

Aquí Macondo

Conversación con Danilo Orozco

por
Agustín Ruiz Zamora

Entre los meses de mayo y julio de 1996, el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile recibió la visita del musicólogo y profesor cubano Dr. Danilo Orozco, encuentro gestionado por la Sección de Musicología con el fin de implementar las actividades curriculares en el Programa de Magister en Artes con Mención en Musicología que en la actualidad desarrolla. Durante su estadía —la que fue posible gracias a una beca de la FUNDACIÓN ANDES— el Dr. Orozco dirigió los seminarios de *Pensamiento Musicológico Contemporáneo y Análisis Musical*, ambas actividades correspondientes al tercer semestre del mismo programa. También fue invitado a compartir los espacios académicos del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Escuela Moderna de Música de Santiago, en eventos que le permitieron tener una visión más acabada de la actividad musical y musicológica chilena.

Los enfoques y tópicos de la discusión metodológica y epistemológica abordados en las diversas actividades académicas desarrolladas por el Dr. Orozco, representan un valioso conjunto de contribuciones al incremento de la masa crítica referida a nuestra disciplina. Sus aportes alcanzan especial significado en la formación y especialización de una nueva generación de musicólogos chilenos que en los últimos años han reactivado el quehacer musicológico nacional; el citado programa de postgrado es el mejor testimonio de ello.

Musicólogo emprendedor y *todero*¹, Danilo Orozco se caracteriza por la pasión puesta tanto en su trabajo de investigación y docencia, como en sus juicios, críticas e intervenciones públicas. Con energía arremete contra la mediocridad y la *burocrato-musicología* persistentes en la mayoría de los contextos académicos. De una dinámica destructiva y ciclónico-caribeña —según el decir de sus alumnos en Chile— nuestro musicólogo logra encarnar una cautivante incitación al desmontaje de paradigmas y medias verdades que hoy abundan en el quehacer disciplinario. Crítico cáustico no exento de condescendencia, ha ejecutado un método y un enfoque que sugieren algunas vías centrales para la renovación del pensamiento musicológico en Latinoamérica, en un proceso que comienza por reivindicar la genuina y particular posición cultural e histórica del cientista latinoamericano, como fase insustituible para la elaboración y posesionamiento de un enfoque y una línea original, capaz de superar el eurocentrismo aún arraigado en el pensamiento musicológico continental.

¹Refiriéndose al “todo”, *todero* es un neologismo con que el Dr. Orozco se define [N. del A.].

Esta conversación con Danilo Orozco comenzó el mes de julio de 1996 en un frío atardecer santiaguino. Luego de su regreso a Cuba, fue complementada en sucesivas conversaciones telefónicas y nutrida correspondencia. Sin embargo, más que el corte periodístico de una entrevista, aquí se reproduce parte del permanente diálogo que muchos alumnos del programa de Magister sostuvimos a diario con nuestro maestro. Por esta razón, el presente trabajo toca los contornos de una etnografía que indaga en los pretextos del sujeto, en un intento por aproximarse a determinadas claves de la investigación musical latinoamericana, más que como un hecho puramente disciplinario, como una expresión cultural genuina. Las experiencias musicales de la gente, el uso que le dan y el significado construido mediante o en torno a ella, están determinadas en grado importante tanto por la especificidad de los procesos, como por las interconexiones y comunicaciones de las mismas. De aquí la importancia de adoptar una perspectiva holística en el estudio de la música y su rol en la vida de la gente, cultura y sociedades².

Dado que “la etnografía toma forma en el encuentro directo, manifestándose un cambio desde la formulación teórica estricta al dominio de lo concreto y material”³, esta conversación abierta surge de inquietudes, percepciones y reflexiones más o menos ajustadas entre los interlocutores. El diálogo y las interrogantes buscan —sobre la base de un sentido compartido— dar cuenta de la identidad del propio cientista en su ambiente⁴, poniendo de relieve la historia personal, lo subjetivo y autoconsciente del *ser* musicólogo en un contexto *macondiano* como el de Latinoamérica.

* * *

Cuando se celebró el claustro con los profesores del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, me pareció asistir a una clara reformulación de enfoque y método que le aporta mayor sentido de propiedad al quehacer musicológico latinoamericano.

— Bueno, ese día jueves 11 de julio fue una ocasión memorable para mí, puesto que se hallaban reunidos los representantes de una tradición musical y musicológica bien conocida en el continente y el mundo a través de la prestigiosa *Revista Musical Chilena*. Ahí se encontraba el Sr. Decano de la Facultad Dr. Luis Merino, la figura de noble y sapiente veteranía del profesor y músico Cirilo Vila, el profesor Juan Amenábar, la musicóloga Raquel Bustos, el Dr. Juan Pablo González, los compositores Fernando García y Eduardo Cáceres, y tantos otros colegas que olvido en este momento. En ese marco hice una conferencia magistral acerca de la interculturalidad euroafroamericana y su proyección en el barroco y clasicismo,

²Ver: Sara Cohen. “Ethography and Popular Music Studies”. *Popular Music*, volumen 12/2, 1993, p. 135.

³*Op. cit.*, p. 132.

⁴Darío Rodríguez, Marcelo Arnold. *Sociedad y teoría de sistemas*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1992, p. 13.

y creo que muy pocas veces había logrado la fuerza conceptual, comunicativa y sintética con que aquel día expuse estos tópicos. Algo de eso también desarrollé en otro encuentro sostenido en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, pero más orientado a las relaciones entre corrientes tales como la vanguardia moderna, el post-modernismo y las fuentes tradicionales en el quehacer musical actual.

Una característica de tus procedimientos es trabajar desde un enfoque de cruzamientos entre diversos elementos y eventos, procesos y redes, todos referidos a una dimensión social y cultural ¿Cuál es la fundamentación de tu estrategia?

— El asunto esencial está en que muchos elementos, comportamientos, tendencias, diluciones, y otros procesos, que se manifiestan a través de redes intergenéricas y vivencias socioculturales pueden incorporarse al repertorio de elementos creativos potenciales en los códigos de uno y otro compositor, lo que es posible de aplicar en disímiles contextos y especificidades culturales.

Como se ve, esto no se trata simplemente de que si tal o cual género popular o del folk influye o incide de manera más o menos visible, más o menos elaborada, etc. Lo que se busca es llegar a comprender en qué sentido y grado los mecanismos descritos anteriormente llegan a constituir sus códigos o claves, e incluso, los modos socioculturales, los fenómenos interpenetrados y las redes socioculturales fundamentales, que, además, pueden detectarse más allá de las ocurrencias puramente musicales y de los elementos visibles, yendo más bien a la misma médula cultural y del pensamiento, no como esencia inmutable, sino en una acentuada dinámica de cambios, reestructuraciones, diluciones, nuevas definiciones, etc., que son los eventos que en definitiva construyen las citadas tramas y redes donde procesalmente se inserta el creador. Eso no niega ni minimiza el accionar del compositor, sino más bien potencia su creatividad individual. Paralelamente, dichas redes pueden evidenciar con suma claridad las posibles vinculaciones e identidades del compositor con un contexto, pero no visto desde un causalismo racionalista clásico, ni bajo ciertas búsquedas directas aun con elementos sofisticados, sino como vivencia dinámica en resonancia abierta al conjunto de tramas universales.

La efectividad de estos procesamientos radica en que no son reductivistas, sino que intentan por diversas vías una acercamiento plausible a la complejidad en los procesos y sus multiproyecciones.

Pero toda esta entelequia —por citar un término muy tuyo— me imagino que no deviene de una práctica puramente especulativa.

— Muy por el contrario. Yo me he acercado de muchas formas a las fuentes de conocimiento y entre ellas están las experiencias prácticas con mucha gente y grupos diversos. Por eso, ésta no es una entelequia de escritorio. Por ejemplo, todas estas *cosonas* que yo he elaborado en el caso de la cultura cubana y sus relaciones, tienen una amplia base de campo no sólo en Cuba, sino en diferentes países del área Caribe y España, que si bien no abarca la globalidad de las manifestaciones, es representativa de variados e importantes contextos que la

conforman. Esto te lo digo porque mis planteamientos poseen una fuerte base muestral que, a su vez, es resultante de una intensa experiencia de campo, y ambos aspectos son fundamentales para no caer en un vicio muy común entre los musicólogos, como por ejemplo, que luego de muy limitadas observaciones meten unas tremendas generalizaciones o lanzan unas *teorionas* descomunales.

¿Cuál es en esencia la importancia de la etnografía en la investigación musical?

— El trabajo de campo que demanda la etnografía junto con el enfoque sociocultural, te dan una relación contextual profunda y concreta que es fundamental. El trabajo con músicos, familias de músicos —o cultores como ustedes llaman—, te revela todo un mundo, siempre y cuando tengas ubicadas ciertas líneas de la trama. Para ello es importante el enfoque específicamente antropológico-cultural, porque tú debes conducir el análisis a partir de bases empíricas y no sólo a nivel especulativo. Yo no creo tener la verdad absoluta ni mucho menos, pero sí puedo presentar una cuantas bases concretas cuando afirmo algo.

De acuerdo a tu afirmación, la contextualidad incumbe no sólo al intérprete o creador, sino también al musicólogo ¿Se relaciona este enfoque con el trabajo de promoción social que realizas en Cuba?

— En mi caso particular, durante muchos años he llevado a cabo —junto a otros colegas y músicos, como Leo Brouwer— una práctica que llamo *promoción de vida*, en el sentido de la elevación del nivel de intercambio socio-comunicativo. El propósito de estas actividades es lograr determinados cambios conductuales en programas de pequeña escala, incluso con gente de conductas difíciles o un tanto antisociales, empleando siempre los códigos y el lenguaje propios del medio sociocultural. Pero claro que eso te demanda elementos y recursos que provienen del bagaje que muchas veces te aporta el mismo trabajo de campo y toda la experiencia musicológica en general. Porque si tú no cuentas con ese bagaje, entonces estás muy limitado para establecer los elementos de vínculo⁵.

¿Y en qué consiste esa estrategia?

— En detectar los elementos de vínculo del contexto que te permitan diseñar actividades que difieren en forma y método según sean las características y las motivaciones propias del caso específico. Sobre esa base, primero se refuerzan algunos de los valores establecidos, y a partir de ahí se enriquece el resto del horizonte. Luego, la escala valórica aumentada es capaz de auto-sedimentar y reubicar el resto de los contenidos. Pero una cosa queda clara: tú no puedes desarrollar una estrategia de promoción y venir con una directriz *a priori*.

Si tú te fijas bien, algo similar ocurrió con ustedes en estos dos seminarios, en que se ha conseguido que cada quien haya logrado abrirse a una perspectiva musicológica mucho más amplia y de dinámica más intensa mediante un trabajo

⁵Los aspectos de la aplicación social del trabajo musicológico se ilustran a cabalidad en un audiovisual que Danilo Orozco realizó junto a Leo Brouwer para la televisión cubana [N. del A.].

que abarcó todas las direcciones posibles, sin que eso haya significado forzar cambios o lastimar intereses e inclinaciones.

Además de esta línea de aplicación social ¿Qué enfoque y qué orientación metodológica han caracterizado tu trabajo? ¿Hay algún universo temático en el que te hayas especializado?

— Hay quienes —con buenas o malas intenciones— siempre me han asociado al *son*. Fue el caso de un señor francés que fue a visitarme “recomendado” por una serie de gente para hablar sobre esta supuesta y única especialidad mía. Pero bueno, tú sabes que durante años he venido realizando un trabajo muy importante donde el *son* juega un papel central; si eso es ser especialista, entonces bien. Pero además he desarrollado, mediante análisis pertinente, algunas propuestas interpretativas acerca de asuntos varios: que la escuela de Messiaen y su importancia ecuménica y multiproyectiva; que el controvertido y singular pensamiento estético de Boulez, que logra reunir la sutileza úmbrico-expresiva francesa con aspectos del constructivismo germano en una muy bien lograda síntesis; que las relaciones entre Xenaquis y la Escuela de Varsovia. Incluso, que en los años 60, *Pierrot Lunaire*, *Wozzeck* y *El sobreviviente de Varsovia* ya lo había incluido entre los contenidos de mis asignaturas analíticas, paralelamente al *Orfeo* y *Eurídice* de Gluck y los fragmentos más destacados del *Orfeo* de Monteverdi. Bueno, todas estas cosas y otras más se las tuve que aclarar a ese señor. Por eso no son recomendables estas asociaciones parciales y delimitantes, que en mi caso creo que resultan aún más difíciles de aplicar porque, si tú quieres, en última instancia yo soy un *toderito* especialista en pensar. Pero de un *toderismo* específico que tiene por centro el lenguaje musical en toda su dinámica que, por lo demás, es el centro de mi vida.

