

Música y espacio social

María Córdova

Musicóloga y profesora. Instituto Superior de Arte.

Desde el pasado siglo xx, los musicólogos han investigado y escrito ampliamente acerca de las dinámicas de transformación y desarrollo de la música en su relación con los espacios sociales. Sin embargo, esas dinámicas —si bien en muchos autores parecen ser consecuencias lógicas del carácter sistémico del mundo— no han sido incluidas aún en un esquema teórico general. La utilidad de tal teoría facilitaría mucho el estudio que plantea la complejidad del desarrollo de nuestras culturas musicales nacionales, y también permitiría esclarecer muchos aspectos de las culturas musicales de nuestra área que todavía parecen poco comprendidos.

Una visión sistémica de la cultura debe concebir al ser humano como una entidad que existe también en el espacio social. Este enfoque permitirá analizar las interacciones que se producen entre culturas y seres humanos, tanto en el interior de un espacio (región, ciudad y áreas suburbana, urbano-rural y rural) como en su relación con sujetos ubicados en otros. Para realizar tal análisis, partimos de los presupuestos básicos siguientes:

Primer presupuesto: todo desarrollo cultural implica interacciones humanas:

Desde que las sociedades humanas existen, mantienen relaciones mutuas. Del mismo modo que no se puede imaginar a los hombres viviendo primero aisladamente y solo después formando una sociedad, no se puede concebir una cultura que no tenga ninguna relación con las otras: la identidad nace de la [toma de conciencia] de la diferencia; además, una cultura solo evoluciona mediante sus contactos; lo intercultural es constitutivo de lo cultural.¹

Nos interesa destacar que esta «interacción», analizada desde una perspectiva histórica, se ha caracterizado por su asimetría, ya que depende de las dinámicas culturales que se establecen entre los sujetos a partir de sus propias condiciones de existencia.

Cualquier análisis acerca de la cultura —musical en este caso— que pretenda ser esclarecedor, debe partir también de esa premisa, pues toda cultura musical lleva en sí misma «objetivadas» las dinámicas socioculturales que caracterizan al tipo de comunidad donde el sujeto creador de la cultura desenvuelve su vida.²

Tales dinámicas influyen decisivamente, por ejemplo, en la forma y el grado de persistencia de la experiencia

cultural anterior y su síntesis con elementos culturales nuevos.

Lo anterior permite comprender, entre muchas otras cuestiones:

1°. Que la estabilidad o el cambio de la cultura musical es un complejo fenómeno en el que el sujeto de la cultura y su actividad resultan profundamente influidos no solo por los procesos históricos, sino también por el espacio social en que dicho sujeto desenvuelve su existencia.

2°. Que, por lo tanto, la música de ningún país puede ser considerada un proceso o fenómeno homogéneo.

Segundo presupuesto: el sujeto de la cultura es siempre, a su vez, la «objetivación humana» de alguna identidad colectiva; es decir, portador de la experiencia histórico-cultural que le confiere su pertenencia clasista, estamental, grupal, étnica, comunitaria, etc., en dependencia de su desenvolvimiento en espacios sociales específicos.³

Como sabemos, la cultura constituye un sistema en el que se pueden observar rasgos más estables que otros, pero la presencia de unos y la ausencia —y hasta la desaparición— de otros estará determinada también por la apropiación consciente que el colectivo humano, integrante de una comunidad —grupo, etnia, clase, nación, civilización— haga de la experiencia histórico-social transmitida entre las generaciones y acumulada en un determinado momento histórico, hecho que depende de las finalidades concretas que toda comunidad humana se plantee.

Consecuentemente, esta apropiación resulta ser selectiva.⁴ No se realiza de manera aislada o individual, ni tampoco de manera arbitraria o caótica en la sociedad; por el contrario, es la consecuencia «aparentemente natural» del proceso de preservación-comunicación-asimilación de valores que opera en la estructura social, desde sus microsistemas sociales (familia, grupos, sectores, etnias, clases) o los macrosistemas (instituciones culturales, religiosas, políticas, etc., y medios de comunicación sociales).

Los individuos que organizan y dirigen cada uno de estos sistemas —en tanto pertenecen a una comunidad con rasgos relativamente estables— seleccionan, entre la diversidad cultural que ofrece la realidad (trátese del pasado o del presente, de la cultura de otros estratos, grupos o clases sociales o de otras áreas culturales), aquella experiencia, información o resultado a partir del *valor* que le confieren, en dependencia de su identidad sociocultural, de las necesidades espirituales y objetivos vitales que se plantean, dadas sus condiciones concretas de existencia.

Tercer presupuesto: para analizar el «espacio social», como sistema que conserva y transforma la experiencia

histórico-cultural, es preciso recordar que el surgimiento de las sociedades clasistas generó dos espacios sociales contrapuestos por sus características y funciones.

Surgió la ciudad como un nuevo tipo de comunidad social (hábitat) hasta entonces desconocido y además opuesto por completo al que había sido el espacio natural del desarrollo de las primeras comunidades humanas a lo largo de miles de años, conocido actualmente como comunidad rural.

Por sus características y funciones, la ciudad surgió como espacio social hegemónico.

La aparición de la *ciudad metropolitana* como «centro hegemónico» de un sistema biosocial complejo (imperio, Estado, monarquía, república, nación) ha sido siempre el resultado de grandes desarrollos. Dentro y desde ella, el grupo hegemónico financia la cultura dominante, en la cual se objetivan las condiciones de su propia vida social. En consecuencia, la cultura hegemónica se orienta hacia el mantenimiento del orden o estabilidad «actual» del sistema y la reproducción de dicha clase social. De ahí surge la necesidad de instituciones encargadas de conservar y comunicar socialmente las grandes acumulaciones de conocimientos heredados de las generaciones precedentes.

En su carácter de centro hegemónico, la ciudad metropolitana rige todo el sistema en su conjunto, y desde el punto de vista cultural no solo provee los materiales «dominantes», sino también, como consecuencia de las interacciones con todos los espacios internos (y externos) del sistema, se convierte en la gran «asimiladora» de cuantas experiencias puedan servir a su estabilidad actual.

Las comunidades rurales se han caracterizado por su oposición a los centros urbanos. En ellas se ubica la clase cuya misión fundamental es contribuir al sostenimiento de una buena parte del sistema urbano.

A pesar de esta separación, muy señalada en períodos como el de la alta Edad Media europea, las comunidades rurales han quedado supeditadas a la economía urbana, o a un espacio social caracterizado por su aislamiento y economía de subsistencia.

Como consecuencia del desarrollo de la «civilización» humana, los espacios sociales han ido experimentando un constante proceso de especialización. Tanto es así, que hoy podemos hablar de las megalópolis hegemónicas del sistema de países capitalistas desarrollados o subdesarrollados y de las redes de ciudades que se subordinan a esta; de sus respectivos espacios suburbanos; de los espacios urbano-rurales del mundo desarrollado y subdesarrollado, así como de sus respectivos espacios rurales.

