peruano descubriendo así la antropología y la etnohistoria, y fue también así que empecé a interesarme en la obra de gente maravillosa como los franceses Marguerite y Raoul D’Harcourt, Josafat Roel Pineda o María Rostworowski de

Diez Canseco, quienes habían dedicado o dedicaban toda una vida al estudio de las culturas musicales indígenas o a la historia. Creo que todos ellos influyeron en mi formación como investigador. Fue por esos años también que me convertí en un intérprete de charango y empecé a tocar en público, primero como solista, luego con intérpretes famosos en el ambiente andino como Nelly Munguía y Berta Barbarán o con jóvenes intérpretes como Manuelcha Prado, los hermanos Humala y Margot Palomino. Un día, mi novia —que era periodista— me propuso que escribiera algo sobre música andina para el periódico de la oposición para el que ella trabajaba, y yo accedí, en verdad, por complacerla. Así, sin habérmelo propuesto nunca, inicié una serie de artículos sobre crítica musical. Todos los domingos yo comentaba las nuevas grabaciones de música andina o los conciertos, tratando de imitar —vanamente, lo sé ahora— el ejemplo del escritor y antropólogo peruano José María Arguedas, uno de mis mayores paradigmas. Por esos años también viajé por el Perú haciendo giras y entrevistando a músicos y compositores, visitando a investigadores musicales, aspirando polvo de oscuras bibliotecas, para encontrar algún dato de interés sobre la música de los Andes y comentarlo en mis artículos, pero por sobre todo, compartiendo largas horas con músicos con el fin de aprender de ellos, directamente, todos los secretos de la música andina. Como un personaje de una novela de Arguedas, quería ser el Otro, ese que tocaba el charango en un entorno andino. En el año 1987 la etnomusicóloga Chalena Vásquez y Abilio Vergara publicaron el libro *Chayraq, carnaval ayacuchano* y el periódico para el que escribía me pidió que le hiciera una entrevista a la musicóloga. La llamé tímidamente por teléfono para preguntarle si me la concedía y todavía recuerdo cómo me emocioné vivamente cuando le di mi nombre y ella me dijo que conocía mis artículos y que los apreciaba en cuantía. Hicimos la entrevista dos días después en su casa de Jesús María, en Lima. Cuando nos despedimos, partí con su voz fijada en mi grabadora y la promesa de asistirle en su próxima investigación sobre la obra del compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes, un trabajo que analizaba por primera vez en la historia de la musicología peruana la producción de un compositor popular peruano. Fue así, después de dar muchas vueltas

por el mundo de la música andina, que llegué, sin querer queriendo, a la etnomusicología.

El Perú vivía en esos años tiempos de difíciles. Sendero Luminoso había iniciado la lucha armada en 1980 y hacia finales de la década había logrado un avance militar tan grande que nadie, nadie podía sentirse seguro. Los proyectos etnomusicológicos también se volvieron peligrosos; por un lado, la región andina estaba en guerra y no se podía viajar libremente; por otro, el interés en la música tradicional despertaba las sospechas de los militares, quienes, a menudo sin razón, la asociaban con la izquierda alzada en armas. Entretanto, yo me había convertido en una promesa del huayno ayacuchano y —ahora lo advierto— muy campante exponía mi vida cantando contra las matanzas de las fuerzas del orden en la sierra andina y contradiciendo los lineamientos culturales de las huestes de Sendero Luminoso que, por cantar contra las masacres militares, trataban de ganarme para su proyecto. A comienzos de 1990, acaso huyendo de la guerra, vine a Alemania para una gira y, sin tenerlo planeado, me quedé. En 1993 me inscribí en el instituto de musicología de la Universidad de Colonia, y bajo la tutela de Rüdiger Schumacher —un etnomusicólogo alemán especializado en el gamelán javanés—, me volqué al estudio formal de la etnomusicología. Durante cinco años financié mis estudios tocando mi charango en las peatonales alemanes con uno de esos grupos de poncho que abundan por Europa y que tocan música andina con colorete para neófitos. No fueron años fáciles para mí, pues mis compañeros de grupo desconocían la música ayacuchana que yo tocaba y, pese a ser hijos de migrantes andinos o acaso precisamente por eso, la despreciaban y consideraban inferior a la música mestiza boliviana que ellos preferían y que era la que tocábamos para el público europeo. Durante mis años de charanguista en Lima yo había gozado de cierto prestigio, tocaba en teatros, grababa discos con intérpretes famosos. Así que fue recién en Alemania que vine a conocer en carne propia la discriminación cultural por lo andino. Y no por parte de los alemanes. Por suerte, en 1998 Rüdiger Schumacher me ofreció un puesto en el departamento de etnomusicología, primero como auxiliar estudiantil y luego como docente para los cursos introductorios, una vez que hube conseguido

el grado. De este modo me fui adentrando poco a poco en la vida académica germana. Cuando terminé la carrera, motivado por mi profesor, me inscribí directamente para el programa de doctorado en la Universidad de Colonia. Una vez concluido este, Raimund Vogels y Kerstin Klenke me ofrecieron incorporarme a la Universidad de Música y Teatro de Hanóver como investigador adjunto. Para entonces, ya tenía claro que dedicaría mi vida a la labor etnomusicológica.

Estos últimos años, he dirigido la cátedra de etnomusicología del Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia, después de la repentina y prematura muerte de Rüdiger Schumacher, una muerte que jamás terminaremos de lamentar en la musicología alemana. He dictado cursos en distintas universidades en Alemania y en América Latina y he dado numerosas conferencias sobre las diferentes músicas que he estudiado dentro y fuera de mi país. No sé si sea un buen etnomusicólogo y menos si soy un buen docente, pero trato de enseñarles a mis alumnos algo más que una disciplina, algo que pueda servirles para ser mejores personas. En resumen, ese ha sido el camino que he recorrido como etnomusicólogo y tengo que admitir que no deja de sorprenderme el estar aquí dando esta conferencia magistral, pues conociendo mejor que nadie mis defectos y mis limitaciones, suelo desconfiar de mí mismo y de los elogios eventuales que recibo. Pero no es sobre mi vida ni sobre mis inseguridades sobre lo que quiero hablarles hoy, sino de lo que he hecho en un sentido práctico como etnomusicólogo, pues pienso que contándoles algo sobre mi experiencia como investigador es que ustedes pueden sacar mayor provecho de mis palabras.

Después de terminar mis estudios y con diez años de experiencia práctica en la música de los Andes, estaba claro para mí que mi primer trabajo de largo aliento sería sobre dicha música. Tal vez porque me sentía muy cerca de los músicos—muchos de ellos entrañables amigos—y porque no soportaba ser desplazado a la categoría de investigador cuando los abordaba con preguntas, me decidí primero a trabajar sobre instrumentos musicales prehispánicos en los museos y en colecciones privadas. Por esos años devoré, literalmente, todo cuanto había sido publicado sobre arqueomusicología andina y mitigué mis noches de insomnio leyendo densas crónicas de Indias y documentos

administrativos del tiempo de la colonia. Un instrumento que llamó mucho mi atención fue una "trompeta", supuestamente fabricada con el cráneo de un venado, que aparecía mencionada en muchas de las crónicas. Estudiosos como los D'Harcourt o el musicólogo estadounidense Robert Stevenson tomaban este instrumento, que según las fuentes históricas había sido perseguido insistentemente por los curas españoles debido a sus asociaciones con el diablo, como un ejemplo típico de exotismo. El instrumento había sido ubicado en un dibujo del cronista indígena Guamán Poma de Ayala de principios del siglo XVII y posteriormente, en 1979, en un manto wari (600 hasta 8000 a.C.) por la arqueóloga estadounidense Anne Pollard Rowe. El último registro vivo del instrumento había sido documentado por el arqueólogo peruano Arturo Jiménez Borja en el año 1951 en el norte de Perú, en Cajamarca.

Al analizar detenidamente el dibujo de Guamán Poma dudé de que se tratara de una trompeta. Mas era imposible hacer una clasificación sin tener un ejemplar en las manos. Y como he dicho, el último ejemplar había sido visto hacía aproximadamente cincuenta años atrás. Una casualidad hizo que descubriera que grupos tucano brasileños y sikuani colombianos tocaban también un instrumento fabricado con el cráneo de un venado, pero en ese caso se trataba de una flauta. ¿Era acaso el instrumento dibujado por Guamán Poma? Mi primera investigación fue entonces un estudio arqueomusicológico sobre el uauco, ese extraño instrumento retratado por Guamán Poma, partiendo de la premisa etnomusicológica de Merriam de estudiar la música como cultura.