¿Cómo fue tu formación musicológica?

— Yo he sido como una especie de nudo y trama desde chiquito... una especie de vaivén postmoderno adelantado. Eso te lo digo por la inusitada yuxtaposición de cosas y experiencias motivadas —principalmente— por una fuerte inclinación autodidacta, que fue lo que en definitiva me condujo, en una primera instancia, a los diferentes campos de la teoría musical. De manera gradual, entrecruzada y rigurosa fui integrando en sucesivas etapas la experiencia artístico-musical de mi juventud con los conocimientos y la formación regular adquirida en ciencias básicas, especialmente en matemática y física, que fue la mención que yo obtuve. Aquella primera orientación centró mi atención en las relaciones acústico-escalística y acústico-instrumentales. Estas sistematizaciones iniciales estaban fuertemente imbuidas del pensamieto del Dr. Soto del Rey, un físico-matemático de notable trayectoria que no sólo me introdujo en la fundamentación sistemática, sino además en aspectos éticos, culturales y científico-filosóficos. Con el Dr. Soto del Rey mantuve una larga amistad que terminó en el día de su muerte, en 1995.

Por aquellos primeros años en que me iniciaba, tenía también contacto con Federico Smith, un profesor norteamericano cuya influencia fue muy determinante en mí y otros cubanos, especialmente en lo referido a determinadas técnicas analíticas modernas.

Todo eso ayudó a mi formación disciplinaria y búsqueda musicológica intuitiva, que en un comienzo se desarrolló como algo paralelo.

Recién nombrabas a Federico Smith, ¿tuviste algún maestro que haya marcado tu formación?

— Cuando yo me encuentro por primera vez con Argeliers León —que debe haber sido por el 67 o 68—, ya tenía una formación bastante acentuada. Así que no sería exacto decir que, como tal, yo haya sido uno de sus alumnos regulares. A menudo esto se confunde o se tergiversa. Incluso, debo agregar que compartimos responsabilidades docentes en el desarrollo de las primeras experiencias curriculares más o menos sistemáticas que en Cuba se impartieron en el campo de la musicología. Yo era un profesional joven, y en ese plano tuve la suerte de compartir con Argeliers inquietudes e intereses disciplinarios, lo que marca una sensible diferencia con el resto de mis colegas generacionales y cercanos, porque ellos sí que fueron alumnos formales de este gran musicólogo que con justicia se le reconoce como patriarca, independientemente de las bases fundamentales y notabilísimas que ya antes habían establecido Fernando Ortiz y Alejo Carpentier. Con esto no niego lo mucho que recogí de él y lo importante que fue su labor crítica y orientadora en mi trabajo musicológico. Con Argeliers nos unía una relación personal y humana muy intensa de la cual Teté —su esposa— fue testigo⁶.

Sin embargo, entre nosotros había también ciertas discrepancias de perspectiva, ya que mi formación en las ciencias naturales, y mis enfoques filosófico-matemáticos y vías analíticas estructurales no concordaban con los de Argeliers, que provenían de su formación en las ciencias humanas y se orientaban —junto a la historiografía universal y analítica— por la vía etnológica. No quiero decir con esto que en su tiempo él se haya inscrito dentro de ésa; por el contrario, fue ácidamente crítico de varias concepciones etnomusicológicas clásicas, como se desprende de expresiones como éstas: “Cuando pudiese demostrarse un etnochachá, habrá entonces etnomusicología”.

¿En tu formación musicológica inicial, cursaste algún programa regular de grado o pre-grado académico?

— No precisamente. Sólo cuando alcancé un determinado desarrollo y cierta experiencia, me presenté con todo mi currículum a una evaluación de Estado, un *procesón* que comenzó en 1968 y culminó al filo de 1974 con un otorgamiento cuasi-oficial, después de un *macarrón* burocrático espectacular.

Sin embargo, relátese e intérpretese como se quiera, los hechos concretos dan claro testimonio que yo era por entonces el único especialista joven que en el campo de la musicología había alcanzado un status científico elevado.

⁶María Teresa Linares, Musicóloga Directora del Museo de la Música de la Habana [N. del A.].

¿Cómo te ha resultado esta experiencia de protagonizar una parte importante de lo que podríamos llamar un estadio formativo en la musicología cubana?

— No es difícil imaginar que ésta ha sido una tarea con muchas y complicadas tramas, en particular para mí que he tenido que enfrentar y vencer tantas adversidades. Sin embargo, y pese a las dificultades, yo no le resto mérito a todo ese tiempo que realmente fue muy enriquecedor en proposiciones.

Yo empecé a impartir docencia en 1968 en la entonces Escuela Nacional de Arte, precursora del actual Instituto Superior de Arte. Esto ocurría poco después de mis primeros encuentros con Argeliers León y Federico Smith. Se trataba, por cierto, de las primeras actividades musicológicas informales de nivel medio y superior, que hasta entonces no existían en Cuba sino en forma muy aislada. Ya después se fueron formalizando con distintos aportes, como los de Argeliers y Smith. Allí también confluyeron otras destacadas contribuciones, como las analítico-históricas de Pablo Hernández, las del folclorista Odilio Urfé, la no menos importante línea folclórico-polular y clásica de Teté Linares, además de la significativa presencia de las pedagogas e historiógrafas Carmen Valdés y Antonieta Henríquez. Y como ya te mencionara, también estaba mi aporte que para los 23 años que entonces tenía no era despreciable: Introducción a los fundamentos técnicos y estéticos de la música contemporánea, Introducción a la acústica musical y sus incidencias armónicas, Orquestación y fenómenos estético-musicales, Introducción a las corrientes de la metodología analítica contemporánea, Introducción a las matemáticas y estética en relación a los movimientos filosóficos de la contemporaneidad. Algunas de estas materias las impartía en actividades extracurriculares, otras en currículos regulares, todas ellas propendiendo a la formación de nivel superior.

¿Y esas propuestas han tenido proyección en el tiempo?

— Por supuesto. Más aún cuando en 1976 se instauró el nivel superior oficial en el I.S.A. Muchos de mis alumnos integraron el equipo docente, hecho que le ha dado a mi trabajo y al de otros colegas precursores una permanencia en el tiempo a través de sucesivas generaciones de musicólogos. Incluso, algunas de las materias y aspectos que originalmente abordé, hoy no se han vuelto a impartir en el I.S.A., sino sólo cuando debo realizar —con cierta periodicidad— algunos reciclajes y actualizaciones a grupos de profesores. Sin embargo, ésta es una historia con muchos tropiezos.

¿De qué tipo?

— Cuando yo te mencionaba que me había enfrentado a muchas adversidades, hacía referencia a una suerte de fatalismo de época y también generacional. Digo fatalismo de época, porque me tocó vivir un momento de transición histórico-social muy difícil, donde junto a otras personalidades ya reseñadas, adquirí un compromiso que aún mantengo con la formación de un pensamiento musicológico en Cuba. Pero no sólo eso. Además, me comprometí fuertemente con la formación de nuestros jóvenes musicólogos, lo que muchas veces restringió las oportunidades para mi propia formación y perfeccionamiento.

Ahora un fatalismo generacional, porque muchos de los que bebieron de mis enseñanzas y que se iniciaron en aspectos casi *esotéricos* para los años '60 y '70, por una u otra razón han querido desvirtuar el rol que me cupo como joven formador en una época —repito— sumamente importante para la musicología cubana. Eso es durísimo y cuesta mucho aceptarlo... a veces resulta un pecado imperdonable ser profesor de alumnos que tienen la misma edad.

Toda esta trama *surrealista* contenida se desplegaría más tarde, con inusitadas dimensiones y proyecciones al comenzar las gestiones para mi defensa de campo, y luego, para mi desfasado —por no decir tardío— ingreso y permanencia en el doctorado. Ya te habrás dado cuenta que yo no he hecho mi carrera sobre la base de influencias y relaciones personales. Si he podido realizar todas estas actividades académicas fuera de Cuba —como ahora que estoy en Chile— se ha debido a los resultados de mi trabajo.

¿Cómo han sido los entrecruzamientos entre tus relaciones personales y el plano de la institucionalidad? Pienso en tu relación con el mundo de la musicología, y también familiar. — En realidad, la pregunta que me haces sea quizás uno de los nudos vitales de las redes de esta entrevista y te responderé con transparencia en la esperanza de no ser mal interpretado. Las interrelaciones aquí implicadas —sean individuales o colectivas respecto de la institucionalidad— tienden a ser difíciles y no pocas veces contradictorias. Más aún, cuando en ellas interviene una característica personal fuerte y explosiva como la mía, donde están presentes inevitables e irreductibles defectos del género humano.

Respecto a la familia, tú bien sabes lo difícil de estar en esto de la musicología y llevar —entre otras complejidades— la vida familiar. Consciente de las dificultades que avizoraba en mi horizonte profesional y movido por cierto temor a tan variadas limitaciones que esta vocación me ha traído, en algún momento pensé evitar la paternidad. Sin embargo, en medio de una vida científico-musicológica muy sacrificada, una de mis mayores y más sensibles compensaciones ha sido lograr consolidar una familia propia, con tres hijos excelentes que también han seguido el camino de la música. Eso se lo debo principalmente a mi esposa, una valiosísima y sencilla mujer a quien amo mucho.

Ahora, en lo referente a mis relaciones con lo institucional público, estimo que la causa de muchos de los conflictos generados en mi entorno radica principalmente en la proyección de mi trabajo científico y la visión de mundo que ello implica. Ya viste tú cuánta ansiedad inicial produjo entre tus compañeros de Magister, el grado de intensidad de las clases, los volúmenes de materiales y tópicos, y los cruces laberínticos en redes de relaciones y nudos de procesos. Una ansiedad que incluso tocó el ámbito organizativo y administrativo de las actividades, por lo inusual de las demandas de apoyos, horarios y otras cosas que yo precisaba. Pero luego, esa ansiedad cedió lugar a un rico y más profundo manejo en aspectos propios de quienes se especializan en este campo. Ahora bien, el desgaste y las tensiones de esta experiencia, que finalmente resultó satisfactoria para todos quienes asimilaban las dinámicas y enfoques desarrollados, son el costo natural de todo crecimiento verdadero, más aún si el intercambio es abierto y

exigido. Así también, es natural que la actividad intelectual y el incremento de la misma traiga —entre otros tantos efectos— fricciones de diversas magnitudes entre quienes sostienen posiciones disímiles, lo que en el quehacer científico es entendible, deseable y superable.

Pero eso no tiene nada que ver con ciertos contextos donde la mediocridad y la burocracia dominan; en aquéllos la atmósfera se satura de conflictos agudizados en extremo. Y es lo que suele ocurrir cuando el musicólogo (y cualquier otro intelectual) se transforma en funcionario. Entonces, horarios, vacaciones, plazos, conductos regulares y todas esas cosas aparecen como hechos consubstanciales a la musicología. Es en esos ambientes donde yo no puedo encajar, porque ningún musicólogo que esté enfrascado en un asunto trascendental puede esgrimir tales argumentos para deponer o posponer su responsabilidad.

Esto me recuerda unos términos carnavalizantes que has acuñado, que bien reflejan esta compleja realidad, como además, tu singular modo de ser.

— Como estos fenómenos universales —donde quiera que vayas te los encontrarás— son tan perniciosos, he querido desacralizarlos estableciendo algunas categorías. La primera de ellas es la *musicología playboy* relativa a aquellos que viven muy *bromistamente* y que utilizan la disciplina para el goce a ultranza, siempre que no se trate de algún interés personal *sui generis*, porque sólo entonces se ponen muy serios y *aplicaditos*. Una segunda categoría es la *musicología jet* que se refiere a quienes no conciben su profesión sin un avión hacia todas partes y direcciones, con vistas a proyecciones múltiples no tan científicas que digamos; por último está la categoría más *bachatosa* y que hace reír a mucha gente: la *musicología de corte y costura*, que reúne a todos aquellos que sólo proceden dentro de ciertos *moldecitos*, aun cuando la realidad estudiada les desborde el modelo por todos lados. Aunque estas tipificaciones son desmontadoras, no pretendo arremeter contra la gente, sino situar con humor cáustico fenómenos objetivos que inciden en el fracaso de muchos esfuerzos musicológicos, arrastrando, de paso, los legítimos propósitos de muchos musicólogos valiosos.