Todas las formas de la cultura artística —del pasado o del presente— llevan en sí mismas, objetivadas, las formas de vida y necesidades que tienden a satisfacer, en dependencia del espacio social en que han sido creadas. Muchos de los estudios que pretenden teorizar sobre la música, desconocen estas especificidades, de donde resulta su relativa inconsistencia teórica. Por ello, sin pretender agotar el tema, nos parece necesario reflexionar en torno a la música, considerando el «espacio social» una importante variable de su desarrollo.

Diversidad y complejidad de la cultura musical de la gran ciudad metropolitana

La cultura musical de la gran ciudad europea es también una cultura en la que se objetivó la diversidad socioclasista característica de dicho espacio. Recordemos que en las grandes ciudades hegemónicas europeas se desarrollaban de manera conjunta —desde el siglo XIII aproximadamente—, la cultura musical de la Iglesia, la aristocracia y la burguesía, de modo que en ellas coexistió e interactuó la cultura de los tres sectores más relevantes de la economía, influyéndose mutuamente. No podemos olvidar tampoco la presencia de la música de los sectores más pobres e incluso la de los inmigrantes, pero de esta, es lamentable que se hable muy poco en las ya clásicas historias de la música.

Conjuntamente con las ciudades y evolucionando a la par de ellas, en Europa (y en América, que lo reprodujo con sus propias especificidades) se desarrolló desde muy temprano —como resultado de las necesidades vitales de sus habitantes— una cultura musical para el consumo de los sectores medios burgueses:

El desarrollo de las ciudades, en la baja Edad Media, no solo fue un incentivo para la composición revolucionaria de la música dentro de la Iglesia. Creó también una forma de vida que requería una música que expresara su dignidad y realizara sus ceremonias. Del mismo modo que la nobleza pensaba que su posición y su prestigio exigían el saludo de trompetas y tambores y sus diversiones sociales el placer de los instrumentos de cuerda y viento, también las clases medias exigieron que la música agregara sus glorias simbólicas y activas a sus propios actos. Aunque las ciudades consideraban su deber glorificar las iglesias y ampliar los coros religiosos, así como emplear los mejores cantantes y compositores disponibles para el servicio de la religión, querían también una música que socialmente realizara la dignidad y la civilización de sus vidas.⁵

Con el transcurso de los siglos, esta cultura musical sintetizó la forma histórica de aproximación de los sectores «medios» a la cultura hegemónica de las grandes ciudades (por ejemplo, la importancia del baile de salón como hecho social para las «élites», y la de la llamada «música doméstica», de cámara y de «concierto»), y las tradiciones musicales aportadas por los sectores de los

espacios suburbanos y rurales. Recuerdo al lector el origen de los bailes de «cuadros» que tanto furor hicieron en las cortes europeas. Ha sido descrito, para la Europa del siglo XIX, de manera bastante general en los siguientes términos:

La música había superado la etapa en que era una necesidad social para convertirse en un placer remoto y esotérico, transmitido por grandes orquestas y administrado por virtuosos intérpretes y cantantes. Se convirtió cada vez más en el placer de una élite culta y cada vez menos en una comunicación inmediata entre hombres y mujeres. No pasó mucho tiempo antes de que el compositor ambicioso descubriera que proporcionar músicaailable y entretenimiento fácil era algo indigno de él, y una sociedad dividida tuvo que arreglárselas con un arte dividido. La necesidad social no fue satisfecha por Brahms o Wagner, Verdi o Bruckner, sino por los Strauss con sus vals y polcas. Y los Strauss fueron, después de todo, grandes maestros en su estilo. Poco después, cualquier cosa que tuviera el debido ritmo llenaría el tiempo social dedicado a la música.⁶

El «sujeto creador» ubicado en la gran urbe ha sido testigo y heredero excepcional de la complejidad cultural que ese espacio social implica. No olvidemos que en el mundo contemporáneo, en las grandes ciudades industrializadas, tanto de Europa como de Norteamérica, conjuntamente con la cultura musical de las élites y de las clases medias ha coexistido también una cultura musical de los sectores suburbanos, en algunos casos vinculada a las comunidades de inmigrantes, denominada en la actualidad música «étnica». Este parece ser un tema hartamente complejo de estudiar, pues puede presentarse como cultura «cerrada» para la vida social de determinados grupos étnicos (inmigrantes); estar vinculada a prácticas religiosas de larga trayectoria; estar relacionada con la vida escolar o universitaria y a una forma de «cultura del ocio» que se relaciona con las culturas locales (quizás antaño suburbanas);⁷ o pertenecer al tipo de cultura característica del «ocio» que promueven las grandes industrias del entretenimiento.

Este tipo de cultura musical presenta, lógicamente, especificidades nacionales —por ejemplo, en lo relacionado con el problema de la cultura de los inmigrantes,⁸ que permanece con carácter no hegemónico en la gran ciudad, pero coexiste e influye de una u otra forma en las corrientes artísticas generales. Solo por excepción —y por razones esencialmente mercantiles— ingresa en la circulación de mensajes a nivel social global.

Curiosamente, las clásicas historias de la música europea han tomado en consideración esta área de la cultura musical de las grandes ciudades solo de forma colateral. De manera que dichas «historias», tanto desde el punto de vista estilístico como estético, son las de

los sectores hegemónicos de las más importantes ciudades europeas de cada período.⁹

Un hecho no menos importante es que, dada su proximidad a los grandes desarrollos científicos y técnicos propiciados por las necesidades productivas del sistema capitalista, la cultura de la gran ciudad ha recibido sistemáticamente la influencia y los beneficios de tales avances. Pensemos en el desarrollo de los instrumentos musicales: el órgano, los instrumentos de cuerda, de viento y de tecla, los de percusión y demás instrumentos acústicos, hasta todos aquellos relacionados con la electrónica y la cibernética, ya en el siglo xx, avances que han permitido convertir la contemporaneidad tecnológica en una forma de contemporaneidad de la expresión artística de la música. No solo esta proximidad le permite la apropiación de esos avances, sino que condiciona la reproducción de dichos rasgos en el arte de la música. Por ejemplo, los contenidos fundamentales de la difusión de las transnacionales de la comunicación divulgan una música en la que se «objetivan» los estilos de vida y el desarrollo de la gran ciudad hegemónica industrial, y de esto se desprende, para las grandes mayorías (en especial los sectores juveniles), su «contemporaneidad», independientemente de cualquier otra consideración acerca de su contenido artístico. Ello sin tener en cuenta que es solo en dichas ciudades donde se crea tal tipo de música y donde *únicamente* se puede «reproducir», respetando todos sus medios expresivos.

Y, por último, las grandes ciudades hegemónicas, rectoras de la vida económica de vastos territorios, concentran y ejercen el liderazgo de las ideas en los órdenes económico, político, filosófico y estético, en tanto ideología que justifica el dominio de otros territorios, pueblos o naciones, así como una buena parte de las corrientes de pensamiento que reflexionan acerca de la irracionalidad de tal orden de cosas.