La revisión de las teorías arqueomusicológicas en boga de aquel tiempo fue, en gran parte, decepcionante, pues tanto la etnomusicóloga alemana Ellen Hickmann como la arqueomusicóloga sueca Cajska Lund partían siempre del instrumento para intentar una reconstrucción de la música antigua. ¿Cómo podría entonces estudiar dicha "trompeta" si no existía ningún ejemplar arqueológico de esta? Leyendo los trabajos de Dale Olsen comprendí que era posible investigar arqueomusicológicamente no para reconstruir la música perdida sino para interpretar las fuentes que nos da la arqueología desde un punto de vista etnomusicológico. Olsen combinaba el uso

de las fuentes arqueológicas (los instrumentos), las fuentes escritas (las noticias registradas sobre el instrumento en las crónicas de Indias), las fuentes iconográficas (las representaciones gráficas del instrumento en contextos arqueológicos) y las analogías etnográficas (la comparación con las tradiciones vivas) para desentrañar la mayor cantidad de hipótesis posibles sobre las prácticas musicales de tiempos pretéritos, entendidas como cultura. Motivado por el trabajo de Olsen partí para Colombia a estudiar las flautas de cráneo de venado. Mi punto de partida no sería un instrumento arqueológico, sino el acto musical registrado en la crónica de Guamán Poma, es decir, un dibujo, y lo compararía con las fuentes históricas e iconográficas y las prácticas musicales de los indígenas sikuani de Colombia, afincados en los llanos orientales de ese país, en el departamento de Vichada. Siguiendo las premisas del arqueólogo británico Ian Hodder para el trabajo etnoarqueológico traté, no de explicar las imágenes antiguas, comparándolas con las prácticas actuales de los sikuani, como si entretanto no hubieran pasado más de cuatrocientos años, sino de utilizar dialécticamente las semejanzas y las diferencias entre ambas para explicar tanto las unas como las otras. Así, sin querer, poco a poco fui desarrollando un esquema de investigación propio que, por suerte, me daría buenos resultados. Esto implicaba un desplazamiento en la mirada que observa. Pues al abandonar el instrumento, pasé a concentrarme en los personajes y sus funciones, es decir, en las actividades que realizaban los humanos que participaban de las prácticas musicales que serían evaluadas.

En Bogotá contacté, gracias a la Organización Nacional de Indígenas de Colombia, a algunos sikuani. Rosalba Jiménez, su presidente —ella misma sikuani— me animó a viajar a Cumaribo, un pequeño pueblo en los llanos colombianos, donde se seguía tocando la flauta de cráneo de venado. Para ello me contactó ese mismo día con Aquilino Yepes, un profesor bilingüe, originario de Cumaribo. Con Yepes como intérprete llegué a Cumaribo, que se encontraba en plena lucha electoral para la alcaldía, la cual era disputada por dos grupos políticos. Durante los días que pasé en Cumaribo y Pueblo Nuevo, una comunidad indígena satélite, entrevistando gente, recogí informaciones sumamente contradictorias: mientras que unos infor-

mantes referían la extinción de las flautas, declarándolas como instrumentos históricos, otros afirmaban que su tradición seguía vigente —aunque no se realizara por esos días— y que la flauta era el instrumento más emblemático de la cultura de los sikuani. Resolví la paradoja solo cuando entendí que dichas posiciones se correspondían con los grupos políticos en pugna en las elecciones: los indígenas conversos a las iglesias evangélicas y los indígenas no convertidos, reacios al papel nefasto de las sectas en lo que respecta a la transmisión de conocimientos tradicionales.

Poner la práctica musical —la antigua y la actual en Cumaribo— y sus participantes en el centro de mi investigación, y no el instrumento, me permitió formular una serie de hipótesis: me permitió demostrar que el instrumento retratado por Guamán Poma no era una trompeta sino una flauta globular, que al igual que las descripciones de los cronistas, también entre los sikuani las flautas eran tocadas para una danza que representaba la caza del venado y que dicha danza se enmarcaba dentro de una ceremonia religiosa mayor, el *itomo*, la fiesta que sigue al segundo enterramiento, durante la cual los sikuani exhuman a sus muertos para pintar sus huesos y volver a enterrarlos. Pero el mayor logro que me permitió mi estancia entre los sikuani fue formular una nueva hipótesis, acaso más plausible, sobre la desaparición del instrumento. Hasta entonces, todos los investigadores que habían escrito tangencialmente sobre este instrumento habían dado por hecho que las flautas habían desaparecido debido a la persecución desatada por los extirpadores de idolatrías españoles, sin advertir que los documentos que ellos mismos citaban testimoniaban una férrea persistencia de la tradición de las flautas a través de varias décadas durante la colonia y que los registros etnográficos del siglo XX desmentían su extinción. Mis observaciones entre los sikuani me hicieron percibir que el arribo de una religión nueva, al sentar nuevas redes de interacción en una sociedad, traía consigo una lucha de poderes entre conversos y grupos resistentes, lo cual desataba numerosos conflictos internos y, a su vez, minaba las jerarquías sociales de dicha sociedad, desmoronando su estructura y su superestructura. ¿No era aquel un marco cultural semejante al que

habían enfrentado las flautas en los últimos años del imperio de los incas?

Después de lidiar años con instrumentos antiguos en museos, decidí hacer una etnografía tradicional. Rüdiger Schumacher me recomendó entonces buscar un segundo foco regional a fin de evitar que, como testimonia Raúl Renato Romero en un excelente texto sobre los prejuicios contra investigadores latinos en los Estados Unidos, se me encasillara como un etnomusicólogo del tercer mundo, incapaz de estudiar otra cosa que no fuera “la propia cultura”. Después de tentar diferentes posibilidades, me decidí por un tema, que si bien era algo inusual para la etnomusicología alemana —una etnomusicología entonces bastante conservadora—, prometía ser sumamente productivo: el schlager alemán. El schlager es un género popular, melódico, bastante exitoso en Alemania, pero con un estatus social muy bajo. Curiosamente, aunque la mayoría de la gente que me rodeaba en el ámbito universitario decía no gustar de él, todos parecían conocer los textos de los schlager de memoria. El schlager, por cierto, había sido estudiado por sociólogos, por filólogos y hasta por musicólogos, colocándolo siempre como una expresión musical menor, meramente comercial; como una música tonta de consumo para gente igualmente tonta. Pero el schlager jamás había sido estudiado desde una perspectiva etnomusicológica, es decir, desde una posición relativista cultural que tratara de entender su lógica interna y su valor como cultura. Así que llevado por el sueño de todo etnólogo de estudiar un grupo no contactado, comencé una etnografía sobre el schlager alemán. Por una casualidad de la vida, casi al mismo tiempo entré a trabajar a Emi Music Germany, una empresa discquera que, entre otras cosas, producía schlager alemán y comencé a visitar conciertos y grabaciones de programas, en los cuales entrevisté a intérpretes, a productores y a consumidores. Igualmente, durante cuatro años, visité portales en Internet y participé en discusiones en los foros de intérpretes para entender cómo una música que “todo el mundo” consideraba elemental y tonta era consumida por aproximadamente ocho millones de personas cada fin de semana, cuando era transmitida en programas televisivos.

Pero al momento de iniciar mis investigaciones, me encontré con que mis informantes veían en mí más un exiliado político o económico que a un etnomusicólogo. Sin querer había dado vuelta la tortilla y era yo, el “tercermundista”, quien hacía de los alemanes “mis indios”. Así que una parte de mi trabajo se centró en los problemas epistemológicos de la alteridad y de las consecuencias, o mejor dicho, los problemas que acarrea lo que Laura Nader, apropiadamente, ha denominado una etnografía desde abajo. ¿Cómo insertarse como etnólogo cuando las jerarquías van en contra de uno? Desde mi posición de migrante aprendí a moverme en el campo social alemán del schlager como si fuera un oyente. Y así obtuve ingreso a la comunidad de marras. Pero mi éxito me colocó frente a una nueva disyuntiva: ¿cómo construir la alteridad de gente que supuestamente es normal, aunque sea “tontamente” normal? Mi propuesta fue asumir lo que Michael Fischer y George Marcus han denominado como un proceso de desfamiliarización. De este modo, describiendo las prácticas de los consumidores y los productores de schlager con una jerga etnológica, logré distanciarlas de la mirada común alemana y mostrar que tras ellas también se escondían creencias, convicciones culturales tan profundas como la idea de *Heimat*, la idea de un mundo utópico en oposición a los procesos de modernización de la sociedad occidental; que lo que realizaban tales actores sociales era una rebelión conservadora frente a la reflexividad de los tiempos modernos, es decir, frente a esa dinámica constante de cambio que caracteriza la lógica cultural del capitalismo tardío.

Como no quería ser un escritor poscolonial de esos que escriben con tono quejoso, radical y altanero, facilitándoles a sus adversarios que no los tomen en serio, tuve que lidiar arduamente con las formas de representación afines a la etnología. No quería ser un escritor poscolonial porque pensaba, y pienso, que con un lenguaje de resistencia tales autores reproducen su condición de subalternos. Y no quería subordinarme. Por eso decidí escribir mi monografía en un tono distinto, en un tono irónico. La ironía había sido, efectivamente, un arma muy fina en la investigación sobre el schlager y muchos investigadores de prestigio se habían valido de ella para burlarse del género, de sus intérpretes o de su público. Yo opté por

el camino inverso, aplicando la ironía al discurso académico sobre el schlager. Fue esa mirada irónica justamente la que me hizo ver que la burla no era sino una expresión del *habitus* de los académicos para distanciarse culturalmente de un producto que, según el consenso social, era de poco valor cultural y por tanto no digno de su consentimiento. De esa manera mi mirada irónica hizo evidente que una buena cantidad de la literatura científica sobre el schlager estaba destinada a producir distinción social para los investigadores, quienes acumulaban más capital cultural al mostrarse críticos con el gusto popular o, como diría Bourdieu, al distanciarse del gusto ilegítimo de los sectores menos letrados. La etnología, como lo ha dicho Clifford Geertz en su momento, ha jugado un rol importante al recordarnos que las convicciones propias no deben llevarnos a la autocomplacencia y al enseñarnos que la diferencia también puede ser el producto de un pensamiento racional y esquematizado. Precisamente a mí, a un etnomusicólogo peruano anclado en Alemania, me tocó recordarles a los académicos germanos que los productores y consumidores de schlager merecían la misma tolerancia que ellos, justamente, reclamaban para las culturas remotas que estudiaban en África, en Asia o en América Latina.