Teniendo en cuenta tu formación científico-matemática inicial ¿Qué nuevas orientaciones ha tomado tu trabajo y cuáles has mantenido?

— Con el tiempo me he abierto más a las humanidades, especialmente a la filosofía y la estética, aunque ya en los años 60 incursionaba decididamente en esta área. A pesar de ello, he mantenido una relación estrecha con el álgebra booleana y especialmente, el pensamiento abstracto de cruzamientos y redes de procesos con anticipación a la generación y generalización de las incursiones científicas en el arte, la estética y la filosofía. En este sentido, se da cierta concordancia con algunos de los lineamientos que más tarde desarrolló el post-modernismo en su intento por cuestionar múltiples aspectos de las ciencias, especialmente la exacerbada racionalidad y exceso de logocentrismo. Pero en ningún caso hay que suponer que mantengo algún tipo de filiación con esta corriente científico-filosófica, pues estas correlatividades de enfoque —que como ya te digo, comencé a aplicar mucho antes de su surgimiento— son producto de

una particular y personal línea de pensamiento analítico que, además, tiene sus antecedentes en concepciones que derivan de la vanguardia científica de los años '20 y '30 de nuestro siglo.

Resulta interesante observar la tensión entre la polaridad del autodidacta santiaguero y la del doctor de Humboldt; me sugiere más de alguna relación con algún héroe civilizador de cierta narrativa latinoamericana... pienso en esa yuxtaposición de experiencias de que hablabas, en esa discontinuidad caótica que de cuando en cuando sedimenta y genera sentido. Y si uno quisiera probar alguna dimensión de este proceso poliléctico podría preguntarse ¿cómo es que se llega a un doctorado en musicología siendo matemático?

— Mira, sobre esto se han tejido las más extravagantes fábulas y versiones. Bien señalas que mis estudios formales los realicé en el campo de la matemática y la física y hay que tener presente esto: que todo lo que es mi pensamiento abstracto se lo debo principalmente a mis profesores de matemáticas.

Sin embargo, yo comencé a ser detectado por los musicólogos alemanes a través de las referencias bibliográficas de mis propios alumnos que partieron a realizar su doctorado muchos años antes que yo, o bien, en orientaciones de tesis y trabajos de campo de los mismos. Como ya explicaba, mi acceso al doctorado se tardó por factores circunstancial y contextual, no así profesionales. De hecho, mi postulación trajo interpretaciones injustas dentro del medio musicológico cubano, como aquella que intentaban ubicarme casi como un alumno ulterior de quienes habían sido alumnos míos, hecho que —como era de esperar— entorpecía mi acceso al programa.

Paralelamente a toda esta maraña (pre y postmoderna), se sumó la clásica acción de diversos funcionarios involucrados en resolver mi caso, los que emprendieron el más increíble y delirante *chorizo* burocrático acerca de que si yo era o no era... y si debiera... y bien sí, pero no podía... y todo eso que ya te puedes imaginar. Mientras tanto los alemanes seguían esperando. Claro, ¡es que se trataba de un caso tremendamente atípico! Al menos yo, no conozco en Cuba a otro que haya llegado al doctorado haciendo este periplo interpolo que tú destacas.

Finalmente, todo este aleatorismo abierto y sin control que te he señalado terminó en Berlín, donde tuve que justificar —dada mi formación *sui generis*— la defensa de campo —una exposición ilustrada y fundamentada de los principales trabajos que había realizado en los últimos años— ante un grupo de alemanes —de esos *terribles* tipo Kant— de la Universidad de Humboldt. Esta era para mí la única vía posible de acceder al programa de doctorado.

¿Y cómo resultó ese examen?

— Larguísimo, porque se trataba de justificar técnica, metodológica y científicamente muchos años de trabajo, ante unos señores especialistas olímpicos que durante 6 horas buscaban por dónde agarrarme, y yo ahí, dele machetazos, defendiéndome en un *alemañol* con algunas raíces de apache y bantú.

Años más tarde, cuando tuve que hacer la defensa de mi tesis doctoral, se volvió a armar otra igual de larga, sólo que para aquel entonces ya me conocían y —digámoslo así— contaba con el beneplácito de Knepler, un patriarca *super vaca*

sagrada descendiente de la escuela de Guido Adler, fundador de la Escuela Superior de Berlín y del Instituto de Musicología de Humboldt. Él estaba muy interesado en los contenidos como también en los planteamientos metodológicos, como por ejemplo, un modelo de análisis semántico dimensional que yo apliqué con muchas críticas y adecuaciones, especialmente en lo que respecta a desestandarizarlo. Así que pude explayarme sin límite y hacer lo que me dio la gana.

¿Cuántos años de permanencia en Alemania te significó el doctorado?

— La verdad que mientras duró el programa estuve yendo y viniendo porque tenía responsabilidades académicas en Cuba que no me permitían ausentarme por mucho tiempo. Eso sin contar que debía continuar con mi trabajo de terreno que, sin duda, ya lo había comenzado mucho antes del doctorado.

¿Y en qué consistió tu trabajo de tesis?

— Eso no es nada fácil de explicar, porque el camino que llevó a mi tesis doctoral tiene una cargada historia, con largos preámbulos exploratorios/indagatorios en diversos géneros, los que luego dieron lugar a graduales despejes e inclinaciones hacia determinados puntos o aspectos. Fue necesario un intenso y extenso trabajo de campo con el fin de recopilar materiales musicales y culturales tanto de/en Cuba, como el Caribe y Europa. Posteriormente, se fijarían etapas de realización y análisis en múltiples direcciones, con conclusiones graduales y hallazgos (algunos por felices accidentes científicos) y diversas consecuencias musicales, culturales y propiamente científicas que han tenido más de alguna repercusión. Esto permitió determinar innumerables aspectos, como por ejemplo, en qué perspectivas y sentidos se producen posibles marcas de identidad (en continuo recambio); o bien, cuáles han sido las líneas de relación entre culturas; cuáles las motivaciones socioculturales y personales ante el hecho creativo (en una dimensión antropológica). También se logró establecer la delimitación y caracterización de los contextos zonales y socioculturales; las acciones y contextos socio-históricos; las relaciones interactivas entre lo zonal y lo nacional, todo esto sobre la base de un amplio espectro de piezas-muestras musicales (sectorizadas por géneros) en sus diversos tipos y sub-tipos.

Pero ¿cuál era tu tema?

— Nunca escogí un tema o un género específico a priori, en el sentido de entrar con un marco predeterminado y más o menos acotado, aunque obviamente tenía previsto un universo sociomusical. En un comienzo actué de modo más bien intuitivo, siguiendo el curso de las indagaciones citadas y luego dando paso, bajo un enfoque multi-dimensional y una estrategia de relaciones cruzadas, al estudio de procesos genéricos, contextuales, socioculturales, antropológicos y musicales, lo que fue convergiendo hacia determinadas manifestaciones y expresiones que tendían a concentrarse alrededor del género *son*. Más tarde, lograría una aproximación bastante precisa acerca del tejido de procesos en torno al género, llegando a una caracterización bien dinámica y diversa de los tipos y sub-tipos de *son*,

con sus cantares específicos y sus versificaciones, ya sea en las muestras-manifestaciones más primigenias, como en las más elaboradas y actuales (por decirlo de alguna manera). También pude precisar importantes relaciones a escala macro y micro: la temprana interacción rural-urbana; las inter-zonales; aquellas de alcance nacional y/o en las proyecciones internacionales (aquí se incluye una serie de rasgos que constituyen uno de los troncos fundamentales de la denominada salsa caribeño-cubana, pero este punto específico quedó fuera del corpus de la tesis al requerir un tratamiento bien diferenciado, no obstante lo cual han quedado importantes materiales caracterizaciones). Por esta vía pude llegar a las categorizaciones de género *son*, tipos de *son* (en sus concreciones específicas músico-estilísticas y zonales), modo *son* (medulares elementos y comportamientos calificados-generalizadores) y categoría *son* (máximas abstracciones dentro del modo y detectables en disímiles esferas creativas).

Ahora, la observación y análisis de todos estos procesos dio lugar a una combinación de orientación que tanto integraban aplicaciones y categorizaciones sistémicas clásicas, como igualmente introducción de las variables de desgajamiento y fractura del sistema, por ejemplo, los tipos genéricos transicionales de incertidumbre y con umbrales oscuros u oscilantes, así como otras incidencias reveladoras en esa dirección, que se reafirmaron en la continuidad de las indagaciones y que por entonces ya había integrado al proceso interpretativo de mi estudio.

A partir de este condensado y substancioso núcleo he podido completar trazados de intrincados tejidos de procesos, como por ejemplo: determinar momentos de intensificación y/o cruces específicos (nudos fundamentales); o las dispersiones, disoluciones, oscilaciones e incertidumbre que en su conjunto definen una dialéctica de sistema-antisistema (cuasi sistemas y estados intermedios); de integridad-desgajamiento-dispersión-fraccionamiento; de orden-caos; de identidad-dispersión-globalidad a través de casos concretos y disímiles con innumerables e inusitados alcances musicales, culturales, antropológicos y filosóficos, cuya trascendencia no se circunscribe al contexto cubano (con sus diversidades locales y zonales) sino a otras culturas inter-vinculadas, sobre todo en el circuito de relaciones euro-afro-americanas, intensificadas desde los siglos XVIII y XIX.

Este último aspecto, que sólo se trabajó en las etapas indagatorias (y que finalmente no conformó el corpus de mi tesis), posteriormente dio paso a importantes trabajos en materias de tanta trascendencia como el código relacionante y fraccionamiento entre elementos musicales culturales afroamericanos y rasgos del barroco y el clasicismo europeo.

Hagamos raconto ¿Cuándo descubriste la vocación por la musicología?

— Fue a edad muy temprana, cuando aún estudiaba en el Colegio Juan Bautista Sagarra de Santiago de Cuba. En ese establecimiento existía una concepción educacional algo severa, pero muy amplia, que me permitió desde los 8 años participar en las actividades corales. Recuerdo especialmente a mi profesora Moraima Guasch: ella me introdujo al mundo de la música de manera más rigurosa. Años después inicié estudios formales de guitarra con el profesor

Guillermo Dufourneau, quien, mediante una modesta pero importante actividad pedagógica en relación al instrumento, hizo de Santiago junto a Manolo Puig, uno de los entornos guitarrísticos más importantes de Cuba. Tan importante fue toda esta actividad que allí mismo inició su formación Manolo Barruecos, uno de los más grandes intérpretes mundiales de la guitarra. Esto ocurría en los años '60, una época en que Santiago de Cuba experimentó un resurgimiento musical, con una gran presencia de la actividad lírica, coral y de cámara, además de la música guitarrística.

Por otro lado, seguía muy presente la añeja tradición santiaguera del siglo XIX y fines del XVIII, junto a las más importantes y ricas tradiciones de la música popular. Todo ese contexto incidió desde temprano en mis referencias y códigos. Así también favoreció el hecho que mi familia perteneciera a la tradición religiosa bautista.

¿Estimas determinante la formación protestante en tu acercamiento a la música?

— Bueno, es sabido que la música —y particularmente la música coral— está en la médula de la vida religiosa de casi todas las ramas del cristianismo protestante. Así también en la bautista, y es indudable que esa vida tuvo amplias incidencias en el desarrollo de ciertos talentos e inclinaciones que comencé a manifestar a edad muy temprana. Por eso que, siendo muy joven, conocí estrechamente la vida coral protestante, llegando a ser director y arreglista de un coro masculino que en Cuba alcanzó bastante renombre, incluso más allá del ámbito religioso.