De ello se deriva que el sujeto creador, situado en la gran ciudad metropolitana, posea ante sí un cúmulo de experiencias inmediatas que *potencialmente* están interactuando con sus experiencias históricas (tradiciones) acumuladas en el campo de la música. Es la posibilidad de asimilar estas experiencias —factores que hemos analizado brevemente hasta aquí— la que imprime el dinamismo al desarrollo del arte musical de las grandes ciudades hegemónicas. Por supuesto, lo que este «sujeto creador» pueda o no incorporar a la sociedad de tal conocimiento acumulado, dependerá —como ya hemos señalado— de si acepta o no los requerimientos estéticos de su empleador.

¿Cambio o estabilidad?

No obstante lo dicho hasta aquí, muchos factores de la cultura musical que se desarrollaron en la gran ciudad hegemónica, desde el Renacimiento hasta nuestros días, demuestran a simple vista elementos de «estabilidad» en su evolución. Por ejemplo: a) en las formas musicales empleadas (tales como la ópera, la sonata, el tema con variaciones, el preludio, el concierto para instrumento, solistas y orquesta, etc.); b) en el *valor simbólico* de los medios expresivos; c) en el empleo de formatos instrumentales, entre estos, principalmente, la orquesta de cámara y la sinfónica; d) en el empleo de instrumentos llamados actualmente acústicos; e) en las técnicas de ejecución de instrumentos; f) en las técnicas de fabricación de estos; g) en los estilos académicos de enseñanza; h) en los estilos de comunicación del hecho artístico, etcétera.

Ya avanzado el siglo xx, y con la absoluta apropiación de la música que la «industria del entretenimiento» ha llevado a cabo en los Estados Unidos, la cultura musical de las actuales megalópolis norteamericanas parece ser extraordinariamente dinámica. Esto se debe, sobre todo, a que:

1. La «gran ciudad» es un espacio propicio para la síntesis más o menos permanente de todas las complejas tendencias tecnológicas, filosóficas, estéticas, artísticas y culturales que coexisten e interactúan en ella.¹⁰

2. Ha sido el *contenido fundamental* de los grandes negocios del capitalismo, desde el surgimiento de la radio, la industria del disco, la TV, hasta las actuales transnacionales de la comunicación, el factor que la convierte en «vitrina» de todos los avances tecnológicos del sistema.

Sin embargo, un análisis cuidadoso mostrará que a pesar de todas las situaciones de desarrollo potencialmente presentes en la gran ciudad hegemónica, el «cambio» de la música está más bien relacionado con aspectos tecnológicos y formales que con aspectos de contenido; y que en la actualidad las verdaderas búsquedas y experimentaciones que presiden todo hecho auténticamente artístico, resultan ser cada día más excepcionales. Un buen ejemplo es la estabilidad que ha alcanzado la canción banal en tanto «arte» fundamental de los programas y megaeventos transmitidos y promovidos por grandes transnacionales de la comunicación.

Los espacios rurales: desarrollo versus subdesarrollo

En los enfoques económicos, fundamentalmente «críticos», se identifica el *aislamiento* de las comunidades

Un análisis cuidadoso mostrará que a pesar de todas las situaciones de desarrollo potencialmente presentes en la gran ciudad hegemónica, el «cambio» de la música está más bien relacionado con aspectos tecnológicos y formales que con aspectos de contenido.

rurales como un factor que —dado el bajo nivel de interacción sociocultural— define un tipo de vida sin grandes cambios ni transformaciones. De aquí se deriva la estabilidad que tiende a alcanzar toda cultura que se ha desenvuelto alejada de los grandes desarrollos e interacciones comunicativas generadas por los grandes centros urbanos.

En el campo de la música, este aislamiento, sobre todo antes del siglo xx, propició una tendencia a la buena estructuración y estabilidad de las culturas musicales.

El fenómeno fue explicado por Bela Bartok:

una zona minera ofrecerá muy escasas probabilidades de buen material [musical], porque el tránsito intenso de gente de todos los países corrompe inevitablemente su característica folklórica originaria. E idéntica es la apreciación sobre aquellas aldeas cuya población acostumbra a desplazarse hacia otras comarcas por razones de trabajo. Son preferibles entonces aquellas aldeas existentes desde hace mucho tiempo, y donde la vida se ha desarrollado con las leyes consuetudinarias del lugar.¹¹

Se podrían citar innumerables ejemplos que ilustran la relación entre el alejamiento de las comunidades respecto a los centros hegemónicos y la estabilidad cultural. Veamos un caso que manifiesta su plena vigencia:

El presente estudio parte de una serie de inquietudes sobre el porqué de la supervivencia de los romances religiosos, específicamente en comunidades negras del litoral Pacífico colombiano. Para ello me he dedicado a estudiar a fondo el repertorio festivo de una comunidad que tiene una reconocida tradición oral de canto: Barbaças, en Nariño, antiguo centro minero y portuario sobre el río Telembí [...] Estudios recientes sobre las tierras bajas del litoral Pacífico colombiano destacan el aislamiento físico, social y cultural de esta región, considerada por algunos como paradigmática de la *folk society* de Robert Redfield [...] hecho que ha contribuido a que la región se haya convertido en terreno fértil para estudios de carácter antropológico, social y lingüístico.¹²

Y, por supuesto, el hecho no ha pasado inadvertido para etnomusicólogos de mirada aguda como Bruno Nettl. El concepto supervivencia está encaminado a descubrir los principios que rigen «la relación de los centros culturales con sus periferias». Plantea: «El estudio de las “supervivencias” debería tratar de responder

cuestiones como el grado en que la supervivencia de formas periféricas más antiguas *está relacionado con la distancia al centro cultural*».¹³

El espacio rural de los países capitalistas desarrollados próximos a las grandes ciudades hegemónicas y a la red de ciudades que se le supeditan difiere, por razones obvias, de los espacios rurales de los países subdesarrollados.