Mi tercer trabajo de largo aliento es una lectura crítica de la historia de la etnomusicología dedicada a la música de los Andes. De alguna manera, se inspira en la lectura que ha hecho James Clifford sobre la historia de la etnología en el siglo XX. Guiado por las teorías narrativistas de la historia de Arthur Danto, Hayden White, Keith Jenkins y Frank Ankersmit, entre otros, emprendí un recorrido arqueológico, en el sentido foucaultiano, de la formación de la música de los Andes como objeto de investigación etnomusicológica. Me había llamado la atención que, pese a contar más o menos con los mismos datos, las historias sobre la música andina diferían radicalmente una de otra. Así que se me ocurrió analizar los cambios conceptuales en la narración de la historia que presentaban los trabajos publicados desde finales del siglo XIX, cuando la musicología descubrió la música indígena. En dicho trabajo exploré cómo, a partir del descubrimiento de la pentafonía como sistema musical andino, se fue formando un discurso sobre la música inca, tomando

a este período como *pars pro toto* (la parte por el todo) de las culturas prehispánicas. Al analizar los estilos y los sistemas conceptuales de las historias de la música pude poner al descubierto que ese discurso histórico estaba marcado por cuatro momentos determinantes que desencadenaban en los estudios sobre música andina: 1) una narración trágica desde una visión evolucionista que consideraba las prácticas musicales andinas como supervivencias de un pasado incaico primitivo; 2) una narración satírica desde una posición difusionista que descalificaba la capacidad creativa de las culturas andinas presentándolas como meras repeticiones de logros alcanzados en otras latitudes; 3) la reacción de investigadores locales de origen andino que impusieron una nueva forma de narración épica –o monumentalista, en la definición de Nietzsche–, que trataban de mostrar que la música incaica era tan desarrollada y excelsa como la más alta música cortesana europea; y 4) un discurso de profesionalización de la etnología, donde se impuso el realismo etnográfico, y de la historia, donde vino a establecerse un espíritu empírico que se basaba en la presentación de datos duros, ubicados en documentos concretos o en partituras. Pero ¿por qué era relevante estudiar estos cambios en la escritura de la historia de la música de los Andes? ¿Qué justificaba abandonar momentáneamente el método central de la disciplina y encerrarme en viejos libros hoy anacrónicos? Visto superficialmente, mi propósito parecía esconder un exclusivo interés académico. Sin embargo, aquí también me motivaba un interés político. En mi labor de estudio de la música andina había notado que autores canónicos como los D'Harcourt, Carlos Vega o José María Arguedas habían comenzado a ser citados por intérpretes y promotores culturales como fuentes irrefutables a las que había que recurrir cada vez que la música andina fuera "amenazada" por nuevas corrientes, deslegitimando así a las nuevas generaciones de músicos. Por eso había que deconstruir esos "textos sagrados" y mostrarlos como lo que realmente son: discursos formados en un momento histórico dado, bajo condiciones concretas de existencia y estrechamente ligados a proyectos epistemológicos y políticos particulares.

Al mirar atrás y tratar de sintetizar lo que he hecho todo este tiempo como etnomusicólogo puedo decir que, siguiendo el legado

de John Blacking, he tratado de estudiar al humano como productor y consumidor de saberes relacionados con la música. Desde Alan Merriam hemos aceptado que la música es más que estructuras armónicas o rítmicas, que la música es un conjunto de conceptos y comportamientos, y que estos, como afirma Timothy Rice, se forman históricamente y, por tanto, se transforman todo el tiempo. Desde este punto de vista, la música es un hecho social. Y siendo la música un hecho social, es imposible estudiarla sin poner en el centro de nuestra atención también a los humanos que la producen, la ejecutan y la consumen; es imposible no poner en el centro de nuestra atención sus vidas, sus luchas, sus aspiraciones y sus sueños, pues son ellos los que dan perfil a sus formas de expresión culturales. Por eso creo firmemente que el mejor aporte de la etnomusicología a las ciencias todas es que, al estudiar la música como un hecho social, nos ayuda a entender mejor las sociedades que hemos desarrollado los seres humanos a lo largo de la historia.

Pero los humanos no somos una masa amorfa de individuos, sino sujetos circunscritos a determinadas estructuras sociales. Después de Michel Foucault hemos comprendido que no existe saber que no esté relacionado con el poder. Por eso una constante en mi trabajo ha sido también estudiar las relaciones de poder que surgen en la producción y reproducción de las prácticas musicales —como en el caso de la flauta de venado— y estudiar las relaciones de poder entre los investigadores y los productores y consumidores de música —como en el caso del schlager y de la historia de la música andina—. ¿Por qué es importante esto último?

Thomas Turino ha dicho que una de las funciones sociales de la etnomusicología es, defendiendo un punto de vista relativista cultural, aprender y enseñar sobre modos radicalmente diferentes de conceptualizar el mundo de manera que podamos tener más modelos para pensar y actuar en el propio. Creo que esta es sin duda la labor última de nuestra disciplina: defender la diversidad cultural y contrarrestar con ello la exclusión social, la discriminación y el etnocentrismo en todas sus formas. En ese sentido, como propusiera a comienzos de los ochenta Kenneth Gourlay, creo que la etnomusicología es un proyecto humanista, en cuanto lucha contra prejuicios

y crea empatía por la diferencia, la historiza, la hace familiar, es decir, más cercana y menos peligrosa. Por ello ejercer la etnomusicología implica una función política de exigir y promover la tolerancia entre las culturas y entre las diversas maneras de entender y sentir el mundo, ya sea en la comunicación intercultural o en cuanto a las bregas posibles al interior de una misma cultura. En los últimos años se ha puesto en tela de juicio la labor etnomusicológica aduciendo que en la realidad actual ya no existen diferencias. Supuestamente la caída del bloque socialista, la globalización y la presencia de migrantes de todos los continentes en las grandes metrópolis europeas y en Estados Unidos han reducido los abismos culturales entre chinos, albaneses, panameños, belgas y estadounidenses. Pero como Clifford Geertz ha dicho, justamente porque en este mundo las diferencias se han vuelto más sutiles, es que precisamos de una disciplina como la etnología que sabe escudriñar lo aparente y devolver a la superficie las divergencias y, a la inversa, que sabe mostrar que detrás de supuestas diferencias pueden esconderse muchas veces insospechadas familiaridades. Igualmente se ha hecho manifiesta una actitud crítica frente al relativismo cultural, confundiéndolo con un relativismo radical que tolera todo, incluso el terror y la opresión, en aras de la diferencia. Pero el relativismo cultural no es la caricatura que presentan de él sus adversarios, sino una actitud de apertura hacia la diferencia para posicionarse, no siempre con complacencia, ante ella. ¿Por qué es importante dirigir nuestra mirada a nuevos horizontes? Como nos recuerdan Fischer y Marcus, la etnología cumple una labor muy productiva de crítica cultural que nos ayuda a poner en tela de juicio también las propias verdades y así aceptar mejor los mundos discordantes con que nos enfrentamos en el siglo XXI, un siglo hasta ahora sacudido por incontroladas olas de refugiados y por el rebrote de las corrientes xenófobas que ellas desatan. Y porque es solo mirando al Otro que podemos reinventar nuestro mundo. ¿Cómo renunciar entonces a nuestra labor de mediadores de lo desconocido?

Parafraseando a Marx, Gourlay ha escrito que si la labor etnomusicológica hasta este momento ha sido la de interpretar el mundo de la música, de lo que se trata ahora es de transformarlo. Quiere decir entonces que debemos tener los ojos puestos en los destinos de

los seres humanos que producen y consumen música actualmente, que no podemos estudiar sus músicas sin observar sus vidas, sin inmiscuirnos en sus problemas y defender su derecho a la vida y a la libre determinación dentro de un mundo cada vez más complejo. Mas, ¿cómo practicar una etnomusicología humanista que no ignore ninguno de los desafíos políticos y culturales con que nos vemos confrontados en estos tiempos de globalización en los cuales los discursos de autenticidad con que nació nuestra disciplina ya no son más sostenibles? Desgraciadamente, no tengo recetas para ustedes. Aunque sí puedo confesarles que siempre me ha ayudado tratar de formular hipótesis osadas, ir contra la corriente y pensar que siempre es posible entender la vida desde puntos de vista heterogéneos, pues haciéndolo, dudando de lo que parece evidente, uno puede descubrir nuevas formas de observar las cosas y nuevas maneras de concebirlas. Puede parecer absurdo realizar un estudio arqueomusicológico sobre un instrumento del cual no existe ningún ejemplar y sacar a la luz las pugnas ideológicas que las prácticas musicales desatan, o estudiar las actividades musicales de un grupo "normal" como si fueran el Otro etnológico, poniendo al descubierto las implicancias etnocentristas de la propia etnomusicología, así como optar por un análisis histórico al interior de una disciplina dedicada a la mirada sincrónica, colocando a los observadores, como diría George Stocking, en calidad de observados, poniendo en evidencia que ellos también están inmersos en sistemas de pensamiento; pero mi camino me ha enseñado que lo absurdo, lo aparentemente imposible, puede ofrecernos serias alternativas para entender la pluralidad social y cultural que caracteriza a las sociedades humanas y explicar sus vidas, sus alegrías y sus padecimientos. Por eso, si algo puedo recomendarles hoy, es apenas que sean creativos, audaces, osados, transgresores y, sobre todo, irreverentes con nuestra disciplina, pues esa es la mejor manera de serle fiel y mostrarle aprecio.