Después, por convicciones propias, no continué la observancia bautista. Pero independientemente de eso, no reniego de la importancia que ella tuvo no sólo en lo musical, sino además en muchos otros aspectos personales. Toda esa rica experiencia formativa dejó en mí una profunda marca ética, valórica, que se ha venido a interpretar como un sentido espiritual de orden humano presente en todos los planos de mi vida. De esa época fue, por ejemplo, Frank País García, a quien quiero recordar y destacar aquí como una de las personalidades ejemplares que dejaron su huella en mí. Frank era un sensible músico santiaguero, organista y cantor coral bautista, que a muy temprana edad había llegado a ser jefe de la lucha clandestina en Santiago de Cuba contra el régimen de Batista. Hijo de un querido pastor bautista y una española extraordinaria, tenía sólo 22 años cuando fue asesinado en una calle. Aunque Frank no era precisamente de mi generación, dejó con su juventud, su valor y su entereza una fuerte marca ética para las generaciones que le sucedieron.

Algo me mencionabas de tus estudios de guitarra, ¿qué pasó con la interpretación?

—A pesar de haber llegado a tocar un repertorio guitarrístico bien extenso y de conseguir ciertos logros en la interpretación, no llegué a hacer vida concertista. Yo no podía dedicarme exclusivamente a la guitarra porque el tiempo no me alcanzaba y ya sabes que el instrumento no perdona ni a los mejores... Además, te puedes imaginar que mi vocación ya se orientaba hacia el estudio teórico y la interpretación no constituía mi principal aptitud, no era lo mío. Pero a pesar que no seguí en la interpretación, todo aquello me ha servido de mucho, porque este tipo de experiencia vital es sensiblemente importante para cualquier musicólogo.

¿Y en qué consiste esa importancia que le asignas?

— Yo opino que cada musicólogo debe consolidar en sí un músico interior de esencia. Esa es una condición básica para trabajar en musicología y una experiencia artística y estética como la que tuve oportunidad de vivir en mi juventud es medular. Ser músico interior, esencial, significa estar en condiciones inmejorables para escuchar y captar desde la interioridad, por ejemplo, sutiles marcas estilísticas, ciertos potenciales genéricos, etc. Además, permite desarrollar con mayor propiedad algunas herramientas musicológicas, como es el manejo de una transcripción flexible, funcional y eficiente para contextos y casos específicos. También abre otros campos de aplicación, como la conducción práctica y asesorías adecuadas en el terreno de la interpretación.

¿Cómo ha sido este transitar desde la interpretación y una musicología convencional a esta otra dimensión que integra la etnografía y el devenir sociocultural, sin que necesariamente te hayas definido como etnomusicólogo?

— Yo empecé convencionalmente, haciendo entrevistas, registros y cosas así, pero paulatinamente me di cuenta de otros asuntos. Por ejemplo, una observación fundamental para mí fue percibir en el contexto cubano y otros más, que determinadas familias eran en sí un nudo, y que por tanto, podía analizárselas como una especie de corte micro-social donde suceden muchas cosas indirectas, como por ejemplo, las formas de subsistencia, que luego resultan ser de extrema trascendencia a nivel macro. En el sentido procesal, la caracterización de lo que es una familia prototipo te permite ver múltiples cosas que no se pueden apreciar de otra manera. Pero, para estudiar estas relaciones, que por lo demás determinan lo esencialmente musical, no necesitas ser etnomusicólogo o algo así, sino tener muy claro cuáles son o podrían ser las manifestaciones, hechos o eventos que están o podrían estar involucrados en determinados procesos y cómo es que los vas a abordar. Porque si tú consigues establecer las tramas y nudos claves, puedes ir de un ámbito a otro sin mayores impedimentos. Ese es un asunto metodológico que se dilucida en un íntimo contacto con lo contextual. Es el mismo principio en el que apoyo mi trabajo de *promoción de vida* que te mencionaba recién.

Viniendo de la tradición coral ¿Qué fue lo que te llevó a tomar contacto con la música popular?

— Yo más bien diría que fue la música popular la que tomó contacto conmigo, así como ha tomado contacto con casi todas las actuales expresiones doctas en Cuba. En un entorno como el que te describí es inevitable no mantenerse ajeno a tal grado de entrecruzamientos. Ya te podrás imaginar lo importante que puede ser una experiencia similar en el proceso formativo de un musicólogo. Efectivamente, toda esa experiencia musical contribuyó para llegar a tener esta visión de mundo y de la música de la que te estoy hablando.

Volviendo a tu pregunta, es importante recalcar además que, en ese entorno del que te hablo, tanto la música coral como la guitarrística, son actividades muy flexibles y dinámicas respecto a la vida y las fuentes musicales de diverso tipo, por lo que no se aprecian estancos tan marcados entre las diversas expresiones

musicales. Creo que eso facilitó mucho el que yo pudiese mantener una disposición para una y otra cosa, sin tener necesariamente que deponer o renunciar a nada, lo que no significa que en determinados momentos no vayas a lo específico.

La dinámica que propones, basada en un análisis relacional y polivalente de redes procesales y tramas de ocurrencias —que con creces supera todo intento de definición funcionalista—, se caracteriza, en parte, por lo impensado y sugerente de los resultados y sus alcances, pero yo diría que también se caracteriza por una cierta provocación, algo así como una punción al pensamiento musicológico, lo que bien podríamos definir como una acción desmontadora. ¿Cómo se receptionan en Cuba tus enfoques?

— El medio cubano actual no es hostil a los aportes, ni mucho menos. Yo diría que es un medio abierto donde he tenido la oportunidad de hacer una proyección real de mis ideas y trabajos, a pesar de las dificultades y limitantes. Pero esto es una apreciación general, porque está claro que en algunos casos y contextos me va mejor que en otros que resultan menos adecuados o flexibles. Esto sucede porque se dan muchas y lógicas contradicciones, donde se confrontan los intereses específicos de diversos sectores según sea el caso, incluidas, desde luego, las pequeñas (o grandes) mediocridades del género humano. Pero esto, naturalmente, es inevitable y propio de cualquier sociedad.

Sin embargo, y como ya te habrás dado cuenta, las tramas y nudos de procesos de mi formación y carrera musicóloga están íntimamente ligadas a esta otra maraña de *dramones* y *procesones* que es Cuba. Y pese a las mezquindades que ya te he señalado, es en y desde mi país donde mi trabajo cobra su mayor sentido. Vivo orgulloso de Cuba, comparto y defiendo los ideales de justicia social que emanan de su contexto. Ahora, creo tener principios éticos y muy en alto la moral y los intensos resultados de mi trabajo, por eso me siento también con el agudo derecho a la crítica, como otra forma más de participar y construir en una sociedad donde no todo es color de rosa y los escollos y las contradicciones son fuertes. Por eso nunca he renegado de Cuba, ni como nación, ni como historia, ni como idiosincrasia. Muy por el contrario, todo el mundo ha visto que cuanto soy lo he logrado desde Cuba. Y lo que es todavía más, desde Santiago de Cuba. Así ha ocurrido con todo cuanto he hecho. Y con mi doctorado también, porque a pesar que fueron seis años de trabajo, en Alemania yo estaba un rato y me volvía. Yo no me fui a establecer a Berlín para hacer mi postgrado. Empleando una expresión *realismomágica*, yo he hecho todo desde Macondo independientemente que a Macondo, a veces, le resulte difícil entenderme.

Y fuera de Cuba ¿cómo ha sido la recepción de tu enfoque y tus trabajos?

— Eso depende del punto que se trate, del contexto y las concepciones que ahí se enfrenten. Técnicamente, casi siempre he tenido una rotunda acogida, sobre todo en lo que es procedimiento y aplicación analítica profunda, tanto en lo musical como en lo músico-cultural. En Alemania, por ejemplo, hubo inicialmente cierta reserva. Sin embargo, en el círculo de Knepler existió mucha amplitud de comprensión entre musicólogos visionarios que siempre están mejor dispuestos a asimilar nuevos enfoques.

Ahora, las cosas se complican más cuando predominan las concepciones y los enfoques generales. Algunos me toman ligeramente por postmoderno y luego, esperando por donde no deben, se frustran de plano cuando detectan ciertas ideas —por supuesto que parciales— que les parecen muy cercanas al racionalismo.

También hay quienes me toman —y con frecuencia— por un sistémico clásico, pero luego se atrincheran frente a mis análisis exploratorios que siempre están dejando la posibilidad al elemento y comportamiento perturbador, generando zonas de incertidumbre, fragmentarias e hiper irregulares. Para quienes tengan alguna referencia de mis trabajos acerca de la música y la cultura cubana, o bien, de los estudios micro y macro en torno de la integración e incidencias de músicos y familias en los diversos contextos abordados, les resultará más comprensible que no sea un hecho tan fácil encasillarme en una corriente determinada.

Pero independiente de que me defina en ésta u otra corriente, creo que la acogida de mis trabajos en general, se debe a una riqueza de relaciones y posibilidades manifestadas en esas tramas siempre abiertas, al margen de cualquier discrepancia fortuita, que por otro lado, son más que lógicas en una perspectiva científica que se respete.

¿Y de dónde te viene toda esta desfachatez postmodernista en apariencia —por decirlo de un modo jocoso— con que abres el complejo fuego cruzado de las relaciones que dominan tu análisis?

— Como chiste, participo de eso de la *desfachatez postmodernista*, pero claro que no es exactamente así. Esa desfachatez o como quieras ponerle, es más bien la tendencia intrínseca de mi personalidad inquieta, crítica e historia personal que se reflejan en mi proyección científica. Siempre he visto el mundo y la vida como una gran trama —claro está que con las limitaciones propias de cada edad— donde no es fácil situar punticos, límites o encuadres, porque la verdad es que uno es testigo y protagonista de continuas convergencias y divergencias que por su carácter vital resultan determinantes. Mi vida ha estado llena de cruzamientos y marañas, así que el acercamiento a mi profesión ha sido con esa misma maraña. Desde luego que tiempo atrás esa visión era más primigenia y limitada, mucho menos elaborada y menos abierta que como la practico y potencio en los últimos tiempos. Pero esto no es nada nuevo, porque de hecho es lo que a la larga plantea la vida: nudos, cruzamientos y recruzamientos de procesos.

Pero ¿por qué, a pesar de estas concordancia de lineamientos nada casuales, no te identificas con el pensamiento postmodernista?

— Porque a mí el postmodernismo no me ha aportado nada, ni mis aportes están en esta perspectiva. Los contactos con algunos de los tratamientos postmodernistas, sobre todo en las relaciones entrecruzadas de los nudos de procesos, resultan de procedimientos que apliqué mucho antes de que hubiera postmodernismo. Yo no sólo me he basado en los procesos, sino he tratado de ir a la red dinámica de los procesos y sus nudos, que es donde se dan las relaciones, cristalizaciones y sedimentaciones de todo tipo, las que a su vez pueden llegar a integrar otros

procesos y así sucesivamente. Esto ha sido para mí el sentido del análisis. No se trata aquí de especular y salir con ideas al vuelo. Por el contrario, este camino me lleva a retomar discusiones y problemáticas que no he sido yo quien las ha descubierto o propuesto, pero que se integran a una reflexión que, tal vez con un poco más de fortuna y agudeza, me han permitido dejar aportes.

Partiendo de esta base, a mí no me ha resultado nada novedoso ni especial la bibliografía postmoderna. Por eso, si vamos a tomar tus palabras, soy un postmodernista intrínseco sin que tenga que ver con el postmodernismo como tal. Lo mío ha sido una actitud y no una postura.

Recién afirmabas que todos tus logros los has alcanzado desde Macondo, caso inusual si se considera que la Inteligencia criolla —sea por una cuestión de clase o historia colonial— por lo general le da la espalda a Macondo. Esto que tiene sus expresiones epistemológicas nos sitúa culturalmente en la periferia del desarrollo del pensamiento musicológico actual. ¿Crees posible definir un marco disciplinario propio a partir de lo que es la historia y la experiencia musical latinoamericana?

— Yo creo que la musicología puede reorientarse desde muchos puntos de vista y contextos. En cuanto a tu pregunta, es plausible siempre y cuando este replanteamiento no nos lleve a una musicología para los asuntos regionales, porque eso sería caer en el mismo problema de siempre. No se trata de un latinoamericanismo a ultranza, sino de un desarrollo que posibilite mirar todo el horizonte musical con una dinámica lo suficientemente amplia y poderosa como para ser considerada por otras líneas del pensamiento musicológico. Una reorientación tal debiera ser una voz y una visión propia establecidas en un marco y propiedades fundamentales. Quiero decir, una visión universal desde lo propio, factible de generalización y proyección. Yo creo que las técnicas y las metodologías son aplicables siempre y cuando se adecuen a ciertas condiciones y premisas, lo que no quiere decir que tengamos que cambiar todo aquello que no es de aquí. Por esta razón, lo que realmente nos debiera ocupar como latinoamericanos es el asunto de la perspectiva, porque tenemos un ángulo que nos permite ver con mayor claridad aspectos que a un musicólogo occidentalista le son más difíciles de distinguir, como por ejemplo, el proceso zarabanda (no sólo la danza-género homólogo) y su presencia en la música de Bach... o el de *Don Giovanni* de Mozart, y así, cuantos otros procesos mucho más complejos y esenciales.