Desde luego que Europa occidental conoce la metrópoli, *pero no el vasto interior metropolitano*, porque ahí la corta distancia que existe entre muchas ciudades, cada una con su propio vigor económico y con sus tradiciones e independencia cívica, constriñe el radio de influencia.¹⁴

Fue esta, quizás, la razón de la pérdida de las culturas musicales de las áreas rurales de los países europeos que más tempranamente iniciaron el desarrollo capitalista. Sin embargo, en los países de formación capitalista tardía de Europa (las llamadas «periferias» europeas) se observa un fenómeno absolutamente diferente respecto a la conservación de culturas musicales de larga evolución en las áreas rurales. En este caso, podría considerarse a Portugal, España, y los países del oriente europeo como Rumania, Polonia, Hungría, Bulgaria, Yugoslavia, Grecia, etc., lo cual fue descrito por Zoltán Kodaly en los siguientes términos:

Tenemos tan pocos documentos escritos sobre la antigua música húngara, que ningún estudio histórico musical podría desentenderse de nuestra música popular. En ciertos aspectos el lenguaje popular es idéntico al lenguaje antiguo; así, toda la música popular puede y debe sustituir a los documentos históricos ausentes. Desde el punto de vista histórico, ella tiene para nosotros un significado mayor al que tiene para los pueblos ricos de un estilo independiente desde siglos. En estos pueblos, la música popular ha sido absorbida por la música culta y un músico alemán puede encontrar en Bach o en Beethoven lo que nosotros, por ahora, solo podemos buscar en nuestras aldeas: la vida orgánica de una tradición nacional.¹⁵

En la medida en que los llamados «países periféricos» se incorporaron al sistema capitalista y estabilizaron en sus territorios tal forma de producción, el proceso se reflejó en la transformación de la cultura musical de las ciudades, así como también propició vínculos más estrechos entre el campo y la ciudad. En consecuencia, las culturas musicales rurales fueron perdiendo su secular aislamiento y pasando a engrosar

los valores en que se ha fundamentado la identidad cultural de los sectores burgueses en esos países.

En el proceso de asentamientos humanos generado por la formación del mundo colonial (subordinado a los imperios europeos del siglo xv al xx) en América, se podían originar fuertes diferencias a partir de la proximidad de la comunidad rural al área de la gran urbe dependiente. Debido a esto, los sujetos recibieron mínimos beneficios económicos y culturales, favorecidos por esa cercanía. Por el contrario, el aislamiento muy marcado originó un mayor retraso tecnológico y productivo respecto a todo el sistema en su conjunto.

Gracias a la estabilidad cultural que generaron los aislamientos rurales, las culturas formadas allí —fundamentalmente en el área de la música, la literatura y las artesanías— se transformaron en uno de los principales elementos de identidad cultural, al cual apelaron las burguesías de formación tardía y dependientes que, por estas razones, no eran portadoras de culturas antiguas y bien sedimentadas. A ello se debió que las burguesías nacionales, tanto de los países europeos de tardía incorporación al capitalismo industrial como las de los países subdesarrollados de América Latina, tomaran las culturas musicales campesinas de sus respectivos países como un importante factor de identidad cultural nacional, en virtud de la fuerte estructuración que les había permitido alcanzar su evolución estable a través de siglos.

Refiriéndose al caso de Polonia, la musicóloga Sofía Lissa expone ideas que parecen perfectamente aplicables a los países americanos:

La permanencia de ciertas tradiciones es resultado de la permanencia de ciertas formas de vida: precisamente por eso, las más duraderas fueron siempre las tradiciones del folklor musical, ya que las condiciones de la vida del campo, las formas de vida cotidiana, la homogeneidad de la población, la escasa movilidad (sobre todo antaño) y la autoridad de la antigüedad, de la costumbre, decidían las modificaciones totalmente insignificantes de los estereotipos [musicales] de una región dada. De ahí la *excepcional estabilidad de la cultura musical del pueblo campesino y su reconocimiento bastante general, desde este punto de vista, como representante de la cultura de toda la nación, a pesar de que es, decididamente, la cultura de una sola clase de la nación.*¹⁶

¿Folklor, etnomúsica o culturas musicales no hegemónicas?

Otra de las grandes problemáticas de la musicología y la etnomusicología de Occidente a lo largo del siglo xx, ha sido la del concepto (y el fenómeno que trata de reflejar) tan debatido de «folklor», el cual está siendo sustituido por el de «etnomúsica».

Lógicamente, tanto los conceptos «folklor» como «etnomúsica» deberán, algún día, ser reinterpretados por la musicología. Si bien su formulación ha obedecido a observaciones de tipo empírico, el hecho de que la etnomusicología haya rehusado analizar el carácter histórico y clasista de las culturas extra-europeas y de las no hegemónicas de los propios países desarrollados, ha traído como consecuencia la imposibilidad de insertar los estudios sobre la llamada música folklórica o la «etnomúsica» en un sistema teórico que permita generalizar los aspectos esenciales de su origen, desarrollo y situación actual. A pesar de su amplio uso, esos conceptos aún no aparecen adscritos a ninguna teoría de amplio alcance explicativo. Por tales razones, y dadas las complejidades culturales del mundo contemporáneo, es evidente que resultan conceptos inespecíficos debido, fundamentalmente, a que no logran expresar el carácter histórico-cultural, ni las dinámicas esenciales de las culturas musicales que intentan reflejar.

Desde el punto de vista teórico que tratamos de defender, lo primero que salta a la vista es que todo aquello denominado como «folklor» o «etnomúsica» está representado por las culturas musicales no hegemónicas, de y para los sujetos ubicados a, más o menos, gran distancia de los grandes espacios urbanos hegemónicos independientes, o culturas musicales de los espacios periféricos —es decir, no hegemónicos— de la gran ciudad. Culturas que, como ya hemos dicho, se caracterizan básicamente por haber alcanzado, en algún momento de su desarrollo, un alto grado de estructuración, y porque —solo ocasionalmente y por razones muy concretas— ingresan como contenidos fundamentales en la circulación social de mensajes musicales a nivel global.

Resulta interesante que, durante años, los estudiosos de este fenómeno hayan discutido acerca de la posible desaparición del «folklor», sin aceptar siquiera la posibilidad de un cambio de vida sustancial de las comunidades humanas que viven en condiciones de aislamiento; lo cual, de ser posible algún día, traería también grandes cambios en dichas formas de cultura.

Un ejemplo importante es el caso de Cuba, país que durante décadas ha estado luchando por la eliminación de los aislamientos sociales, tanto urbanos como rurales. Deberíamos estar atentos a ello, pues tales cambios podrían acarrear transformaciones en nuestra música.

Sistemáticamente, en los estudios sobre «folklor» de la mitad del siglo pasado, que han influido de forma decisiva en la musicología americana, no se mencionaba el origen histórico y clasista de este fenómeno. Una corriente que estuvo vigente en las décadas de los 70 y los 80 —representada en América Latina, entre otros, por el chileno Manuel Dannemann— definía el proceso de

folklorización de la siguiente forma: «un hecho cultural llega a convertirse en folklórico, solo cuando para determinados grupos funciona como bien común, propio, aglutinante y representativo».¹⁷

Esta definición puede ser aplicada, en general, a toda manifestación cultural identitaria de *cualquier* grupo humano, independientemente de su función y contenido, con lo cual, de hecho, se excluye toda explicación acerca del «folklor» como la gran problemática de grupos que permanecen alejados de los grandes centros hegemónicos y en condiciones de un aislamiento sociocultural de diverso grado.