No sé, sinceramente, si con las cosas que he dicho en esta conferencia he satisfecho las expectativas de los organizadores y las de ustedes. En todo caso, esto es lo que quería decirles, que una etnomusicología humanista, no separada de la vida de sus productores, sigue siendo una necesidad en este mundo y que nuestra lucha

contra la intolerancia y el etnocentrismo es imprescindible quizá hoy más que nunca porque pareciera ya no serlo. Sí, eso es lo que quería decirles. Les ruego que sean condescendientes conmigo si he sido algo confuso o si les he parecido egocéntrico. Vine a hablarles de mi experiencia como un etnomusicólogo que se considera humanista y, como reza la letra de la canción, lo he hecho, "a mi manera".

Para saber más sobre este tema...

- Blacking, John. *How musical is man?* (Seattle, Washington: University of Washington Press, 1974).
- Marcus, George E. / Fischer, Michael. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences* (Chicago: University of Chicago Press, 1999).
- Mendivil, Julio. *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager* [transcript] (Bielefeld, 2008).
- . *Del Jujú al Uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del Imperio de los Incas* (Quito: Ediciones Abya Yala, 2009).
- . "Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía y la invención de la música Incaica", *Resonancias*, N° 31 (2012), pp. 61-77.
- . *El imperio contraataca: La representación revivalista de la música incaica y los primeros brotes de nacionalismo en la musicología sobre la región andina* (2013). Inédito.
- . "Noticias del imperio. La visión trágica en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica", *Boletín Música*, N° 37 (2014), pp. 3-26.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press, 1964).
- Nader, Laura. "Up the Anthropologist - Perspectives Gained from Studying Up", Hymes, Dell (ed.). *Reinventing Anthropology* (New York: Vintage Books, 1974), pp. 284-311.
- Romero, Raúl R. "Tragedies and Celebrations: Imagining Foreign and Local Scholarship", *Latin American Music Review*, Vol. 22, N° 1 (2001), pp. 48-61.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life. The Politics of Participation* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 2008).

Adiós a la música (a manera de epílogo)

A lo largo de este libro he expuesto los diversos usos que hacemos los humanos de aquello que, como un ejercicio de abstracción intelectual, llamamos "música". He sostenido que lejos de ser una verdad histórica inalterable, la idea de la música como un ente universal fue producto del pensamiento idealista decimonónico, expandido a lo largo del mundo por el colonialismo europeo, y que si bien solemos imaginarla como un ente homogéneo, se trata en verdad de un campo vasto y complejo, minado de divergencias e incongruencias. Tomando ejemplos de diversas culturas y épocas, he mostrado que cualquier certeza que podamos tener sobre la práctica musical —sobre su producción, su distribución o su consumo— puede ser puesta en tela de juicio si la cotejamos con otras remotas, igual de legítimas. Poniendo de manifiesto esta diversidad he propuesto el uso del plural para referirnos a las prácticas que encierra el vocablo "música". Sin embargo, el lector habrá notado que ha sido imposible renunciar a él plenamente. ¿Hermana algo entonces toda esa amalgama de acciones que aglutinamos bajo el término "música"?

Una vez más la respuesta es desequilibrante. Si bien no existe sociedad para la cual la música sea dispensable, incluso esta constatación requiere de matices pues su preeminencia como un producto fundamental del quehacer humano está supeditada siempre a condicionamientos históricos y culturales específicos. En verdad no es la música en sí lo que relaciona aquello que entendemos como prácticas musicales sino la importancia que ellas adquieren en la vida de los humanos. El reto que este hecho nos impone no es evitar a rajatabla el uso del vocablo "música" sino desarrollar un lenguaje que nos permita establecer vasos comunicantes entre prácticas disímiles

sin que por esta razón tengamos que opacar o clasificar jerárquicamente las diferencias que las distinguen.

Al comentar diferentes prácticas en el mundo, he puesto en evidencia que la música a menudo es un dispositivo disciplinario. A decir de Nietzsche, perpetúa la lucha entre Apolo y Dionisio. Es por eso que a lo largo de la historia, en diversas religiones, ha sido sublimada como una forma predilecta de comunicación con las deidades o satanizada como un medio que despierta nuestros instintos más mundanos. Desde los patriarcas del cristianismo temprano y el desdén religioso por lo corpóreo en la Edad Media —la danza es un corro cuyo centro es el diablo, rezaba un lema de entonces— o la musicofobia del islamismo, la música ha sido vista como algo peligroso para el espíritu que debía ser domesticado y alejado de sus connotaciones dionisiacas.

Las prácticas musicales suelen canalizar las aspiraciones de los pueblos, invitándolos a la acción para defender sus ideales y sus utopías. Acaso se deba a esa capacidad de congregación que desde antaño la música sea temida por líderes y gobernantes. Platón quiso expulsarla de su República por parasitaria, y Huáscar, el penúltimo monarca de los incas, aniquilarla ejecutando a los haravicos, los maestros que componían las odas de los linajes que le importunaban. Incapaces de vencer al enemigo, numerosos déspotas y gobernantes se han valido de ella para educar a las masas en el amor por los símbolos patrios, en la lealtad a las instituciones del Estado y para segregar a quienes no se alinean con sus directivas ideológicas. Y es que la música, como ya hemos visto, separa tanto cuanto congrega.

Pero si mostrar la diversidad musical en el planeta es una forma eficaz de socavar esos usos negativos de las prácticas musicales y develarlos como idiosincrásicos, entonces la etnomusicología cumple una labor desestabilizante e incluso libertaria tanto en lo individual cuanto en lo colectivo. En un mundo regido por lo previsto, la alteridad musical nos da cuenta de esa economía del desgaste y nos devuelve el potencial dionisiaco de las prácticas musicales para desestabilizar sus implicancias normativas en cualquier parte del planeta. Es por eso que es urgente escuchar el "bullicio" del otro, aquellas músicas que interpelan nuestras nociones y nos llevan a

reformularlas. No para ampliar un canon clásico con un relativismo posmoderno que domestica la diferencia al incluirla en lo hegemónico sino para minar la idea del canon en sí y pensar una nueva forma de escucha sin jerarquías ni discriminaciones. ¿No es esto motivo suficiente para decirle adiós a la música y darle la bienvenida a todas las músicas?

Literatura recomendada

En la presente bibliografía el lector encontrará una lista de obras de consulta que pueden ser de gran utilidad para alcanzar y defender una visión pluralista de la música.

- Acosta, Leonardo. *Música y descolonización* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982).
- Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular* (México: Siglo XXI, 1987).
- Barz, Gregory F. / Cooley, Timothy J. *Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (New York: Oxford University Press, 2008).
- Bergeron, Katherine / Bohlman, Philip (eds.). *Disciplining Music* (Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992).
- Bohlman, Philip V. "On the Unremarkable in Music", *19th-Century Music*, Vol. 16, N° 2 (1992), pp. 203-216.
- . *World Music. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2002).
- . "Other Ethnomusicologies, Another Musicology: The Serious Play of Disciplinary Alterity", Stobart, Henry (ed.). *The New (Ethno)musicologies* (Lanham / Maryland / Toronto / Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2008), pp. 95-114.
- Cámara, Enrique. *Etnomusicología* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003).
- Cook, Nicholas / Everist, Mark (eds.). *Rethinking Music* (Oxford / New York: Oxford University Press, 2001).
- Cruces, Francisco (ed.). *Las culturas musicales. Lecturas etnomusicológicas* (Madrid: Trotta, 2001).
- García, Miguel A. *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012).