Mira, tomemos como ejemplo el caso del desarrollo de la armonía. Dalhaus y algunos seguidores y émulo suyo —como Theo Schmidt—, en unos escritos se refirieron al momento histórico desde el cual la armonía podría considerársela como tal, o sea, como un proceso cristalizado o sedimentado. Para estas disquisiciones no es lo mismo considerar el asomo de ciertas construcciones acordales —que no necesariamente tienen un sentido armónico—, que el de ciertas funciones relacionales definidas.

Por otra parte, Faustino Núñez —un amigo y musicólogo español que estudió análisis conmigo en 1991— empezó a estudiar los llamados *cantos de ida y vuelta* en el flamenco —que no son tan ida y vuelta, puesto que desde el principio hay una relación recíproca y profunda—, y luego se interesó mucho por la cosa del

pensamiento americano en Europa y los alcances del Descubrimiento [de América] y sus aportes en la cultura europea. Yo le he dicho que no se puede afirmar que el pensamiento americano como tal haya hecho un aporte a la armonía, porque eso es poco congruente. Si tú te pones a pensar cuándo en el contexto americano ha habido una premisa como tal de desarrollo armónico, tendrás que aceptar que eso no ha sido así. Pero ahora fijate bien, cuando se instauran los instrumentos de cuerdas y empieza el indio a usarlos, y luego —o paralelamente— el negro, entonces, comienzan los *procesones* americanos. ¿Y qué ocurre? Que por funciones de contexto y de necesidad expresiva, en relativamente poco tiempo empieza a utilizarse el mismo instrumento, pero ahora de manera más acordal que lineal, en virtud de esta necesidad expresiva y de contraste, y también de búsqueda sonora, como ocurrió muchas veces en el acompañamiento del canto.

Lo que realmente importa de este ejemplo es que en determinado momento esa construcción acordal simple se periodiza de alguna manera, en forma de un patrón o modelo. Y esa periodización, que sí ocurre o refuerza en el contexto americano —así le he explicado a Faustino y otros especialistas—, resulta ser una de las cosas más importantes en la recíproca relación euroamericana... Tú sabes, por ejemplo, que el ostinato existía de antes, pero es en el tipo de periodización del uso de un ostinato específico, en su movimiento interno y otros elementos, donde sí puede buscarse una incidencia de esta reciprocidad en el pensamiento euroamericano. Ahí es donde está la mayor importancia y no en la armonía como tal, en cuanto a construcciones y funciones.

Y retomando lo de Dalhaus, a pesar de que es cierto lo que plantea en torno a que la armonía no la constituye sólo la presencia del acorde, sino, más bien, la presencia de un tejido funcional determinado, o bien, que cierta reafirmación funcional y cadencial/funcional es la que mejor define el sentido armónico, y todo eso, no es menos cierto que paulatinamente y a través de las redes de tejidos procesales que han tenido lugar, ya sea en formas y géneros determinados, o en ciertos contextos y funciones que hacen contactar el arte de las cortes con lo popular; o mediante la participación de músicos de diversos orígenes involucrados en el proceso, se fue consiguiendo —sin que se lo proponga nadie— una determinada forma de periodizar y simplificar ciertas relaciones. Vuelvo y repito: es eso lo importante, eso es más cercano a las posibles incidencias del pensamiento americano y la conformación euroamericana.

Estas ideas yo las he planteado en *Matamoros y el entorno o el integrador universal del modo son*, que fue un librico —un opúsculo— que yo publiqué en 1994 con motivo de su 100º aniversario. Pero desde luego que eso es un pie de excusa, porque ahí lo que meto a tenor de Matamoros es *de madre*. Un complejo de redes donde planteo —creo que con bastante claridad— de qué modo el pensamiento americano puede estar presente en cosas subyacentes mucho más que en cosas patentes. Por eso que, a mi juicio, no es tan importante determinado ritmo o suceso aislado, sino las redes de ocurrencias de que te estoy haciendo mención. Redes que a su vez se detectan a través de elementos interrelacionados en forma indirecta, aunque palpables. Sin embargo, esto puede significar un grado de

dificultad más o menos grande para un enfoque musicológico occidentalista convencional.

Algo parecido es lo que ocurre con la binarización. Ya les he aclarado a ustedes que cuando algunos teóricos —entre ellos un cubano— hablan de la binarización de los ritmos africanos en América, yo he dicho que el asunto no es que necesariamente se binarice —porque ya había binarización en África—. La inconveniencia de ese planteamiento consiste en que se ha obviado lo importante, cual es, la forma en que se periodizó la binarización en América, pero ahora es al revés —de África para acá— en otro aspecto y sentido.

Existe la tendencia a enfocar los procesos como descripción de hechos, mientras las causalidades se siguen buscando preconcebidamente mediante modelos teóricos poco pertinentes y generalizantes, y lo que es más, desde fuera de los propios procesos. En ese sentido, los aparentes aportes teóricos de la pesada herencia occidental, si no se los reinterpreta y readecua debidamente, tienen para nuestra cultura un devastador efecto por cuanto incide en desvirtuar todo intento y esfuerzo por auto-interpretarnos y asumírnos.

— Como tú dices, sin pretender olvidar la herencia histórica del pensamiento occidental, es vital situarse en el contexto e intentar observar, analizar e interpretar desde ahí. Eso es de mucha importancia, porque si tú lees a Dalhaus y sus seguidores, de cómo surgió la armonía y todo eso, verás que son enciclopédicos y detallados, pero no mencionan nada de esto... esto no existe para ellos. Y al mismo tiempo los que están en el otro polo, entre ellos Faustino, intentan atribuir a determinados ritmos o géneros —y a veces con cierto énfasis— el origen o, más bien, la sedimentación de la armonía... Es que no basta que el *Diccionario de Indias* hable de un fandango del siglo XVIII. Tú no sabes si aquel fandango es una expresión que alude a una serie de ritmos, o a uno específico, o a varias cosas o fenómenos. Cuando se dice *rumbear* a lo mejor no se refiere a lo que conocemos hoy como género rumba. No basta que un diccionario mencione tal cosa, como tampoco basta que Stevenson haya descubierto esos papeles de la zarabanda y haya dicho que es de origen americano. Bueno, de origen americano: ¿y qué tú me quieres decir con eso? ¿Cómo se instaló eso en Haendel o en Bach? ¿Cómo una simple adaptación de un ritmito o una dancita? Explícame tú eso o trata de explicármelo.

¿Y son plausibles explicaciones de esos procesos? ¿Se puede llegar a tales niveles de explicación?

— Yo sé que todo no se puede explicar, ni todo es ultrarracional como le critica Derrida al exceso de logocentrismo, pero se pueden establecer acercamientos plausibles a cosas ultraimportantes en la historia de la humanidad y que la musicología occidental se ha dado el lujo de ignorar olímpicamente durante siglos. ¡Eso es de madre!... que si los blanquitos son de allá y los negritos de acá y acullá no tienen que ver demasiado; que si los clásicos son inamovibles y universales a ultranza; que si la musicología y etnomusicología no tienen mucho que ver; que si los árabes no son tan importantes en España, a pesar de los ocho siglos y ciertas ocurrencias... ¡Compadre! ¿qué es esto?

Son múltiples las importantísimas cosas de lenguaje o de interrelaciones que, como ya te decía, se ignoran o se obvian olímpicamente en la musicología occidental.

¿Y a qué atribuyes ese rasgo clásico bastante difundido aún en la musicología actual?

— Bueno, no es que los musicólogos sean brutos, ni mucho menos, o que no tengan las capacidades para llevar adelante relaciones basadas en observaciones profundas, amplias y dinámicas. No, no, nada se eso, porque en el ámbito de la musicología hay mucha gente brillante y en muchos contextos y materias los niveles alcanzados en la elaboración teórica son sobresalientes. El problema radica en un asunto ideológico subyacente, un asunto de formación y herencia. Por eso es que resulta increíble que una visión y un enfoque decidan tanto.

Pero parece difícil revertir toda una tradición racionalista que es fundante de una marcada linealidad en el modo de pensar y apreciar los procesos musicales. Una tradición que aún se resiste a reconocer que la complejidad es mayor que la suma de todos los modelos interpretativos.

— Bueno, allá los que siempre pensaron que la vida era lineal, o que era posible hacer una entelequia racionalista desde Descartes hasta hoy y meterla para cualquier cosa. No es que haya que prescindir del racionalismo en sí, sino más bien del manejo unilateral y esquemático que se ha hecho de él.

¿Dirías que la musicología en Latinoamérica está un tanto colonizada?

— Sí, en parte sí. Pero —como ya te decía— remediar o subvertir esta situación no pasa por el camino de ser propio a ultranza. Tú sabes que actualmente, incluso, con el post-modernismo, se nos ha venido diciendo y con un descaro del carajo: sigan siendo específicos que lo de ustedes es interesante, lo universal real es nuestro⁷. Ahora, por buscar un camino propio tú no puedes desde aquí gritar como un histérico ¡somos latinoamericanos! Ese camino se hace, más bien, estableciendo criterios propios y sólidos capaces de hurgar, analizar e interpretar con propiedad desde y en ciertas redes procesales. Esa discriminación no se remedia esgrimiendo estandartes.

Los ejemplos de análisis vistos, tanto en clases como en conferencias, muestran el cómo y el por qué de tus relaciones analíticas entre Stravinsky y los ritmos africanos, o las re-tomas críticas de los análisis de Boulez, para luego pasar a la rumba, el son y el changüí, y posteriormente citar las referencias de un Ligeti. ¿Qué importancia le asignas a este método analítico-interpretativo de relaciones cruzadas de procesos, en cuanto a determinar los alcances de ciertos sistemas y las incidencias culturales de los mismos?

— La comprensión de los entrecruzamientos de contextos —que pueden parecer reincidentes en mi análisis— resulta vital para explorar las diversas interpenetraciones entre fenómenos aparentemente incompatibles, separados o aislados.

⁷Refiriéndose a la actitud eurocéntrica para con las demás culturas [N. del A.].

Estos procedimientos resultan ser muy eficaces para explorar las complejas tramas donde se insertan los compositores citados y otros tantos más, pero no como tradicional o clásicamente lo ha venido haciendo la academia, sino más bien de un modo horizontal y abierto, donde, por ejemplo, comparece la manera potencial en que la base popular pudiera incidir no como influencia simple (como se señala las pocas veces que suele hacerse), sino a través de hilos y tramas genéricas específicas, que en momentos dados se tornan códigos subconscientes de elementos abstractos pero con base procesal concreta las cuales, mediante la creatividad individual, se hacen efectivas. Es en este sentido que es plausible efectuar acercamientos analíticos al son, al changüí, a la rumba y otros géneros similares, en un agudo intento por detectar, por ejemplo, ciertas tendencias funcionales de algunos elementos, como pudiera ser la contraposición esencial específica de pequeños módulos en cuanto a la manera de establecer determinados contrastes singulares, o a la manera de insinuarse de algunos elementos, diluirse sucesivamente, y luego no desarrollar sino realizar alguna estabilización relativa y crítica entre un elemento nuclear y otros que funcionan con pequeñas interrupciones o cortes periódicos en el pensamiento subjetivo que guía o se realimenta con el creador y receptor durante estas realizaciones. Así, es posible vislumbrar muchas otras sutilezas que habría que ilustrar en detalle y ampliar consecuentemente para que se comprendan a cabalidad.

Estimo de gran importancia la aplicación de este enfoque y método de trabajo en torno a los géneros como procesos, porque, de acuerdo a la dinamización que propones, se ve muy desperfilada la división-estanco más o menos generalizada entre la musicología y etnomusicología.