Sin negar en lo absoluto el valor que las culturas de aquellos sectores no hegemónicos más aislados de cualquier sistema puedan haber aportado a la historia de la cultura, quizás algún día no lejano nuevas condiciones históricas permitan desarrollar culturas musicales que hasta el presente solo han sido manifestación del aislamiento, de la imposibilidad de acceso al desarrollo de grandes sectores sociales del mundo, llámeselos folklor o como nosotros preferimos llamarles: *culturas musicales no hegemónicas*.

No es posible pasar por alto aquellas comunidades aisladas del *mundo actual* que, asediadas por la pobreza extrema, ya están siendo víctimas de la extinción, o amenaza de extinción, de sus ancestrales valores culturales. Luego entonces, al referirnos a las culturas de las comunidades ubicadas en los espacios no hegemónicos y aislados, algunas ya deberán ser analizadas desde la perspectiva de *culturas en proceso de extinción*.

Además de las dinámicas que caracterizan intrínsecamente a los espacios urbanos y rurales, también debemos señalar que entre esos espacios se producen fuertes traslados de experiencias culturales, ya sea como resultado de los «movimientos» migratorios o de la influencia de los medios de comunicación sociales. Podríamos caracterizar esos traslados de experiencias culturales como «movimientos» entre centro-periferia, periferia-centro; entre las periferias y los centros hegemónicos. Por supuesto, siendo expresión de la «interculturalidad» que coadyuva a la creación y transformación de la cultura en cualquier parte del mundo, como hemos dicho, siempre existirá la tendencia a algún tipo de «asimetría».

Dinámica centro-periferia. ¿Cómo asimilamos las culturas musicales hegemónicas?

El proceso de dominación cultural no está exento de contradicciones. El hecho de que la pobreza también limita la asunción de la cultura del dominador, había sido advertido por el sociólogo argentino Néstor García Canclini en la década de los 80: «los bienes culturales

acumulados en la historia de cada sociedad no pertenecen realmente a todos (aunque formalmente sean ofrecidos a todos) sino a aquellos que cuentan con los medios para apropiárselos».¹⁸ Tampoco podemos olvidar que, desde la formulación de las tesis de la escuela histórico-cultural, había quedado claro que el acceso a la cultura es un conflicto esencialmente clasista.

Se trata de que la asunción de la cultura dominante —muy especialmente en el caso de la música— significa la real posibilidad de asumir (con todos los recursos económicos que ello implica) todo su «instrumental»: tecnologías y técnicas; adquisición de instrumentos, accesorios, medios de reproducción; acceso a información, a maestros y escuelas y a infraestructuras comunicativas y promocionales. A ello podríamos agregar el hecho de que el interés por asimilar los códigos de la cultura dominante puede ser obstaculizado por el significado y el valor que dicha cultura pueda tener para las clases «subalternas».

El sociólogo brasileño, Sergio Micelli hizo una importante observación a las tesis de Pierre Bordieu. En ella se refiere al modelo de estudio propuesto por el francés, señalando que sus consideraciones acerca de la subordinación de las clases populares a la cultura dominante son propias de los países capitalistas europeos, donde hay un mercado simbólico unificado. Según Micelli, en Brasil, y en general en América Latina, a diferencia de Europa, el modo de producción capitalista incluye diversos tipos de producción económica y simbólica. No existe «una estructura de clase unificada, y mucho menos una clase hegemónica (equivalente local de la “burguesía”) en condiciones de imponer al sistema entero su propia matriz de significaciones».¹⁹

Añadiendo a estas ideas algunos otros criterios, escribió Néstor García Canclini:

Encontramos más bien un «campo simbólico fragmentado» que, agregaríamos nosotros, implica aún mayor heterogeneidad cultural en las sociedades multiétnicas, como la misma brasileña, las mesoamericanas y las andinas. Aunque la «modernización» económica, escolar y comunicacional ha logrado una cierta homogeneización, coexisten capitales culturales diversos: los precolombinos, el colonial español, en algunos la presencia negra y las modalidades contemporáneas de desarrollo capitalista.

Por otra parte, esos diversos capitales culturales no constituyen desarrollos alternativos solo por la inercia de su reproducción. También han dado soporte cultural para movimientos políticos que se enfrentan al poder hegemónico y buscan otro modo de organización social.²⁰

Pudiera pensarse que la nueva situación de dependencia económica de América Latina respecto a los Estados Unidos durante el siglo xx, unida al enorme poderío de los medios de comunicación sociales, traería

aparejada una subordinación total de las culturas «subalternas», es decir, la cultura de los grandes grupos marginados económica y socialmente. Sin embargo,

el desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales [...] Muchos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose. Este crecimiento se debe, al menos, a cuatro tipos de causas: a) a la imposibilidad de incorporar a toda la población a la producción industrial urbana; b) a la necesidad del mercado de incluir las estructuras y los bienes simbólicos tradicionales a las capas populares menos integradas a la modernidad; c) al interés de los sistemas políticos por tomar en cuenta el folklor a fin de fortalecer su hegemonía y su legitimidad; d) a la continuidad en la producción cultural de los sectores populares.²¹

En tal sentido, resulta interesante observar que la música de los *mas media* reproduce globalmente la cultura musical de la gran ciudad industrial y que esa música, al circular como cultura musical hegemónica, porta el contexto histórico, económico y social que la origina como un valor «objetivado».

La cultura musical de las grandes ciudades industriales, al ser asimilada por los sujetos ubicados en espacios cada vez más alejados de los grandes centros hegemónicos, comienza a ser asumida como el «ideal» de cultura. Debemos insistir en que toda apropiación cultural (todo proceso de «desobjetivación») incluye no solo sus contenidos simbólicos, sino también las tecnologías y todas sus capacidades humanas e institucionales. La cultura como «ideal» implica solamente una apropiación de «filosofías», de determinados objetos, valores culturales y «modos de conducta». La cultura, para que sea «nuestra» supone, además, la posibilidad de que el «nosotros» pueda apropiarse —conjuntamente con las filosofías, los valores y los modos de conducta— de todos los aspectos objetuales que le son inherentes. De lo contrario, nunca será enteramente «nuestra»:

Las nuevas tecnologías son esencialmente minoritarias. Los indios, los negros, todos los condenados de la tierra, están aún lejos, salvo raras excepciones, del hombre cibernético y el consumo no pasa para ellos de ser un sueño del cual muchos han desertado, como quien huye de una trampa. Abrumados por la realidad real, poco les interesa la realidad virtual, y ni siquiera comprenden que alguien pueda entusiasmarse tanto con tales masturbaciones. Descubren con orgullo su pertenencia a una cultura comunitaria, y recelan del individualismo extremo que nutre el proceso de globalización, el cual, como la cultura de masas de la cual forma parte, aísla más de lo que une.²²

Desde la Antigüedad hasta nuestros días, la cultura hegemónica llega a los sectores «subalternos» en forma de elementos y nunca como sistema cultural orgánico. Decimos «elementos» pues, para esos sectores sociales, la cultura originada en las grandes urbes hegemónicas lleva objetivada en sí misma dicha forma de existencia, no coherente con la de los sectores «subalternos», que

nunca han tenido la posibilidad de contar con la infraestructura educativa para reproducir las capacidades humanas que originan ese tipo de cultura musical y, además, no poseen los recursos económicos para reproducir todos sus aspectos instrumentales.