- Gourlay, Kenneth A. "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research", *Ethnomusicology*, Vol. 22, N° 1 (1978), pp.1-35.
- Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1971).
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology. A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Bibliography* (The Hague: Nijhoff, 1959).
- Myers, Helen (ed.). *Ethnomusicology (Vol. 1). An Introduction* (New York: Norton, 1992).
- Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology* (New York & London: Collier Macmillan Publishers, 1964).
- . *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 2005).
- . *Nettl's Elephant: on the History of Ethnomusicology* (Urbana: University of Illinois Press, 2010).
- Pelinski, Ramón. *Invitación a la etnomusicología* (Madrid: Akal, 2000).
- Reyes, Adelaida. "What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century", *Ethnomusicology*, Vol. 53, N° 1 (2009), pp. 1-17.
- Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, Vol. 31, N° 3 (1986), pp. 469-488.
- Seeger, Anthony. "Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists outside Academia", *Ethnomusicology*, Vol. 50, N° 2 (2006), pp. 214-135.
- Shelemy, Kay Kaufman (ed.). *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope. A Core Collection of Scholarly Articles* (New York: Garland, 1992).
- Stobart, Henry (ed.). *The New (Ethno)Musicologies* (Lanham: Scarecrow Press, 2008).
- Stokes, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place* (Oxford: Berg, 1994).

Origen de los textos

La mayoría de los textos aquí reunidos aparecieron previamente en versiones distintas como artículos de divulgación científica en mi columna periodística "Hablemos de música" en la revista en línea *Suburbano* (www.suburbano.net) que dirige el escritor Pedro Medina desde Miami entre febrero de 2012 y noviembre de 2015.

"¡Oh, qué bonito es Panamá! En defensa de una etnomusicología culturalista en el siglo XXI" fue leído por primera vez, en alemán, en la Universidad de Música, Teatro y Medios de Hanóver el 10 de enero del 2010 como conferencia inaugural. Una versión con pequeñas modificaciones apareció en el libro *Out of the Absurdity of Life: Globale Musik*, editado por Thomas Burkhalter y Theresa Beyer y publicado por Norient, Zúrich, en 2012. La versión española, que es la que se reproduce aquí, fue leída el 16 de septiembre de 2015 en la Pontificia Universidad Católica del Perú en una actividad del Instituto de Etnomusicología de dicha universidad.

"A mi manera": La etnomusicología como un proyecto humanista" fue leído como conferencia magistral en el cuarto Coloquio Internacional para Doctorandos "Current Trends in Ethnomusicological Research" (Tendencias actuales en la investigación etnomusicológica) del Center for World Music de la Universidad de Hildesheim, realizado el 30 de junio de 2012 en dicha ciudad alemana y organizado por Raimund Vogels, Philip Bohlman y Kerstin Klenke. La versión española se publica por primera vez.

Índice temático

A

- Abraham, Otto 122
 Achebe, Chinua 77, 81, 82
 acordeón 57, 151
 Acosta, Leonardo 207
 Adler, Guido 174
 Adorno, Theodor W. 18, 41, 110, 111, 114, 118, 119, 120, 124, 131, 132, 134, 137, 170
 Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha 110, 114, 137
 Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max
 La industria cultural 118
 Afganistán 115
 África 22, 30, 38, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 91, 93, 94, 95, 101, 106, 115, 127, 145, 156, 161, 164, 198
 african beat 74
 Agawu, Kofi 72, 73
 Aghamohseni, Keivan 142
 aka 74
 akan 155
 Albania 113, 201
 Alemania 11, 12, 21, 22, 34, 36, 37, 38, 45, 55, 57, 73, 78, 89, 93, 101, 104, 105, 110, 115, 121, 122, 131, 133, 134, 140, 144, 145, 147, 150, 151, 153, 160, 164, 167, 173, 176, 177, 180, 182, 187, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 209
 Alencar, María Amélia 84
 Almeida Junior 85
 Alomía Robles, Daniel 69
 El cóndor pasa 69
 Amazonas 155
 América 26, 27, 55, 58, 60, 66, 74, 77, 81, 93, 94, 102, 137, 141, 145, 192, 198
 American Folklore Society 56, 186
 Andersen, Lale 36
 Anderson, Benedict 92, 181, 185
 Andes 21, 26, 27, 28, 29, 34, 37, 43, 59, 70, 79, 91, 96, 100, 113, 142, 148, 156, 159, 168, 188, 189, 190, 192, 198, 199
 Andrade, Mario 94
 Angola 141, 142, 144
 Ankersmit, Frank 198
 Antología 152
 Apolo 29, 205
 Appadurai, Arjun 134, 137, 155, 181, 185
 Arabia 22, 79, 81, 95, 145, 146, 167
 Archivo Fonográfico de Berlín 128
 Arcipreste de Hita 133, 157, 159
 Libro de buen amor 157
 are'ar'e 112
 Argelia 115
 Argentina 6, 43, 57, 58, 89, 94, 101, 106, 111, 133, 152
 Arguedas, José María 26, 30, 35, 52, 82, 94, 148, 152, 153, 189, 190, 199
 Diamantes y pedernales 30, 35
 Los ríos profundos 26, 148
 Armenia 155
 arpa 29, 30, 70, 101, 148, 156, 157
 arpa laúd 74
 arsi oromo 161, 162
 Asia 80, 91, 101, 133, 175, 198
 Askew, Kelly M. 98
 Atatürk 91, 157
 atetee [rito] 161, 162
 Attali, Jacques 120, 124, 125, 133, 169, 172

Ensayo sobre la economía política de la música 169

- Aurélius Augustinus 53
 Auslander, Philip 59, 60
 Australia 30, 85, 86, 89, 112, 113, 146, 158
 Austria 32, 34, 46, 52, 67, 102, 110
 Autry, Gene 85
 avaiiki 30
 aymaras 83
 Ayvar, Luis 123, 144
 azande 25, 37

B

- Baca, Susana 59
 bachata 170
 Bach, Johann Sebastian 113, 133, 168, 187
 Conciertos brandenburgueses 109, 168
 Bada, Ricardo 18
 Badarzewska-Baranowska, Tekla 131
 Plegaria de una virgen 130
 baka 74
 Baker, Chet 81, 113
 balada 38, 69, 152, 170
 bandoneón 101
 Bankole, Ayo 75
 bantúes 21
 Barbarán, Berta 190
 Barthes, Roland 117
 Fragments de un discurso amoroso 117
 Bartók, Béla 55, 207
 Barz, Gregory F. 60, 207
 Bates, Eliot 155, 157, 159
 batucada 47
 Baudelaire, Charles 125, 188
 Baviera 112
 Bécquer, Gustavo 187
 Beethoven, Ludwig van 21, 41, 63, 64, 130, 133, 160, 168
 Concierto para piano n.º 5 168
 Tercera Sinfonía "Eroica" 41
 Quinta Sinfonía 130
 Béhague, Gerard H. 76
 bel canto 47
 Bélgica 201
 Bendix, Regina 59, 60
 Benjamin, Walter 68
 Bennett, Andy 111, 114
 Bergeron, Katherine 207
 Berlin 78, 104, 128, 144, 145, 176
 Berliner, Émile 125
 Beyer, Theresa 209
 Bhabha, Homi 92, 98
 bhanga techno 182
 Bieber, Justin 146
 Bigenho, Michelle 58, 60, 69, 76
 Blache, Martha 60
 Blacking, John 153, 200, 203
 Black, Rebecca 146
 BMG [sello discográfico] 133, 139
 Boas, Franz 176
 Bobbio, Norberto 171, 172
 Boecio 50
 Bohlman, Philip V. 13, 18, 26, 28, 40, 55, 72, 73, 76, 93, 163, 171, 172, 207, 209
 Bohlman, Philip V. / Radano, Ronald M.
 Music and the Racial Imagination 72
 bolero 112
 Bolivia 27, 57, 58, 60, 67, 69, 71, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 141, 152, 155, 157, 158, 168, 172, 188, 191
 Bonaparte, Luis 143
 bongó 74
 Borges, Jorge Luis 49, 128
 El idioma analítico de John Wilkins 49
 Bose, Fritz 78, 82, 176
 Boulez, Pierre 122
 Bourdieu, Pierre 38, 40, 71, 110, 114, 198
 La distinción. Criterios y bases sociales del gusto 40, 110, 114
 Brahms, Johannes 146, 160
 Brasil 30, 83, 84, 85, 87, 94, 104, 112, 134, 145, 146, 156, 193
 Bronx 145
 Brooks, William 117
 bubangui 73
 Buchenwald 160
 Bücher, Karl 32
 Buenos Aires 6, 98, 145, 207
 Buitrago, Julio 119
 bura 155
 Burkhalter, Thomas 209
 Burkhalter, Thomas / Beyer, Theresa
 Out of the Absurdity of Life: Globale Musik 209