—Mira, al respecto puedo decirte que no necesariamente es problema de la musicología determinar su división en ramas y subdisciplinas para entrar en materia, porque ése es un problema de las cabezas, de las mentalidades, porque aunque no exista la disciplina histórica o etno —como es el caso de Cuba—, sí hay cabezas etnos, sistemáticas e históricas. El problema es lograr proyectar en profundidad todo esto que está pasando aquí. Por eso que es bestial toda esta elaboración en torno a los géneros... muy importante porque género real —y no nominal— es igual a proceso. Los géneros, al ser resultado de la expresión del hombre, por muy cerrado que parezcan de momento, si tú los manejas en trama te llevan ineluctablemente a eso. Claro que sí.

Sin embargo, la integración de todas estas experiencias en la perspectiva de las tramas de procesos es —y por qué no decirlo— fruto de un trabajo también autocrítico, porque tengo que reconocer que en determinadas etapas yo mismo tuve planteamientos inadecuados. Pero, bueno, reaccioné. A mí no me lo dijo Derrida ni ninguna otra *vaca sagrada*. Es la vida misma y su trama, asumida consecuentemente, la que te conduce. Por eso, es increíble que haya gente que no conciba que tú trates de ser consecuente con lo que la vida te está mostrando, que es una cosa de una sencillez prístina, profunda y mortificante, como la supuesta sencillez mozartiana. Sin embargo, hay gente que dice que estoy loco, y a lo mejor no les falta razón. Pero bueno, es una locura feliz.

Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero()*

Por
Coriún Aharonián

La definición de “música popular” se hacía muy difícil cuando se echó a andar en 1991 la Enciclopedia de la Música Popular del Mundo (Encyclopedia of Popular Music of the World, EPMOW), bajo la dirección ejecutiva del Dr. Philip D. Tagg, llegado a la Universidad de Liverpool desde la Universidad de Gotemburgo. Una vez establecido el consejo editorial, con representantes de las universidades de Exeter, Ottawa, Oxford y la propia Liverpool, se logró llegar a un acuerdo: “El concepto de ‘música popular’ de la EPMOW es similar al de ‘mesomúsica’ de Vega”¹. Es éste uno de los más extraños triunfos de la musicología de América Latina. Un triunfo silencioso, que necesitó de muchos años para cuajar. En 1983, el Segundo Congreso Internacional sobre Estudios de Música Popular realizado en Reggio Emilia, Italia, había tratado justamente de discutir el concepto de música popular a dos años del Primer Congreso Internacional sobre la materia y de la fundación de la International Association for the Study of Popular Music. Mi aporte había sido una explicación y defensa del trabajo pionero del argentino Carlos Vega². Fue muy emocionante ir descubriendo, poco a poco, la resonancia que este rescate de los planteos teóricos de Vega lograba tener en varios de los más importantes musicólogos del norte.

Veamos ahora cómo se había iniciado la historia.

UNO

Podemos imaginar la sorpresa de la mayor parte de los estudiosos participantes cuando, en abril de 1965, durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos, el musicólogo argentino Carlos Vega presentó su ponencia acerca de “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. Se trataba de un estudio acerca de la música popular o de las músicas populares, el primero producido sobre este campo tomado como un todo, y suponemos que Vega lo disparó con cierta reticencia, puesto que

(*) Versión castellana: enero, febrero, marzo de 1997.

¹EPMOW (1992): “Initial memo to advisory editors”. Mecanoscrito, Liverpool, 23-VII-1992. Además de Tagg, integraban el consejo editor Mick Gidley, David Horn, Paul Oliver y John Shepherd.

²“A Latin American Approach in a Pioneering Essay”. El trabajo se publicó en inglés (*Popular Music Perspectives*, N°2, Gotemburgo/Exeter/Ottawa/Reggio Emilia, 1985), italiano (Franco Fabbri, compilador: *What is Popular Music?*, Unicopli, Milán, 1985, en traducción de Leonardo Croatto) y alemán (Günter Mayer, compilador: *Aufsätze zur Populären Musik*. Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität, Berlín, 1991, en traducción del propio G. Mayer).

conocía muy bien el pensamiento conservador de la mayor parte de sus colegas musicólogos. Por lo tanto, la ponencia acerca de la “mesomúsica” fue presentada como “complemento” de una conferencia principal titulada “Aculturación y tradiciones musicales en Sudamérica”³.

Vega murió muy poco después, en febrero de 1966⁴, y la versión original castellana de su ponencia fue recién publicada en 1979, cargada de numerosos errores y “correcciones” de los editores⁵. Entretanto, sólo dos versiones eran conocidas públicamente: una cuidadosa traducción al inglés de la ponencia completa, realizada por Gilbert Chase y John Chappell y publicada en los Estados Unidos⁶, y una versión abreviada hecha por el propio Vega, y publicada en castellano inmediatamente después de su muerte⁷.

DOS

A pesar del noble esfuerzo de Chase y Chappell para la traducción al inglés, y de la publicación de la síntesis de Vega en castellano, casi nadie le había dado importancia a la ponencia de Bloomington. Es muy curioso, por supuesto, porque el texto de Vega es sin duda muy importante. Montones de tiempo se habían perdido buscando cosas ya estudiadas (y a menudo muy inteligentemente resueltas) allí. Pero, también por supuesto, Vega no era ni inglés ni estadounidense, y ni siquiera alemán o francés, sino un simple, pequeño y desconocido latinoamericano que insistía en vivir y trabajar en su propio país en vez de hacer sociabilidad en los países metropolitanos, y que era –¡hasta eso!– incapaz de escribir un ensayo en inglés o de hacer un viaje cada seis meses a Europa. Y bien, se lo tenía bien merecido: fue ignorado.

TRES

No por todos. Vega lanza sus ensayos tras muchos años de elaboración del concepto, pero entre tanto el término “mesomúsica” ha comenzado a andar. En los países del sur de América Latina varios estudiosos aceptan el neologismo y lo introducen en su propio léxico. Pero quedan arrinconados debido al hecho de que la ciencia es todavía imperialista, y en el así llamado Tercer Mundo necesita-

³Carlos Vega (1966 b): “La mesomúsica”. *Polifonía*, N° 131/132, Buenos Aires, 2° trimestre 1966.

⁴Carlos Vega había nacido en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, el 14 de abril de 1898. Murió en la ciudad de Buenos Aires el 10 de febrero de 1966.

⁵Carlos Vega (1979): “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 3, Buenos Aires, 1979.

⁶Carlos Vega (1966 a): “Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses”. *Ethnomusicology*, vol. 10 N° 1, Middletown, Conn., enero de 1966. Hay probablemente un error en la traducción del título. Debió haber sido “Mesomusic: an Essay on the Music of Everybody” o “of everyone”, teniendo en cuenta que Vega rechaza esta posibilidad de una correspondencia mecánica con la idea de “masas”. El ensayo aparece como escrito en Montevideo, Uruguay, pero es obvio que fue escrito en casa de Vega, en Buenos Aires, Argentina.

⁷Ya mencionado: Vega (1966 b).

mos el visto bueno de los centros metropolitanos hasta para incorporar un término científico.

El concepto de “mesomúsica” y el propio término son largamente discutidos por Vega con Lauro Ayestarán, su colega uruguayo (y de cierto modo su discípulo)⁸, durante la década del 1950. Ayestarán publica el término antes de 1960⁹ y lo aplica en conferencias¹⁰ y en sus cursos de la universidad nacional (Universidad de la República) en Montevideo. No queda muy claro a la fecha cuándo es publicada por primera vez, en sentido estricto, la palabra “mesomúsica” –si es que este hecho tuviera alguna importancia– pero todo lleva a concluir que Ayestarán asume el riesgo antes que el propio Vega.

En todo caso, las referencias de Ayestarán son generales y Vega llega a hacer pública sólo la ponencia –también ella una introducción general– de Bloomington. La primera gran aplicación de ésta en un ensayo monográfico es el extenso y detallado estudio de Vega sobre el tango que, salvo un par de fragmentos, permanece inédito hasta hoy. Aunque inconcluso, se trata de una de sus principales obras, un aporte de gran envergadura, de acuerdo a los fragmentos conocidos¹¹ y de acuerdo al juicio de Ayestarán, quien se niega a tocar el manuscrito por razones éticas cuando le es enviado por los deudos de Vega (poco antes de su propia muerte), e insiste en la necesidad de que el libro sea publicado de inmediato tal cual ha sido dejado por Vega¹².

CUATRO

La importancia del texto “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos” de Carlos Vega reside fundamentalmente en:

a. *La proclama de la necesidad de estudiar un enorme terreno de creación y consumo musicales, negado hasta entonces por la musicología.*

⁸El manuscrito del ensayo está dedicado “A Lauro Ayestarán, musicólogo eminente”. Ayestarán había nacido el 9 de julio de 1913 en Montevideo, y allí murió el 22 de julio de 1966, cinco meses después de Vega.

⁹Lauro Ayestarán (1959): Presencia de la música en Latinoamérica; la joven generación musical y sus problemas. Universidad de la República, Montevideo, 1959 (publicación mimeográfica).

¹⁰Lauro Ayestarán (1960): “Alcance musical de la figura de Carlos Gardel” (conferencia dictada en Montevideo, 1960). *Ayestarán et alii: Homenaje a Carlos Gardel*. Dirección de Artes y Letras, Consejo Departamental de Montevideo, Montevideo, 1960.

¹¹Hasta ahora, sólo dos capítulos han sido publicados, además de un breve y excelente artículo sobre Carlos Gardel:

–Carlos Vega (1977): “La formación coreográfica del tango argentino”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N°1, Buenos Aires, 1977.

–Carlos Vega (1967): “Las especies homónimas y afines de ‘Los orígenes del Tango argentino’” *Revista Musical Chilena*, N°101, Santiago de Chile, julio/septiembre 1967.

–Carlos Vega (1966 c): “Antecedentes y contorno de Gardel”. *Cátulo Castillo et alii: Buenos Aires tiempo Gardel*. Ediciones El Mate, Buenos Aires, 1966.

¹²Confróntese esta información con la brindada por Pola Suárez Urtubey en “Los trabajos inéditos de Carlos Vega”. *Revista Musical Chilena*, N°101, Santiago de Chile, julio/septiembre 1967.

Dice Vega: “No hablemos de la historia tradicional, que hasta ahora es una historia fragmentaria de la música superior [...]”¹³. “Se trata nada más que de agrupar mentalmente productos musicales afines que oímos todos los días, valorar su presencia y su influjo [...]. Se trata de distinguir y de nombrar lo distinto para entendernos mejor”¹⁴. “La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcarla y comprenderla”¹⁵. Ayestarán señala que la propia existencia de palabras “revela la existencia de otra música, que no es la culta, que no es la folklórica [...]. Y la historia de esa música popular [...] no ha sido estudiada en forma sistemática”¹⁶. Y Vega: “En cuanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, en general, no nos hemos detenido a pensar en ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia”¹⁷.

Obsérvese la desafiante proclama de Vega: “La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta”¹⁸.

b. *La definición del terreno a ser estudiado.*

Vega “cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexos con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria”. Pero, aclara con humildad y prudencia, “no es un hallazgo absoluto”¹⁹.

“La mesomúsica”, dice Vega, “es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas”²⁰. Esta definición es en rigor una de las partes débiles del ensayo de Vega. Por su parte, Ayestarán evita la necesidad de dar una definición precisa (a veces mediante una humorada²¹), y prefiere establecer los límites de la nueva área de estudio, lo cual es realizado por Vega también, por supuesto.

¹³Vega (1979), p.4.

¹⁴Vega (1966 b), p.15.

¹⁵Vega (1979), p.4.

¹⁶Mencionado ya en 10: Ayestarán (1960), pp. 7 y 8.

¹⁷Vega (1979), p. 5.

¹⁸Vega (1979), p. 10.

¹⁹Vega (1979), p.5.

²⁰Vega (1979), p. 5.

²¹“La música popular o mesomúsica es por ahora, como la definición más sencilla del arte, ‘aquello que todos saben lo que es’”. Ayestarán (1960), p. 8.