Lo anterior, aplicado al caso de la asimilación de las culturas musicales hegemónicas en América, implica que a una apropiación «inacabada» le haya sido siempre inherente el interés —más o menos explícito— de una eterna subordinación cultural, tanto a las que llegaban de Europa durante la colonización, como a las que, a partir del siglo xx, llegan de los grandes centros de poder cultural.

Sin embargo, las músicas de los sectores marginados de América muestran que, mientras el proceso de dominación ha intentado —e intenta aún— desintegrar nuestras culturas identitarias y nos impone una cultura musical dominante, aquellos elementos culturales, más o menos dispersos, de los cuales podemos apropiarnos, se integran, de una u otra forma, con los propios para dar vida a nuevas entidades culturales.

En ese proceso contradictorio —que forma parte de nuestra diaria lucha por la subsistencia— el esfuerzo por asimilar la cultura dominante origina no solamente la síntesis de elementos culturales diversos, sino también el surgimiento de nuevas capacidades humanas no contempladas en los sistemas educativos «oficiales». De ello pudiéramos inferir que la síntesis de culturas musicales ha sido, y continúa siendo, una capacidad humana desarrollada por las culturas no hegemónicas desde la conquista de América. Sin embargo, tal capacidad —según nuestras observaciones— se manifiesta en dependencia de la «historia cultural» de cada sujeto. No debe extrañarnos, por ejemplo, que a los negros y mulatos libres, ubicados en las grandes ciudades puertos de mar, en la denominada área Caribe, entre los siglos xviii y xix, les correspondiera la posibilidad de realizar la primera síntesis entre África y América en lo que a música se refiere.

Música cubana: hegemonía interna-hegemonía externa

Desde el punto de vista histórico-cultural, la música cubana puede ser definida como un proceso (creativo e interpretativo) en el cual, con mayor o menor dinamismo, se sintetizan elementos musicales procedentes de un pasado cultural y elementos nuevos, asimilados tanto de las culturas musicales hegemónicas como de las no hegemónicas (internas y externas) que caracterizan el entorno sonoro en que está inserto el artista.²³

A partir de lo anterior, podemos inferir que «ser músico cubano» implica tanto el hecho de estar en posesión de los elementos que conforman nuestra experiencia histórico-musical, como de técnicas de creación y ejecución que permitan asimilar, con relativa rapidez y precisión, todas aquellas influencias, internas y externas, que articulan con la cultura musical propia.²⁴

La «original y artística» forma en que se articulen las «experiencias culturales anteriores» y las influencias asimiladas, será también resultado del talento creador del artista.

Sin embargo, se requiere analizar dicho proceso a la luz del origen social del sujeto creador y del «espacio social» en el cual desenvuelve su vida. Sin este análisis no se podrían explicar —entre otras muchas cuestiones— la gran diversidad e interacción estilística y genérica de la música cubana, la concentración de formas de creación y expresión en determinados espacios sociales, el diferente desarrollo de las capacidades creadoras e interpretativas por regiones culturales y hasta por qué la construcción de las identidades colectivas juveniles —en la cual la música desempeña un importantísimo papel— se manifiesta de forma diferente en las diversas regiones y espacios sociales del país. Otro de los posibles esclarecimientos que permitirá una teoría de la relación música-espacio social es el de la construcción de las hegemonías, entendida como discurso estético dominante: quiénes y desde qué espacio social las construyen, cómo y hacia dónde se irradian, cuáles pueden ser sus consecuencias.

Desde 1959 hasta el presente, el Gobierno revolucionario cubano trató de dotar a la música cubana de condiciones para un desarrollo equilibrado a lo largo del país, mediante medidas y disposiciones como las siguientes: construcción de escuelas de música en todas las capitales de provincia; otorgamiento de becas nacionales e internacionales; contratación de prestigiosos profesores de diferentes países; creación de instituciones patrimoniales; protección a los músicos profesionales y el desarrollo del movimiento de aficionados; creación de centros de información y desarrollo; la formación de maestros y la atención a su capacitación; y otras tan importantes como estas. Todas estas medidas contribuyeron a un enorme desarrollo musical, pero el significativo avance alcanzado hacia finales de la década de los años 80 fue seriamente afectado en todos los órdenes por la crisis económica de los 90.

Entre los innumerables impactos que esa crisis ha acarreado a nuestra música, el esencial es el que afecta a la economía cubana en todas las esferas productivas y a la creación artística, en lo referido a la relación valor económico-valor artístico.

En la economía cubana actual, uno de los fundamentales empleadores de la música es el turismo.

En los llamados «polos turísticos», ubicados en diversas regiones económico-culturales, corresponde a personas con muy diversa formación intelectual, académica y cultural en general, aplicar la compleja y delicada urdimbre de las políticas culturales. Por todo ello, y a pesar de su enorme importancia para la economía cubana actual, las políticas respecto a la promoción de la música cubana que se observan en tales «polos», en ocasiones son contradictorias, y se da el caso de que, en el proceso de circulación de mensajes, coexisten los de muy poco con otros de mucho valor artístico, o aparecen excluidas muchas manifestaciones de la música cubana aun sin haberse constatado el impacto que pudieran producir en los turistas receptores. Todo esto sin extendernos en la deficiente relación existente entre la producción de discos y la oferta al potencial mercado que representa el turista.

Si el Ministerio de Turismo establece las políticas fundamentales —las cuales el propio músico acepta o no, definiendo con ello su ubicación en la circulación social de mensajes—, ¿cómo trazar una estética de la creación musical cuando los planteamientos del propio empleador, a través de la acción de sus mediadores en los «polos turísticos», llegan a ser hasta contradictorios?

Otros importantes empleadores de la música cubana son los medios masivos. A través de su acción, contribuyen notablemente al proceso de valorización de los hechos artísticos. Sin embargo, tampoco están exentos de problemas. Los programas musicales «estelares» de la televisión cubana (con muy contadas excepciones) se producen desde la ciudad de La Habana; los directores, especialistas, productores y técnicos ubicados en la capital, en su función de mediadores, han objetivado, desde el propio surgimiento de la televisión, las políticas musicales que han existido en nuestro país.

Por todo lo anterior, la ciudad de La Habana se convierte en el eje principal de la formulación de los patrones estéticos y, por ende, en la primera gran meta de todos los músicos y agrupaciones cubanos. Tendríamos que considerar las dificultades económicas (agudizadas a partir del Período especial) que implica el traslado de los músicos desde el resto del país para la realización de programas televisivos en La Habana. Debido a estas circunstancias, los músicos residentes en esta ciudad adquieren un privilegio relativo respecto a los restantes músicos del país, en lo que se refiere a divulgación a través de los medios de comunicación.