Butler, Judith 181, 186
Byrd, Charlie 81

C

Caballero Farfán, Policarpo 95, 96, 98, 168, 172
La música inkaika. Sus leyes y su evolución histórica 95
cachovenao (u owewi mataeto) [flauta de cranco de venado] 29, 149, 150, 194, 195, 196, 200
Cage, John 20
4'33" 20
caipira 84, 85, 87, 94
Cajamarca 148, 193
cajones 69
cajón peruano 70, 74, 96
calipso 105
Cámara de Música del Tercer Reich 93
Cámara, Enrique 207
Camasi, Ernesto 99
Camerún 21, 74, 144, 167, 175
Camisas Pardas 176
Canadá 55, 111, 120, 161
canción de cuna 9, 10, 13, 47
cantigas 157
canto gregoriano 113
cantos coptos 73
cantos de garganta 22
canto tirolés 85
Carl, Florian 40, 73, 76
Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts 73
Carnaval de las Culturas 104, 105
Carpentier, Alejo 94, 102
Carreter, Fernando Lázaro 92
El dardo en la palabra 92
Castro, Gaitán 152
Castro, Max 152
Cavour, Ernesto 101, 103, 107
Center for World Music 187, 209
Cervantes, Miguel de 77
Céspedes, Gilka Wara 58, 60
Chaikovski, Piotr Illich 41
chamamé 89
chanka 91

charango 66, 69, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 157, 188, 189, 190, 191
Chatwin, Bruce 86, 87, 90
Chávez, Carlos 94
chicha 54, 69
Chile 58, 66, 96, 106
China 22, 49, 52, 56, 80, 104, 105, 115, 145, 146, 201
Chinchaysuyu 35, 149, 153, 203
chirimía 81
Chitãozinho e Xororó 85
chopi 74, 112, 113
Chopin, Frédéric 187
cítola 157
Clayderman, Richard 64
Clayton, Martin 159
Clifford, James 181, 186, 198
Coca, Alfredo 107
Collao 148
Colombia 29, 66, 67, 83, 144, 149, 193, 194
Coltrane, John 47
Congo 37, 156
Congreso de la Música Ayacuchana 99
contrabajo 156
Cook, Nicholas 16, 23, 28, 182, 207
Cooley, Timothy J. 60, 207
Corea 49, 80
corno 29
Cortazar, Augusto Raúl 58
Costa de Marfil 31
Coulangeon, Philippe 111, 114
country 69, 76, 85, 88, 89, 145
Cruces, Francisco 207
Cruz, Taio 144
Cuba 56, 94, 97, 102, 133
Cumaribo 149, 150, 194, 195
cumbia 22, 54, 59, 67, 68, 71, 111, 133, 140
cumbia andina 54
cumbia villera 22, 89, 133
Curazzi, Alfredo 189
Cuzco 34, 91

D

Da Cunha, Euclides 84
Dahlhaus, Carl 24, 25, 28

dan 31
Dannemann, Manuel 58, 60
Danto, Arthur 198
danzas rituales 22
Darwin, Charles 31, 32, 174
David 29
Dawe, Kevin 154, 159
Dawkins, Richard 165
De Estete, Miguel 37
De las Casas, Bartolomé 81
Delius, Frederik 145
Del Pueblo Del Barrio 69
De Lucía, Paco 109
De Lucía, Paco / Di Meola, Al / McLau-ghlin, John
Friday Night in San Francisco 109
Dennett, Daniel 166, 172
Densmore, Francis 176
Derno, Maiken 40
Derrida, Jacques 184, 186
derviches islámicos 21
De Vale, Sue Carol 155, 159
Dhaka 145
D'Harcourt, Marguerite 189, 193, 199
D'Harcourt, Raoul 189, 193, 199
Díaz del Castillo, Bernal 81
didgeridoo 158
Di Meola, Al 109
Dinastía Sui 49
dinastía Tang 49
Dionisio 205
djambidj 86
dogones 22, 41
Donozo, Leandro 6, 18
Dorson, Richard M. 57, 60
The Folklore in the Modern World 57
Doubleday, Veronica 156, 157, 159
Dowland, John 113, 168
Lachrimae 168
dreaming 85, 86, 89, 113, 136
Duncan, Isadora 43
Duncker Lavalle, Luis 68
Dundes, Alan 58, 60

E

Eco, Umberto 147
Ecuador 66, 97
Edison, Thomas Alva 122, 125, 128

Egipto 73, 144
Eguren, José María 27
El libro de Alexandre [libro] 157
El libro de Apolonio [libro] 157
Elliot, T.S. 62
Ellis, Alexander John 165, 172
On the Musical Scales of Various Nations 164
El Opio 69, 188
El Polen 69, 188
Emerson, Lake & Palmer 140, 188
EMI [sello discográfico] 139, 140, 196
Encyclopedia of Popular Music of the World 57
cnka 144
Erlmann, Veit 145, 147
Escandinavia 141, 145
Escuela de Birmingham 119
Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas 189
Esopo 31, 86
España 18, 37, 70, 102, 136, 150
Estados Unidos 20, 42, 43, 56, 57, 58, 63, 67, 69, 74, 79, 81, 83, 85, 88, 89, 91, 92, 111, 115, 120, 125, 128, 145, 146, 157, 166, 170, 176, 178, 181, 193, 196, 201
Etiopía 161
Ettersberg 160
Europa 16, 21, 22, 25, 33, 37, 38, 46, 55, 61, 68, 69, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 105, 106, 110, 111, 112, 116, 128, 133, 143, 145, 157, 158, 164, 165, 173, 174, 176, 182, 191, 199, 201
Everist, Mark 28, 207
ewe 30, 73

F

Fabian, Johannes 180, 186
Time and the Other 180
Facebook 99, 184
fagot 157
Falconí, Carlos 151
farpas 157
Feldman, Heidi C. 76
Feld, Steven 124, 129, 136, 137, 179, 186
Sound and Sentiment 179

Festival de Invierno de la Música Folklórica [Hof] 151
 Festival de las Artes y la Cultura 106
 Festival de Woodstock 120
 Feyrabend, Paul 52, 53
Tratado contra el método 52
 Fichte, Johann Siegfried 92
 Fiesta de la Candelaria de Puno 99
 Filipinas 140, 141
 Finscher, Ludwig 65
 Fischer, Michael 164, 172, 197, 201, 203
 Fiske, John 119, 120, 124, 148, 153
 fistula 50
 flauta 21, 29, 30, 50, 81, 122, 149, 156, 193, 194, 195
 flauta de pan 74, 100, 113, 146
 flauta travesera 21
 Fletcher, Alice 176
 Flórcz, Emilio 188
 folklore 39, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 67, 94, 168, 176, 189
 Foucault, Michael 49, 52, 62, 89, 118, 124, 164, 179, 198, 200
 Fournier, Marcel 114
 foxtrot 70, 77
 Francia 38, 62, 70, 89, 97, 110, 111, 118, 120, 122, 133, 145, 169, 170, 189
 Franklin, Aretha 146
 Franz Ferdinand 146
 Freud, Sigmund 118
 Freyre, Gilberto 94
 Frith, Simon 38, 40
 Fritz, Thomas 167, 172
 Fuentes, Ranulfo 190
 Fujimori, Alberto 136
 Funan 49

G

Gabón 156
 gagakú 21, 50
 Galdo, Virgilio 60
 gamelán 155, 191
 ganster rap 74, 89
 García, Alan 83, 86
 García Calderón, Ventura 70
 García de Alencar, María Amélia 87
 García, Leonardo 96, 98
 García, Miguel A. 207

García Zárate, Raúl 189
 Garcilaso de la Vega, Inca 9
Comentarios reales de los Incas 9
 Gebesmair, Andreas 111, 114
 Geertz, Clifford 94, 178, 179, 183, 186, 198, 201

The Use of Diversity 183
 Gellner, Ernest 92, 98
 Georgia 113
 Ghana 72, 105, 144, 155
 Giddens, Anthony 144, 147, 181, 186
 gnoma 21, 95
 Goebbels, Joseph 93
 gong ageng 155
 González, Miki 70
 González Morales, Armando 80, 82
 González Prada, Manuel 66, 70
 Goodall, Howard 46, 48, 121, 125, 129
 Gordon, Dexter 47
 Gould, Glenn 47
 Gourlay, Kenneth A. 166, 172, 200, 201, 208

Gramsci, Antonio 189
 Gran Bretaña 145, 188
 Greve, Martin 182, 185, 186
 Gronow, Pekka 141, 142
An International History of the Recording Industry 141

Grossberg, Lawrence 186
 Grupo Maravilla 69
 Guamán Poma de Ayala, Felipe 29, 149, 193, 194, 195
 Guardia, Jaime 189
 Guardia Vieja 70
 Guatemala 81
 Guinea 20, 31, 75, 179
 guitarra 85, 97, 102, 122, 128, 135, 152, 156, 157, 188, 189
 Guthrie, Woody 36
The Ballads of Sacco & Vanzetti 36

H

Hafez, Abd al-Halim 126
 Haití 83
 Hall, Stuart 119, 124
 Händel, Georg Friedrich 133
 Hanslick, Eduard 22, 23, 24, 46, 48, 109, 114, 130, 131, 137

De lo bello en música 21
 haravicos 205
 hard bop 113
 Harrison, George 122
 Hathor 29
 hausa 73, 74
 Haydn, Joseph 21, 63, 133
Sinfonía Opus 59 en Do menor 21
 heavy metal 22, 25, 43, 111, 112, 116, 145
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21, 37, 40, 45, 78, 125, 143
 Henry, Pierre 122
 Herbert, Trevor 159
 Herder, Johann Gottfried von 9, 1337, 164

Stimmen der Völker in Liedern 9
Volkslieder 10

Herr, Trudy 134
Er gebört zu mir 134
 Hertel, Stefanic 38, 39, 150
Mambo Fieber 151
 Herzog, Georg 176
The Yuman Style 177