Pero hay un punto en el que Ayestarán y Vega difieren, y ese punto es muy importante. Dice Vega que la mesomúsica “convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la ‘música culta’ y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica”²². Ayestarán evita la peligrosa identificación entre la música culta y lo “urbano” y entre música folclórica y lo “rural”, trampa en la que han caído no sólo Vega sino muchos otros teóricos²³, y utiliza solamente la idea básica de una música situada en “el medio”, entre la música culta y la música folclórica. No siente la necesidad de dar una definición de música culta, sobreentendida en nuestra sociedad como el “estrato superior de la música”, obviamente “superior” en la terminología sociológica, no porque sea mejor²⁴. Pero da una muy precisa definición de folclore, haciendo una inteligente y clara síntesis de todo lo que ha sido escrito hasta 1965: para Ayestarán, folclore “es la ciencia que estudia las supervivencias culturales –espirituales y materiales– de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes”²⁵. Para él, la “nota básica” del folclore –y, por supuesto, de la música folclórica como consecuencia– “es el hecho de la supervivencia”. Las otras características (las “notas caracterizadoras”) usadas habitualmente para definir el terreno, pueden existir o no: una supervivencia puede ser un hecho “tradicional, oral, funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, vulgar”. Pero “[lo] fundamental es eso: la supervivencia”.

Estos estratos pertenecen por supuesto a nuestra así llamada cultura occidental. Ni Vega ni Ayestarán tratan de usar este punto de vista para culturas no-europeas, aunque se encuentren todavía, al final de sus vidas (1966), en una postura entre peyorativa y paternalista frente a las músicas “primitivas”, como era habitual en la musicología occidental.

c. El establecimiento de una base de estudio seria.

El ensayo de Vega es un buen punto de partida para un estudio sistemático de la mesomúsica. Ha sido organizado en tres grandes capítulos (Caracterización, Historia, Conclusiones), subdividiendo el primero en seis etapas (Nombres, Mesomúsica, Dinámica, Teoría, Educación, Economía), y dando en el segundo un enfoque introductorio (Prehistoria) y dos ejemplos de un tratamiento riguroso de dos situaciones concretas diferentes (La contradanza, El triste).

Vega protesta contra el “pobre vocabulario” que estamos obligados a utilizar, “entre cultural y social”, y que “no es suficiente ni para los especialistas, ni para los profesionales, ni para el público culto. A falta de precisión en las palabras

²²Vega (1979), p.5.

²³Augusto Raúl Cortázar e Isabel Aretz entre los más destacados de la Argentina.

²⁴Ayestarán (1959), p.4.

²⁵Lauro Ayestarán: seminario sobre folclore y metodología de la investigación folclórica en la Universidad de Montevideo (Facultad de Humanidades y Ciencias), 26 de marzo de 1966. Véase: Coriún Aharonián (1969): “Apuntes acerca de la mesomúsica”. *Prólogo*, N°2/2, Montevideo, enero/julio 1969.

todos se entienden mediante el auxilio del contexto. Falta una buena discriminación general de las clases de música en sí y en sus relaciones con los grupos profesionales, las clases sociales, las clases culturales, etc., y la ordenación de la correspondiente nomenclatura²⁶.

Más adelante escribe: “Tal como la música superior [...], la mesomúsica se manifiesta en especies. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía-música): contradanza, minué, vals, polca, fox trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular característico de su floración o, mejor, se llaman simplemente ‘canción’ y los interesados se entienden. En muchos casos reciben denominación propia [...]. Estas especies se constituyen sobre las bases de las disponibilidades circundantes –a menudo son la continuación de otras o su modificación–, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por las mismas funciones de esparcimiento, complemento o evasión²⁷.”

Y más adelante: “Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizadora de la mesomúsica, pues, por mucho que los aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y, además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable. /Debemos insistir en que, genealógicamente, la mesomúsica es un grado elemental que armoniza con las posibilidades sensoriales del hombre común. La tentativa de emprender el desarrollo solamente en base a música superior (aun históricamente graduada) fracasaría por superación del nivel de recepción del espíritu común. La mesomúsica es –entre todos los de todas clases– el instrumento civilizador por excelencia²⁸. Muchos conceptos expuestos por Vega pueden ser extensamente discutidos, por supuesto, pero sería difícil poder discutirlos si no existiese la base de discusión suministrada por Vega.

d. *La propuesta de un término científicamente válido.*

“Mesomúsica” es un término relativamente neutro y, por otro lado, no posee historia, cosa que podría distraer o confundir. El significado es simplemente “música media”²⁹ o “corriente musical media”³⁰. Además, se presta fácilmente a ser traducido en forma literal a otras lenguas (por lo menos a las europeas occidentales: “mesomusic” en inglés, “mésomusique” en francés, “Mesomusik” en alemán, “mesomusica” en italiano, “mesomúsica” en portugués,...).

²⁶Vega (1979), p. 5.

²⁷Vega (1979), p. 6.

²⁸Vega (1979), p.10.

²⁹Vega (1996 b), p.15.

³⁰Vega (1979), p.10.

CINCO

En una primera discusión de la ponencia presentada por Carlos Vega a la Conferencia de Bloomington, podemos anotar, entre otros puntos:

1. El hecho de que el término “mesomúsica” es relativamente inadecuado³¹, porque –a pesar de la buena voluntad de Vega– implica “arriba” y “abajo”, “alto” y “bajo”, conceptos que no son menos controvertibles por ser frecuentados por algunos sociólogos. Aunque Vega parece evitar la posibilidad de un uso peyorativo³², la propia idea de “medio” ligada con las consideraciones acerca del “descenso” o “ascenso”³³ crea un permanente peligro de prejuicios piramidales o por lo menos de juicios apriorísticos derivados inevitablemente del “arriba” y “abajo”. Éstos son en todo caso ciertos para la sociedad en la cual es estudiada la mesomúsica, y son aceptados en la cultura burguesa europea occidental, pero ello no puede constituir una excusa para el estudioso en materia de antropología cultural.

En todo caso, no existe por ahora un término más adecuado, excepto quizás el de “música popular”, que era válido en época de Vega en muy pocos idiomas (fue muy resistido en francés hasta cerca de 1990, es problemático en el castellano de España, y todavía hoy es inutilizable en italiano), y que es atacado entonces por el musicólogo argentino debido a su implícito juicio de valor, y por el error que pueda generar el uso del confuso adjetivo “popular”. Treinta años después de la muerte de Vega, la expresión “música popular” ha ganado terreno en el mundo, pero continúa siendo imprecisa y prestándose a no pocas confusiones.

Es que “mesomúsica” permite, por ejemplo, reunir (tal como se encuentran en la realidad) la “U-Musik” y la producción de los “Liedermacher” en la terminología germana, o los productos musicales etiquetados en francés como “chanson”, “variétés”, “musique légère” y “pop” (y también el extraño neologismo bilingüe “musique des mass-media”). He aquí un listado de fuentes fonográficas accesibles en su mayoría entre 1970 y 1980, listado que puede servir de referencia para comprender la amplitud de hechos musicales que engloba el término propuesto por Carlos Vega:

- 1.1. The Beatles: *Roll over Beethoven* (Charles Edward “Chuck” Berry).
- 1.2. Buffy Sainte-Marie: *Little Wheel spin and spin* (Buffy Sainte-Marie).
- 1.3. The Robert Shaw Chorale and Orchestra: New York (de *On the Town*) (Comden-Green & Leonard Bernstein).
- 1.4. The Mothers: *Billy the Mountain* (Frank Zappa).
- 1.5. Duke Ellington y su orquesta: *Black and Tan Fantasy* (Edward Kennedy “Duke” Ellington & Bubber Miley).
- 1.6. Aristide Brunat: *Belleville, Ménilmontant* (1880) (Aristide Brunat).
- 1.7. Mike Oldfield: *Tubular Bells* (Mike Oldfield).
- 1.8. Alain Souchon: *Jamais content* (Alain Souchon & Laurent Voulzy).

³¹Aharonián (1969), ya citado en 25.

³²Ayestarán trata de aclarar la situación cuando señala explícitamente que entiende (véase arriba) “superior” en la terminología sociológica, no porque sea mejor”.

³³Vega (1979), p. 9. Vega usa las palabras “ascenso” y/o “descenso” en otros ensayos, pero siempre con un significado predominantemente sociológico.

- 1.9. Naná Músjuri (Nana Mouskouri): *Den itan nissi* (Nikos Kazantsakis & Manos Hadjidakis).
 1.10. Melina Mercuri: *Den itan nissi* (*idem*).
 1.11. Asdghig Kamalián y orquesta dirigida por Tatul Altunián: *Harsi gangant'* (V. Harutiunián & J. Avetisián).
 1.12. Folk och Rackare: *Vänner och fränder* (tradicional sueco, arr. de Folk och Rackare).
 1.13. Wolf Biermann: *Deutsches Miserere* (Wolf Biermann).
 1.14. Ernst Busch: *Solidaritätslied* (Bertolt Brecht & Hanns Eisler).
 1.15. Staatsmusikkorps des Bundeswehr: *Marsch des York'schen Korps* (¿1810?) (Ludwig van Beethoven).
 1.16. Boston Pops Orchestre, director Arthur Fiedler: *Zacatecas* (1892) (Genaro Codina).
 1.17. Silvino Armas y Juancito Martínez: *El cangrejo* (Gabriel C. Ruiz & Silvino Armas).
 1.18. Quinteto Contrapunto: *Quirpa llanera* (M.A. Loyola).
 1.19. Omara Portuondo: *Voy a ser feliz* (Jorge Estadella).
 1.20. Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno: *Orgasmo total* (Arrigo Barnabé).

Carlos Vega escribe: “La voz ‘popular’ carece de nitidez para los estudios musicológicos”³⁴. “Es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contrapone a las clases cultas, alude a los grupos semiletrados, comunes, llanos, no cultivados [...]. Con frecuencia ‘popular’ es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. ‘Música popular’, en castellano [...] significa también ‘música difundida’, y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de ‘pueblo’ que incluye a todos los habitantes de una región o país”³⁵. Agrega Vega: “Es la acepción política [...]”.

Para Vega “la expresión ‘música popular’, en el sentido de ‘música difundida’, no determina jerarquías. Cierta ‘música clásica’ puede ser ‘popular’, es decir, ‘difundida’”³⁶. Su ejemplo es excelente:

- 1.21. Luciano Pavarotti (tenor) y orquesta: *La donna è mobile* (de *Rigoletto*, 1851) (Giuseppe Verdi, sobre libreto de Piave basado en Victor Hugo).

Vega señala que “es clásica y es popular, pero no es mesomúsica; tampoco es mesomúsica la música folklórica, aun cuando suele llamarse ‘música popular’, música del pueblo”³⁷. En realidad, el sorprendente ejemplo merecería una discusión pormenorizada, por cuanto se abre a otros ámbitos de análisis³⁸.

³⁴Vega (1979), p. 4.

³⁵Vega (1979), p.4.

³⁶Vega (1979), p.4.

³⁷Vega (1979), p. 4.

³⁸De hecho, Verdi está haciendo aquí un doble juego. Tenemos por un lado el hecho de que en casi todas sus óperas procura lograr por lo menos una canción “pegadiza” que el público pueda cantar a la salida (búsqueda común a otros compositores de teatro musical, incluidos los zarzuelistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX). Sólo que aquí se vale de esa complicidad inocente de los espectadores para obtener una estremecedora vuelta de tuerca de la trama dramática. Por otra parte, *La donna è mobile* debe ser una canción popular, y así aparece en la obra. De modo que el ejemplo de Vega se desdobra en realidad en un complejísimo juego de espejos en el que *La donna è mobile* no aparece en rigor como una pieza de lenguaje culto que luego será popularizada. Es más: Verdi la compone explícitamente como si fuera una canción popular.

Podemos agregar algunos otros ejemplos de regiones que podríamos denominar fronteras, regiones que han sido más explotadas en años recientes. Veamos un par de características opuestas: podríamos definir uno como de buen gusto y el otro como paradigma del mal gusto.

- 1.22. Swingle Singers: *Fuga en Do menor* (del *Clave bien temperado*, volumen I) (Johann Sebastian Bach),
 1.23. Gluck Track: *Love Concert* (Detto Mariano, "rielab. sul tema di Ciaikovskij", sic, es decir, "reelaborado sobre el tema de Chaikovski").

O ejemplos de difusión masificada:

- 1.24. The Three Degrees: *Givin up, givin in* (Giorgio Moroder & P. Bellote).

O ejemplos de aceptación masificada, lo cual significa menor difusión (programada):

- 1.25. Grémio Recreativo Escola de Samba Unidos de Vila Isabel: *Onde o Brasil aprendeu a liberdade* (Martinho da Vila).

Pero vamos a encontrar muchísima música que es mesomúsica pero cuyo nivel de masificación es altamente controvertible, debido a diferentes razones. Y no se convierten en música culta o artística o música con alguna otra rara etiqueta separadora.