El caso de la radio es algo diferente porque sus requisitos económicos no son exactamente los mismos de la televisión, pero aun así tampoco escapa a los fenómenos señalados.

El tercer gran empleador de los músicos cubanos es la industria productora de discos y, particularmente,

aquellas empresas constituidas por capitales mixtos, las que más rápidamente le facilitarán su lanzamiento «al exterior» y cuyas oficinas sucursales están básicamente en La Habana, pero sus casas matrices en alguna importante ciudad en otro lugar del mundo.

Las prioridades establecidas por la radio y la televisión son objeto inmediato de la atención de las empresas disqueras, independientemente de algunas pequeñas incursiones que sus «cazatalentos» realizan de vez en cuando por otras provincias. También estas empresas tienen sus propios intereses económicos devenidos culturales. Esto genera políticas nacidas de esos mediadores, por lo cual pudiéramos preguntarnos: ¿se formulan en Cuba o fuera de Cuba las políticas musicales? ¿Existe consenso entre los intereses promocionales de los representantes cubanos y los extranjeros respecto a las razones de la promoción en cada caso?

Después de lo brevemente expuesto, vale preguntarse: ¿estarán conscientes los profesionales que divulgan la música en (y desde) La Habana, a través de la radio y la televisión nacionales, del alcance y profundidad de su gestión? ¿Estarán conscientes de que están estableciendo y ejerciendo las medidas de valor de la música y los músicos cubanos desde la ciudad capital del país? ¿Sobre qué bases se establecen tales definiciones? ¿Se pudiera reducir la música cubana actual a todo lo que escuchamos y vemos en los programas estelares de la radio y la televisión? ¿Están conscientes los que definen la promoción de la música en los «polos turísticos» de que están estableciendo y ejerciendo categorías de valor de la música y los músicos cubanos?

Nos quedaría mencionar a los empresarios de espectáculos y a los productores de discos de empresas extranjeras que vienen a Cuba, básicamente, a buscar ganancias casi siempre fáciles y rápidas. ¿Establecen o no criterios de validación acerca de la música y los músicos cubanos? ¿Y a partir de cuáles consideraciones las establecen?

La promoción de la música que ingresa en «la gran corriente internacional» está obligada a seguir los dictados de las grandes empresas transnacionales productoras de discos y espectáculos, las cuales tienen bien definidas sus líneas de trabajo. Obsérvese, por ejemplo, la orientación que siguen todas las orquestas salseras de mujeres que actualmente intentan ubicarse en posiciones ventajosas del mercado internacional. Para ingresar en el proceso de circulación internacional de mensajes, deben asumir los valores fundamentales que se les exigen, es decir, que se supone ellas deben representar y transmitir.

Asimilación, aprendizaje e interacción en nuestros espacios sociales

No es un secreto que los rasgos que identifican a la música cubana surgieron como resultado de la síntesis

de tres grandes áreas culturales: una aportada por Europa (fundamentalmente España); otra, por África; y, a lo largo del siglo xx, una tercera, por los Estados Unidos y asimilada por un sector algo diferente de músicos ubicados en las más importantes ciudades cubanas, especialmente La Habana.

Esa síntesis fue el resultado de la creatividad, por una parte, de los sectores más pobres y marginados del país y de otros no tan pobres ni marginados, como el de ciertos músicos de formación profesional ubicados en las ciudades más importantes. De ello se deduce que, en cada una de sus áreas de creación,²⁵ la música cubana privilegie el uso de determinados medios expresivos, de determinadas temáticas, funciones, etc.; pero este enfoque no agota el problema.

Es y será necesario, por muchos años, retornar al estudio del origen de la cultura musical cubana, en el cual, entre otros importantes aspectos, la trasmisión oral tuvo un papel esencial, y le aportó rasgos a nuestra música aún poco estudiados. Entre esos legados esenciales, cabe destacar la capacidad de síntesis, es decir, la necesidad —y luego capacidad— para integrar y hacer funcionar artísticamente elementos culturales de diversa procedencia.

Esto se relaciona con los retos que impuso la sobrevivencia durante siglos, tanto a las grandes masas de aborígenes americanos como a los africanos esclavizados, sin olvidar a los inmigrantes españoles y todo lo que puede haber significado su proceso de adaptación al Nuevo mundo. Para los más pobres y preteridos, la mínima posibilidad de asunción de elementos culturales del dominador representaba aspectos decisivos para la supervivencia, pero estos elementos eran asimilados en dependencia del espacio social en el que el sujeto desenvolvía su vida. No era lo mismo para quienes habitaban en La Habana del siglo xix, con su cosmopolitismo, que para quienes vivían en un perdido pueblecito, en una finca dedicada a la producción tabacalera o en la temida plantación azucarera, con sus tenebrosos barracones. Si analizamos atentamente la música cubana (y nos referimos a todas las áreas de creación posibles), veremos que aún hoy es portadora de estas esencias.

En el proceso de formación de nuestros pueblos, el destino del más pobre era un asunto eminentemente individual. El aprendizaje de las cuestiones esenciales relacionadas con la sobrevivencia quedaba subordinado a las posibilidades individuales de los sujetos, incapacitados —la mayoría de las veces— de acceder a algún sistema de instrucción oficial.

Por otra parte, hasta donde sabemos, la posibilidad de «mezclar» y «sintetizar» elementos culturales no ha sido nunca sistematizada desde el punto de vista académico, y se trata de uno de los procesos creativos

menos susceptibles de ser explicados a través de «esquemas» o «recetas». De manera que el músico de mejor formación profesional que conozcamos actualmente, siempre habrá de reflexionar acerca de las mezclas de elementos culturales.

Si nuestra cultura musical —especialmente forjada en constante proximidad a las grandes ciudades puertos de mar, en las que el aporte de los africanos y sus descendientes tuvo un papel sustantivo— ha adquirido su histórica flexibilidad para la asimilación y el cambio, y su relativa, pero constante, tendencia a la experimentación, ha sido gracias a la forma en que se conservó, pero también a los aportes sucesivos de grupos de músicos procedentes de capas humildes, que asimilaban la música no solo como forma de mantener una identidad en constante asedio, o como relativo goce existencial, sino como manera de mejorar sus precarias condiciones vida. Este proceso de conservación y asimilación de nuestra cultura musical por vías eminentemente orales, permitía a la música desarrollarse, asimilando todos los posibles aportes de cada quien, decantados luego en su casi espontáneo proceso de desarrollo.

Partiendo del reconocimiento de esos aportes, considero que si algo puede dañar a la música cubana actualmente es la aplicación de concepciones esquemáticas y estereotipadas, surgidas en la capital del país, con todo el significado que tal hecho adquiere, y que pueden llegar a convertirse en medidas de «valor» capaces de orientar en la dirección menos positiva a los músicos cubanos en el futuro inmediato, con todas sus consecuencias.