Hickmann, Ellen 193
 highlife 144
 Hilder, Thomas 141, 142
 himnos religiosos 161
 hindúes 81
 hip hop 22, 43, 74, 105, 111, 122, 145
 Hitler, Adolf 36
 Hobsbawm, Eric 93, 98
 Hodder, Ian 194
 Hoffmann, E.T.A. 21, 23, 130, 137
 Holanda 177
 Hölderlin, Friedrich 89
 Holocausto 116
 Hood, Mantle 208
 Horkheimer, Max 118, 124
 Hornbostel, Erich von 24, 25, 33, 72, 78, 122, 128, 174, 176, 186
 Horn, David 60
 Houtondji, Paulin 75
 Huancavelica 148
 Huaraz 148
 Huarochirí 31
 Huáscar 205
 huayno 59, 67, 71, 99, 113, 123, 133, 140, 148, 151, 152, 153, 168, 169, 191
 Humala, Julio 151, 190

Humala, Walter 151, 190
 Huntington, Ellsworth 83
 Hymes, Dell 203

Iglesias, Julio 136
 ikaros curativos amazónicos 136
 Imperio otomano 91, 97
 incas 34, 91, 95, 97, 149, 168, 169, 196, 198, 199, 203
 India 57, 64, 134, 141, 168, 188
 indios amazónicos 78
 Infidclamsterdam 116, 117
 Inglaterra 55, 96, 111, 134, 176
 Instituto de Investigación Sonora de Berlín 78
 Irán 142
 Irele, Abiola 70, 75, 76
¿Es posible la música africana? 70
 Irlanda 56
 Islas Salomón 100, 112
 Israel 115
 itomo [rito] 149, 195

J

Jamaica 145
 Jameson, Fredric 181, 186
 Janosch 173, 178, 185, 186
¿Qué bonito es Panamá! 173
 Japón 50, 80, 144, 153, 188
 Java 155
 jazz 38, 43, 52, 64, 74, 77, 81, 111
 Jenkins, Keith 198
 Jethro Tull 188
 Jiménez Borja, Arturo 193
 Jiménez, Rosalba 194
 Jones, A. M. 72
 Jones, Claire 158, 159
 jota 68, 70
 Joyce, James 118
 Juancs 144
 juju 149, 150
 Juval 29

K

kaluli 20, 31, 84, 179
 Kant, Immanuel 78

Katmandú 145
 Keil, Charles 120, 124, 125, 129
 Keita, Fodéba 75
 Kemal, Mustafa "Atatürk" 91
 Kenia 21
 Kerman, Joseph 182
 khosian 73
 Kim, Won 80
 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 55, 60
 Kishibe, Shigeo 53
 kitharra 155
 Kittler, Friedrich 27, 121, 122, 123, 124, 127, 129
 Klenke, Kerstin 90, 192, 209
 Knepler, Georg 34, 35
 kootenai 31
 kora 74
 Krocber, Alfred 177
 Kronos 146
 kuduro 144
 Kuhn, Thomas 101
 Kunst, Jaap 177, 186, 208

L

Laade, Wolfgang 35
 Lady Gaga 144
 Lamont, Michèle 114
 Lang, Lang 80
 Lang, Paul Henry 25
 laud 73
 Lavoe, Héctor 168
El día de mi suerte 168
 Led Zeppelin 152, 153
The Battle of Evermore 152
 Leibniz, Gottfried 51
 Leip, Hans 36
 Leip, Hans / Schultze, Norbert
Lili Marleen 36
 Lenin, Vladímir 56, 95
 Lennon, John 36, 41
Imagine 36
 León, Argeliers 133, 137
Libro Guinness de récords 107
 Linco, Carl von 78
 lira 29, 131
 Lisboa 144
 Liszt, Franz 63
 Liverpool 88

Lloréns Amico, José Antonio 70, 76
 Londres 145
 López, Jennifer 146
 Los Kjarkas 58
 Los Panchos 112
 Los Shapis 69
 Lund, Cajsa 193

M

Madonna 119, 137
 Madrid 28, 35, 40, 53, 98, 114, 117, 137, 145, 147, 153, 207, 208
 Madrigal 188
 Mac, Vanessa 64
 mafa 167
 Mahler, Gustav 41
Quinta Sinfonía 41
 Malasia 97
 Mali 41
 Malinowski, Bronislaw 29, 178
 Mallarmé, Stéphane 118
 Malm, Krister 139, 142
 mambo 88, 151
 mande 73
 mandika 74
 mandras 81
 Mano Dibango 144
 Mao 115
 maories 30
 Maputo 144
 maqam 81, 167
 maracas 155
 Maraire, Dumisami 75
 Marcus, George 164, 172, 181, 186, 197, 201, 203
 Mariátegui, José Carlos 70, 71, 76, 102, 189
 marinera 67
 Marini, Leo 112
 Martel, Frédéric 96, 98, 145, 147
La cultura mainstream 145
 Martincz, Marino 18
 Marx, Karl 118, 132, 137, 143, 201
El 18 de brumario de Luis Bonaparte 143
El capital 143
 Mattheson, Johann 167
 mazurca 68, 70
 mbira 158

McClary, Susan 182
 McLaughlin, John 109
 McLuhan, Marshall 120
 Medina, Pedro 209
 Meier, John 55
 McIntjes, Louise 124, 127, 128, 129
 Mendelssohn-Bartholdy, Félix 78
 Mendivil, Julio 35, 90, 103, 153, 159, 172, 203
 Mendoza, Jaime 168, 172
 Mentjes, Louise 123
 Menuhin, Yehudi 109
 merengue 74, 88
 Merleau-Ponty, Maurice 164
 Merriam, Alan P. 25, 28, 177, 178, 186, 193, 200, 203
Ethnomusicology of the Flathead Indians 178
 mersey beat 88, 112
 México 40, 80, 94, 109, 137, 181
 Middleton, Richard 159
 Mithen, Steven 33, 34, 35
The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body 33
 Moldavia 88
 Molina, Cristóbal de 34
 mongoles 22
 Montaigne, Michel de 164
 Moorc, Alan 44, 48
 Morales, Evo 96
 Morote Best, Efraín 58, 60
 Moscú 144
 Mozambique 74, 100, 112, 113, 146
 Mozart, Wolfgang Amadeus 63, 133, 137
 Mross, Stefan 150
 Mtaku, Christopher 159
 Mudimbe, Valentin 73
 Mugabe, Robert 94, 95
 Munguía, Nelly 190
 Múnich 176
 música andina 37, 43, 52, 95, 96, 112, 113, 189, 190, 191, 198, 199, 200
 música caipira 84
 música sertaneja 84, 85, 86
 musique concrete 122
 Myers, Helen 208
 MySpace 146

N

Nader, Laura 197, 203
 Nelson, Bob 85
 Nelson, Cari 186
 Nepomuccino, Rosa 87
 Nesbitt, Nick 75, 76
 Netrebko, Anna 64
 Nettle, Bruno 177, 186, 208
North American Indian Musical Styles 177
 Neuc Musik 123
 new age 71
 ngombi 156
 Nicaragua 119, 188
 Nietzsche, Friedrich 41, 199, 205
 Nigeria 41, 56, 70, 75, 77, 81, 94, 97, 104, 106, 155, 158, 159
 Nketia, Kwabena 72
 Noll, William 58, 60
 Noséquién y los Nosécuántos 70
 Novalis 89
 nuer 180
 Nueva Delhi 144
 Nueva Zelanda 30
 nyanga 74, 113, 146
 Nyingwan Mbcge 156

O

oboe 157
 odas 88, 92
 Olsen, Dale 193, 194
 one-step 70
 Ong, Walter 58
 operetas 161
 organillo de boca 21, 105
 Organización Nacional de Indígenas de Colombia 194
 oromo 161
 Orquesta Filarmónica de Viena 80
 orquesta sinfónica 43
 Ortiz, Fernando 94
 Osmán 91
 Ovidio 30
Las metamorfosis 30
 Oyfn veg shteyt a byom 117
 Oz, Amos 115, 116, 117
Contra el fanatismo 115, 117

P

Pachacuti 91
 Page, Jimmy 152
 Pahlavi I 142
 Pakistán 104
 Palestina 104, 116
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 63
 Palomino, Margot 190
 Pan 30
 Panamá 173, 178, 179, 184, 201, 209
 Papúa Nueva Guinea 20, 31, 84, 179
 París 144
 pasodoble 70
 Patcl, Aniruddh D. 33, 34, 35
 Music, Language and the Brain 33
 payador 43
 Pelinski, Ramón 208
 pentafonía 22, 75, 175, 198, 203
 Perón, Juan Domingo 94
 Perrault, Charles 62
 Persia 145
 Perú 9, 10, 11, 13, 26, 27, 29, 30, 45, 52,
 54, 58, 59, 60, 66, 67, 68, 69, 70,
 71, 74, 76, 82, 83, 86, 91, 94, 95,
 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106,
 107, 123, 126, 133, 136, 140, 141,
 144, 148, 149, 151, 153, 157, 158,
 168, 172, 175, 187, 188, 189, 190,
 191, 193, 198, 209
 Petermann, Werner 82, 87
 Peterson, Richard A. 69, 76, 111, 112, 114
 Philips [sello discográfico] 136
 piano 63, 167, 168
 Picaflor de los Andes 59, 113
 pigmeos 21, 145, 175
 pincullo 70, 155
 Pineda, Josafat Roel 189
 Pinglo, Felipe 70
 Pink Floyd 109, 140, 188
 The Dark Side of the Moon 109, 140
 pintupi 146
 Pires, Cornelio 84
 Pizarro, Francisco 91, 169
 Plant, Robert 152
 Platón 205
 polca 67, 68
 polca punk 182
 Polinesia 30, 145

polonca 70
 Polonia 67, 97
 Ponce, Manuel M. 94
 Pontificia Universidad Católica del Perú
 76, 172, 209
 Instituto de Etnomusicología 209
 pop 43, 64, 65, 96, 152
 Popper, Karl R. 62, 65
 La miseria del historicismo 62
 Prado, Manuelcha 151, 152, 190
 Pucarina, Flor 126
 Pueblo Nuevo 149, 153, 194
 Puerto Rico 83
 punjabi 145
 punk 116