- 1.26. João Gilberto: *Águas de março* (Antônio Carlos "Tom" Jobim).
 1.27. Tom Zé: *Toc* (Antônio José Santana Martins, "Tom Zé").
 1.28. Violeta Parra: *Gracias a la vida* (Violeta Parra).

2. La importancia de la conclusión acerca de *la existencia paralela de los lenguajes musicales*, al menos dentro del ámbito de influencia de la cultura europea occidental burguesa: el de la música culta o artística, y el de la mesomúsica. Esta conclusión no es explícita en el ensayo de Vega, pero es —o parece ser— una consecuencia casi lógica. Podemos señalar la existencia de dos lenguajes y, por supuesto, de dos códigos. Y observemos que la existencia paralela de esos dos lenguajes y códigos es sobreentendida y aceptada implícitamente, por inclusión o por omisión, en toda el área cultural occidental, y desde hace muchos siglos.

Vega dice: "Hay una Historia general de la música [...]; hay numerosos diccionarios musicales [...]; pero esta admirable labor se refiere sólo y únicamente a la música superior [...]. Hay miles de teorías occidentales que se consagran únicamente a las cuestiones tonales y rítmicas de la música superior, con la sola excepción de la de Johannes de Grocheo (h. 1300). Sólo con otros propósitos, de manera colateral y ocasional, se encuentran algunas anotaciones sobre la mesomúsica, y hay que llegar a fechas recientes para contar con los repertorios que se imprimieron para la ejecución. /Durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la Historia". Y en el párrafo precedente: "Fue [...] durante el período de la lírica trovadoresca, cuando [...] se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen en buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el paso torrencial de la gran corriente remota.

Además del género supremo que, según Grocheo, 'se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador', existía ya entonces una música polifónica y, por lo tanto, superior³⁹, a base de creaciones profanas polifónicas y de melodías trovadorescas extraídas de su contexto pre-armónico y membranofónico tradicional y sometidas al tratamiento polifónico de la época. La polifonía superior, en razón de sus funciones eclesiásticas, demandó una notación y una historia ambas casi enteramente excluyentes de la mesomúsica⁴⁰.

Y otro punto importante: no existen un tercer lenguaje y un tercer código para el estrato folclórico, dado que la música folclórica tiene (o comparte) el mismo lenguaje y el mismo código de la mesomúsica, en la medida en que el estrato folclórico es definido a través de Ayestarán, en principio, como el de las supervivencias de hechos mesomusicales pertenecientes a culturas desintegradas. Vega escribe: "casi todas sus estructuras son las mismas de la música folklórica, sencillamente porque la mesomúsica las conduce al lugar y a la situación folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad - campaña"⁴¹. Ayestarán dice que la mesomúsica "es una enorme masa que [...] hace impacto sobre la música folklórica. No toda sino alguna de ella el pueblo la recoge y en su memoria augusta la organiza o –mejor aún– la reorganiza"⁴².

Refirámonos a algunos ejemplos de hechos que son contemporáneos entre sí, pero que pertenecen a los diferentes estratos musicales. Escogeremos en este caso los fragmentos musicales ilustrativos con una característica adicional: una limitación geográfica, una unidad territorial y político-cultural. Nuestros ejemplos serán tomados de Italia.

En primer término, un ejemplo de música culta, tal como es compuesta en nuestros días:

2.1. Maurizio Pollini (piano):...*sofferte onde serene...* (1976) (Luigi Nono).

Pero ocurre que por más de un siglo (el último, por supuesto), la idea de música culta se ha referido no solamente a la música culta compuesta contemporáneamente a los oyentes, sino –y especialmente– a un panorama museístico del pasado más o menos reciente. Digamos, de Vivaldi a Puccini, con alguna extensión a un pasado más distante si el consumidor resultara más exquisito:

2.2. Bamberg Sinfonie-Orchester, dir. Jonel Perlea: abertura de *Il barbiere di Siviglia* (1816) (Gioacchino Rossini).

Tenemos también una producción de mesomúsica, en este caso con aceptación por parte del sistema de una sana contemporaneidad⁴³. Pero ello no es suficiente

³⁹Como en los demás casos, Vega utiliza la expresión "música superior" como sinónimo de "música culta", y rechaza esta última.

⁴⁰Vega (1979), p. 11.

⁴¹Vega (1979), p. 9. Véase nota 33.

⁴²Ayestarán (1959), pp.17 y 18.

⁴³Esta situación ha comenzado a modificarse en las décadas del 1980 y 1990 –quizás sólo momentáneamente–, a favor, también aquí, de una museización enfermiza.

para tener una única mesomúsica. La naturaleza de la música, la direccionalidad sociocultural pueden ser muy diversificadas:

- 2.3. Ornella Vanoni: *Quei giorni insieme a te* (M. G. Pacelli & Riz Ortolani).
- 2.4. Europa: *Una bambolina che fa no, no, no* (F. Gerald & Michel Olnareff, versión italiana de H. Haggiag Pagani).
- 2.5. Angelo Branduardi: *Ballo in fa diésis minore* (Luisa/Angelo Branduardi & Angelo Branduardi, con franco plagio de una pieza del siglo XVI, *Schirazula marazula*, grabada por el Ulsamer Collegium).
- 2.6. Giovanna Marini: *Vi parlo dell'America* (Giovanna Marini).
- 2.7. Nuova Compagnia di Canto Popolare: *Tammuriata alli uno* (tradicional, arreglo Roberto De Simone).

El último ejemplo es una buena muestra de la posibilidad de un *feedback* o realimentación con el estrato folclórico, con el objetivo concreto de una búsqueda de identidad cultural que es negada permanentemente, en la medida de lo posible, por el poder capitalista. En todo caso, la realimentación constituye un mecanismo habitual en mesomúsica.

Vega dice: “Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de occidente o tienen semejantes necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios”⁴⁴.

La frontera entre música culta y mesomúsica es una frontera compleja, pero su mera existencia es la evidencia de la coexistencia de ambos territorios. Y la permanencia histórica de tal separación durante el período de dominación de la burguesía le confiere una tajante definición, a pesar de las áreas nebulosas, de las frecuentes confusiones, de los problemas fronterizos. El cine ha desarrollado especialmente un gusto y una praxis novedosa en el tránsito por zonas fronterizas:

- 2.8. Grabación de la banda sonora original: música para el film *C'era una volta il West* (Ennio Morricone).

Finalmente, tengamos por lo menos un fragmento de referencias del estrato folclórico:

- 2.9. Grupo de mujeres en Cerqueto di Fano Adriano, Teramo: *Donna Lombarda* (tradicional, grabado por Nicola Jobbi).

3. La trascendencia de establecer —en el ámbito de la cultura burguesa europea occidental— que *el papel de vanguardia le pertenece a la música culta, mientras que la mesomúsica tiene un comportamiento más conservador*, haciendo interactuar elementos de esa música culta de vanguardia con otros elementos tomados del pasado de la misma música culta, de su propio pasado mesomusical y de la música folclórica, así como de culturas ajenas. En palabras de Vega: “La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy

⁴⁴Vega (1979), p. 16.

giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos⁴⁵.

En tanto ejemplos, permítasenos referimos a los ya enumerados.

4. La toma de conciencia de *la enorme importancia social, económica y política de la música popular, y su relación con los centros de poder*. Aun cuando hace que “la acepción política [es] extraña a nuestros problemas⁴⁶ y muestra cierta ingenuidad aquí y allá, Vega llega mediante su severa metodología a una muy seria calibración del significado socio-económico de la mesomúsica.

Escribe: “La mesomúsica no sirvió a una o más clases determinadas; no a sectas; no en tal o cual época o región; ni fue exclusiva de ciudadanos o campesinos. Fue y es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas –donde convive con la música local–, extraña a los primitivos⁴⁷. Pero muestra semillas más comprometedoras en otras aseveraciones. O quizás se trata de su educación jesuítica que lo lleva a su manera cautelosa de expresarse, en la que se hace necesario entender lo que se dice entre líneas y avanzar con las conclusiones, tal como Ayestarán acostumbraba hacer.

Vega: “Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su flujo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero [...] pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas⁴⁸. “Las especies de la mesomúsica⁴⁹ obedecen al régimen de la moda –en el grado de la duración media–. Diversos focos de irradiación *sucesivos*, en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corriente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; fox trot, tango, etc.) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales [...]. Un sistema de subfocos de radiación –generalmente las capitales nacionales– adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas⁵⁰.

⁴⁵Vega (1979), p. 6.

⁴⁶Vega (1979), p. 4.

⁴⁷Vega (1979), p. 16.

⁴⁸Vega (1979), p. 5.

⁴⁹En la publicación de 1979 faltan fragmentos de esta frase. La damos aquí completa, de acuerdo al manuscrito de Vega.

⁵⁰Vega (1979), p. 6.

He aquí una excelente descripción del funcionamiento imperialista, aun cuando el vocabulario de Vega sea políticamente “limpio”. El esquema en sí de una red de centros y subcentros sucesivos constituye una explicación precisa de la idea principal de la construcción de la expansión capitalista, en la que esta red es, por supuesto, bi-direccional. “Irradiación” es el mecanismo en virtud del cual la metrópoli, el centro de poder político y económico, se asegura la homogeneidad cultural necesaria para un mercado coherente –si no unificado–. “Modernizadas” significa por supuesto europeizadas. La capacidad de recibir “elementos propios o ajenos”, etc., es la capacidad de evitar el agotamiento de novedades culturales para el mantenimiento del mercado, saqueando también culturalmente a los pueblos sometidos, dando un maquillaje adecuado a sus propietarios culturales anteriores, y utilizando este “nuevo” producto en tanto igualador “universal” renovado de gustos para las colonias, el necesario igualador gregario del gran mercado de la revolución industrial de la burguesía europea occidental.

Veamos, ahora, algunos ejemplos del concepto de red de Vega, primero a través de algunos pocos aspectos del último período de radiación del vals⁵¹:

- 4.1. NBC Symphony Orchestra, director Arturo Toscanini: *An der schönen blauen Donau* (1867) (Johann Strauss, Sohn).
- 4.2. Joan Morris (soprano) & William Bolcom (piano): *After the Ball* (1892) (Charles K. Harris).
- 4.3. Carlos Gardel: *Como quiere la madre a sus hijos* (h. 1910) (José Betinotti).
- 4.4. Ángel Vargas con la orquesta de Ángel D'Agostino: *Esquinas porteñas* (1933) (Homero Manzi & Sebastián Piana).
- 4.5. Teresa Velásquez: *La flor de la canela* (Isabel “Chabuca” Granda).

O a través de remotas huellas folclóricas de la mazurca o de la polca:

- 4.6. Emilio Rivero (acordeón): *Mazurca* (tradicional, grabada por Lauro Ayestarán).
- 4.7. Chico Soares (acordeón): *Polca canaria* (tradicional, grabada por Lauro Ayestarán).

Una muestra de un producto “nativo”, ya “modernizado”, y algunas de sus posibles réplicas metropolitanas⁵²:

- 4.8. Andrés Huesca y sus Costeños: *La bamba* (tradicional, grabado en 1940 en México por RCA).
- 4.9. Ritchie Valens: *La bamba* (tradicional, “arreglo y adaptado” en 1959 en Estados Unidos por Ritchie Valens, nombre artístico de Richard Valenzuela).
- 4.10. Claus Ogerman y su orquesta: *La bamba* (tradicional, ¡pero firmado Claus Ogerman!).

El concepto de Vega puede ser aplicado por supuesto a fenómenos más contemporáneos, como el rock. En primer término, el saqueo de diferentes productos pertenecientes a culturas sometidas, digo la “adopción”. Luego, el agrupamiento bajo un “nombre” o una etiqueta, “una vez cumplidos los requisitos indispensables”, o una vez que el producto ha perdido todas sus posibilidades de ser peligroso. Y entonces, el lanzamiento mundial:

- 4.11. Los Gatos: *Seremos amigos* (Litto Nebbia).
- 4.12. Dino & Montevideo Blues: *Para hacer música, para hacer* (Miguel Livichich).

⁵¹Véase Vega (1977), pp. 12 y 13.

⁵²La historia del caso “La bamba” es complejísima y llena de inesperados vericuetos, algunos de los cuales he intentado mostrar en otro trabajo.