Si por el momento las condiciones económicas no permiten ofrecer, de manera permanente, una visión de la música cubana actual en su conjunto —me refiero a todo lo que está sucediendo en los diferentes espacios sociales de la nación—, al menos debemos centrar el interés y la valoración en los aspectos relacionados con las búsquedas, la experimentación y los aportes e interacciones entre músicos, dentro y fuera del país.²⁶ Con ello estaríamos ayudando a conservar los legados esenciales de los fundadores de la música cubana.

Notas

1. Tzvetan Todorov, «El cruzamiento de las culturas», *Criterios*, n. 25/28, La Habana, diciembre de 1990, p. 13.

2. Las más importantes discusiones históricas, estéticas, sociológicas, semióticas, antropológicas, psicológicas, etc., sobre el concepto «arte» que se han desarrollado en Europa entre los siglos XIX y XX, se están refiriendo fundamentalmente al arte de las grandes ciudades hegemónicas europeas o norteamericanas. Es interesante también constatar que el concepto «vanguardias artísticas», desde

aproximadamente el siglo XII hasta el XX, comprende solamente el arte de las más importantes ciudades hegemónicas de Occidente.

3. Al respecto, véase Carolina de la Torre Molina, *Las identidades, una mirada desde la psicología*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2000.

4. Por supuesto que en el mundo actual, la selectividad también está restringida. «Oscuras razones de mercado, que ocultan elitismos indefendibles en otras áreas de la cultura, dividen a los consumidores de música entre quienes pueden elegir con selectividad cuanto consumen y quienes están privados de ejercer ese derecho, debiendo limitarse a un consumo estereotipado y de inferior calidad. El escaso o nulo poder adquisitivo y el reducido nivel de alfabetización o de educación general están en el origen de esta limitación [...] Resulta muy difícil imaginar que uno de cada mil o diez mil campesinos o trabajadores rumanos, bolivianos, afganos, filipinos, tengan acceso a una parte de esa elección. Una elección que, como toda forma de conocimiento, sería un aporte a una visión universal de la historia del hombre». Miguel Ángel Estrella, «Todas las músicas, la música», *El Correo de la Unesco*, UNESCO, abril de 1986, p. 14.

5. Henry Raynor, *Una historia social de la música*, Siglo XXI, Madrid, 1986, p. 71.

6. *Ibidem*, p. 471.

7. Véase Ruth Finnegan, «Senderos en la vida urbana», en Francisco Cruces *et al.*, eds., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, 2001.

8. Véase Mark Slobin, *Subcultural Sounds. Micro Musics of the West*, University Press, Nueva Inglaterra, 2000.

9. Por ejemplo, el excelente libro *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, de Enrico Fubini (Alianza Editorial, Madrid, 1988) es, en síntesis, la estética de la música griega (Antigüedad); de la música de la Iglesia católica de Occidente durante la Edad media, y de la música de las capitales o ciudades más importantes de los Países Bajos, Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

10. Quizás algún día pueda demostrarse que el fenómeno «música popular», tan debatido por la musicología a lo largo del siglo XX, no es más que una de las tantas expresiones de la complejidad cultural característica de las grandes ciudades del mundo. Por esta razón, no compartimos el concepto de «entramados» que defiende Josep Martí en su artículo «Transculturación, globalización y músicas de hoy», *Boletín de Música*, n. 8, Casa de las Américas, La Habana, 2002. La razón es clara: «entramados» no manifiesta la «complejidad» histórico-social del fenómeno clasista que se manifiesta como cuestión esencial en tales dinámicas culturales; es decir, el carácter *asimétrico* de tales relaciones.

11. Bela Bartok, *Escritos sobre música popular*, Siglo XXI, México DF, 1981, p. 49.

12. Jorge Morales, «Estrategias orales y la transmisión musical del romance en las tierras bajas de Colombia», *El folklore en la construcción de las Américas*, Villa Eugenia, Santa Fe de Bogotá, Universidad de los Andes, 1993, p. 104.

13. Bruno Nettl, «Últimas tendencias en etnomusicología», en F. Cruces *et al.*, ob. cit. El subrayado es nuestro.

14. Richard Morse, *Las ciudades latinoamericanas*, Sep Setentas, México DF, 1973, p. 116. El subrayado es nuestro.

15. Zoltán Kodaly, citado por Bela Bartok, ob. cit., p. 89.

María Córdova

16. Sofía Lissa, «Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música», *Criterios*, n. 13-20, La Habana, enero de 1985-diciembre de 1986. El subrayado es nuestro.

17. Manuel Dannemann, «Teoría folklórica: planteamientos críticos y proposiciones básicas», en *Teorías del folclore en América Latina*, Biblioteca INIDEF, Caracas, 1973, p. 27.

18. Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, Casa de las Américas, La Habana, 1981, p. 42.

19. Sergio de Micelli, *A noite de madribna*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 45.

20. Néstor García Canclini, «La sociología de la cultura de Pierre Bordieu», Introducción a Pierre Bordieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México DF, 1990, p. 31.

21. Néstor García Canclini, *Las culturas híbridas*, Grijalbo, México DF, 1990, p. 200.

22. Adolfo Colombres, *La emergencia civilizatoria de nuestra América*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001, p. 95.

23. Para la concepción de la cultura como proceso que hemos adoptado, véase Rolando Zamora Hernández, «Notas para un estudio de la identidad cultural cubana», en Ana Vera Estrada, comp., *Pensamiento y tradiciones populares: estudios de identidad cubana y latinoamericana*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2000.

24. Ciertamente, se deberá considerar, en cualquier reflexión acerca de las culturas musicales no hegemónicas del mundo, en qué medida esta relación entre experiencia histórica precedente y asimilación

de influencias actuales (abordadas por la etnomusicología del siglo xx como la relación entre «tradición y modernidad») se produce a partir de patrones regulares o posee especificidades propias. Al menos, los datos obtenidos por la autora parecen apuntar al hecho de que *no* se manifiesta de manera idéntica, sino que parecen ser, más bien, consecuencias del particular proceso histórico experimentado por cada pueblo.

25. Sobre el concepto «áreas de creación», véase Mayelín Pérez Hernández, *Los procesos de síntesis de la música cubana vistos en la creación pianística de los 90*, Trabajo de Diploma, Departamento de Musicología, Instituto Superior de Arte, 2003.

26. En este sentido, me parece muy interesante la experiencia que viene desarrollando el proyecto Interactivo, que dirige el pianista Roberto Carcassés, en La Habana. También pensamos que el jurado del festival Jójazz —realizado siempre en (y desde) La Habana— por la importancia que ya ha adquirido entre los jóvenes músicos, debería valorar entre los objetivos de la convocatoria no solo la calidad técnica e interpretativa, sino también la experimentación en todos los órdenes (en tanto expresión de la creatividad), como requisito básico para quienes participan en el evento.

© TEMAS, 2004.