Q

Qashu, Leila 161, 162, 163
 Quantz, Johann Joachim 167
 quechua 21, 30, 31, 83
 queca 69, 70, 188
 Quequezana, Lucho 67, 71
 quijada 69, 74
 qyl-gobyz 154

R

Radano, Ronald M. 72, 73, 76
 Radio Belgrado 36
 ragas 167
 raí 115, 144
 Ramcau, Jean-Philippe 111
 Rancier, Megan 155, 158, 159
 Ranger, Terence 98
 Ranke, Leopold von 101
 rap 33, 35, 67
 Raphael 136
 Ravel, Maurice 145
 Real Academia Española 20, 24, 54, 55,
 66, 67
 reggae 74, 88, 105, 111, 145
 Rehberg, Karl-Siegbert 114
 Reino Unido 15, 32, 33, 46, 92, 93, 95,
 117, 128, 130, 141, 144, 146, 152,
 153, 165, 181, 194
 Renan, Ernest 92
 Renania 43
 revolución sandinista 188
 Reyes, Adclaida 208

Ricc, Timothy 23, 200, 208
 Ricu, André 61, 64, 65
 Rihanna 144
 Rilke, Rainer Maria 125, 129, 188
 Rimbaud, Arthur 188
 Riveros, Camilo 140
 rock 43, 52, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 105,
 112, 113, 140, 152, 188, 189
 rock indigena 182
 rock progresivo: 112, 116, 188, 189
 Rodríguez, Silvio 162
 Rogers, Roy 85
 Roma 62
 Romero, Raúl R. 76, 196, 203
 Ross, Alex 63, 65
 Rostworowski de Diez Canseco, María
 189
 Rousscau, Jean-Jacques 31, 32, 34, 164
 Rowe, Anne Pollard 193
 Ruth Karina 59

S

Sachs, Curt 176, 186
 Sadie, Stanley 53
 Sahlins, Marshall 170
 Said, Edward 179, 180, 181, 186
 Orientalismo 179
 Saint Sæens, Camille 145
 Sakamoto, Ryuichi 145
 salsa 43, 69, 74, 88, 168
 samba 94
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel, Georg 134
 Simms, David 74
 Simonett, Helena 27, 28
 Sinatra, Frank 126
 Small, Christopher 26, 28
 Solomon, Thomas J. 27, 28
 Somoza, Anastasio 119
 songlines 86, 87, 90
 Sony [sello discográfico] 136, 139
 Soundcloud 135, 184
 Sowande, Fela 75
 sami 141
 sanfonía 157
 Santa Cruz, César 68, 76
 El Waltz y el valse criollo 68, 76
 Santa Cruz, Rafael 107
 São Paulo 84, 87, 144, 172
 Sarasvati 29, 156
 sardos 88
 Satic, Eric 64
 saya 71
 saz 157
 Schaeffer, Pierre 122
 schlager 11, 36, 38, 89, 118, 140, 150, 151,
 153, 161, 196, 197, 198, 200
 School of American Research de Santa Fe
 (Nuevo México) 181
 Schoop, Monika 140, 141, 142
 Schultze, Norbert 36
 Schumacher, Rüdiger 191, 192, 196
 Schumann, Robert 41
 Schweinfurth, Georg 37
 Scott, Derek B. 60
 Seeger, Anthony 136, 137, 208
 Seeger, Charles 41, 46, 48
 Seeger, Pete 36
 Where Have All the Flowers Gone 36
 Sendero Luminoso 191
 Senegal 94
 Senghor, Léopold 94
 Sharp, Cecil 55
 Shclcmay, Kay Kaufman 208
 Shiweche, Stella 158
 Siberia 155
 siku 158, 189
 sikuani 29, 30, 149, 150, 153, 193, 194,
 195
 sikuris 43, 107
 Simkus, Albert 111, 114
 Simmel,

Sultanato selyúcida del Rüm 91
 Süskind, Patrick 156
 suyá 30, 84, 136
 swing 42, 118

T

taarab 95
 Tagg, Philip 51
 Tallis, Thomas 113
 tambor 21, 30, 31, 32, 34, 70, 71, 73, 74,
 75, 81, 126, 155
 tango 70, 106
 Tanzania 94, 95, 98
 Tarazoná, Federico 66, 67, 68, 71, 103
 Tarazona, Roel 101
 Taylor, Roger L. 130, 131, 137
 tecno 22, 122, 145
 Teló, Michel 146
 Tercer Reich 93, 142
 The Beach Boys 122, 168
Fun, Fun, Fun 168
I'm Waiting for the Day 122
 The Beatles 109, 113, 122, 127, 140, 168,
 188
Obladi-Oblada 168
Revolver [álbum] 122
Tomorrow Never Knows 122
Sgt. Pepper 109, 140
 Théberge, Paul 120, 124
*Any Sound You Can Imagine. Making
 Music/ Consuming Technology* 120
 Thoms, John William 54
 Tibet 83
 Tigresa del Oriente 146
 timbila 74
 timpanum 50
 Tin Pan Alley [editorial] 133
 tinya 34
 tirios 54, 80, 168
 tiv 73
 Togo 30
 Tolimson, Tom 182
 Tomasello, Michael 42, 44
 tonga 164
 Tracey, Hugh 72, 76
 Triple Entente 91
 trobiandés 164
 trombón 77, 151

trompeta 77, 126, 150, 193, 195
 Trotski, León 189
 troyanos 54, 80, 168
 tsinza 155, 158
 tsonga 73
 tuareg 73
 tuba 121
 tucano 112, 156, 193
 tumbas 74, 151
 Tumbes 91
 Turino, Thomas 51, 53, 92, 93, 98, 123,
 124, 127, 129, 200, 203
 Turner, Victor 162
 Turpan 49
 Turquía 64, 91, 157, 167
 Twitter 184

U

uauco 193
 Uchida, Mitsuko 80
 Uerania 58
 Uganda 21
 Unesco 99, 106, 107, 108
 Universal [sello discográfico] 139
 Universidad de Colonia 191, 192
 Instituto de Musicología 192
 Universidad de Hildesheim 209
 Center for World Music 209
 Universidad de Música, Teatro y Medios
 (Hanóver) 192, 209
 Uruguay 106
 Uzbekistán 88, 94

V

Valdelomar, Abraham 187
 vals 67, 68, 69, 70, 71, 77, 102, 151
 Vandré, Geraldo 134
Pra não dizer que não falei das flores 134
 Vanuatu 145
 Vargas, Getúlio 94
 Vásquez, Chalena 190
 Vásquez, Chalena / Vergara, Abilio
Chayraq, carnaval ayacuchano 190
 Vásquez de Espinoza, Antonio 81
 Vega, Carlos 55, 199
 Velasco Alvarado, Juan 94
 Veloso, Caetano 145
 Vergara, Abilio 190

Veter, Ed 116
 Vichada 149, 150, 194
 vihucla 81, 157
 Vimeco 184
 vina 29, 156
 viola 85
 violín 21, 70, 81, 121, 148
 violín de rodilla 21
 visual kei 153
 Vogels, Raimund 192, 209
 Volan, Kevin 75

W

Wachsman, Klaus 72
 Wagner, Richard 41, 78, 160
 Waisman, Leonardo 57, 60
 Waits, Tom 109
 Wallaschek, Richard 32
 Wallis, Roger 139, 142
 Wallis, Roger / Malm, Krister
*Big Sounds from Small Peoples. The Music
 Industry in Small Countries* 139
 Walsler, Robert 43, 44, 48
 Wang, Joanna 146
 Warda 144
 wari 29, 193
 Warner [sello discográfico] 133, 139, 140
 War, Rosy 136
 Washburne, Christopher 40

Waterman, Richard 72, 74
 Weimar 160
 White, Hayden 198
 Wick, Peter 137
 Wilkins, John 49
 world music 136, 145

X

xilófono 74
 xilófono tsinza 155
 Xingú 30, 84, 146

Y

yanomami 164
 yembé 22, 105, 145
 Ycpes, Aquilino 194
 Ycs 188
 Yi-wen, Zhan 145
 yoreme mexicanos 27
 YouTube 135, 146, 184
 Yuruparí 156

Z

Zarlino, Gioseffo 167
 zeitgeist 25
 Zezé de Camargo y Luciano 85
 Zimbabue 75, 94, 158
 zulú 123, 127, 128