

bIBLIOTECA  
dIGITAL

# MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO  
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

**CDM**

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL  
LAURO AYESTARÁN

**mec**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

LA MÚSICA.  
DOMINACIÓN, EXPROPIACIÓN,  
EXOTISMO, APROPIACIÓN,  
Y LA AMBIVALENCIA DEL COLONIALISMO

**I.**

***Introducción. Nosotros–vosotros***

En una especie de síntesis de una historia abreviada del colonialismo musical y desde una perspectiva histórica universal, intentaré echar una ojeada panorámica sobre la historia de la música en relación con la apropiación y rechazo del Otro, de lo ajeno <sup>1</sup>. El término “colonialismo” será utilizado en un sentido más amplio que el habitual. Una serie de mapas animados acerca de la entrada *Colonialism* en *Wikipedia* muestra el ascenso y la caída del colonialismo. Este colonialismo desarrollado desde 1492 parece haber deasparecido completamente en 2008, a excepción de un ínfimo resto precisamente en América Latina. Hasta aquí, todo en orden. Sólo que ¿qué pasaba realmente antes de 1492 y qué desde 1959/1974 con el significado de colonialismo, más allá de una limitada definición histórica?

El neocolonialismo está totalmente ausente. La guerra es, según Von Clausewitz y sus seguidores, la continuación de la diplomacia con otros medios. Así, el neocolonialismo es la continuación del viejo colonialismo político administrado por el Estado a través de lo económico, así como, tanto antes y después, a través de medios culturales. Y, como siempre en caso de emergencia, se trate de Chile, Argentina, Nicaragua, Irak, Palestina, etc., también a través de recursos militares. “Neo” o no: el marco es

---

<sup>1</sup> Agradezco a mi hijo Hilmar por la ayuda en la traducción al inglés para el Coloquio de Montevideo, en octubre de 2009, y a mi asistente Hanjo Polk por la preparación del archivo *powerpoint*.

siempre la dominación y el objetivo es, en esencia, conseguir el botín y el saqueo del mundo para interés de pocos.

Las relaciones de la música y el colonialismo están atadas al sistema histórico de contradicciones esbozado en el título. Retrocedo tres pasos más desde el punto de vista lógico-histórico, es decir antropológico-social-económico (también en la perspectiva de una *longue durée*) para poder abarcar más a fondo y más exactamente las condiciones constitutivas y funcionales del colonialismo.

## **I.1**

### ***Lo otro y lo ajeno o temor y curiosidad***

La ambivalencia basada emocionalmente en el temor y la curiosidad, el miedo y el deseo, el rechazo y la atracción, constituye el fundamento psíquico-antropológico y el trasfondo del colonialismo. La ontogénesis y filogénesis, la historia individual y la historia de la humanidad muestran algunos paralelos. El joven Leonardo da Vinci formuló una observación notable sobre la ambivalencia del impulso exploratorio y el temor: “E impulsado por mi curiosidad, emprendí la marcha para observar la gran cantidad de formas diversas y singulares creadas por la ingeniosa naturaleza. [En una gran caverna oscura] me detuve un rato; de repente, me asaltaron dos cosas, temor y deseo (*paura e desiderio*)<sup>2</sup>: temor, a causa de la caverna oscura y amenazante; deseo, de ver si allá adentro había algo maravilloso.”<sup>3</sup>

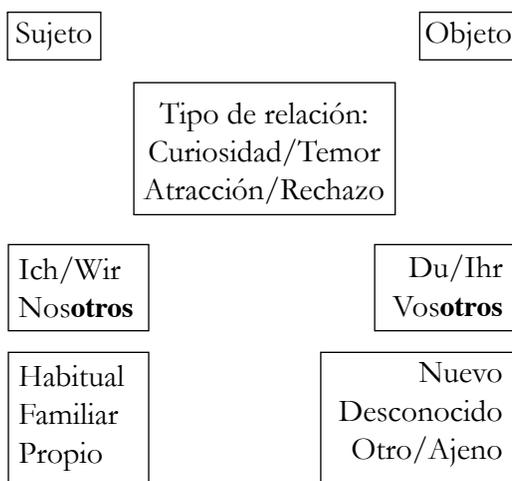
El exotismo (blanco) descubre en lo oscuro algo maravilloso o al menos extraño.

El sistema de relaciones puede esquematizarse de la siguiente manera:

---

2 La obra de Helmut Lachenmann “...zwei Gefühle...”, *Musik mit Leonardo*, para recitante y conjunto (1991/1992) llama la atención sobre esta relación dialéctica.

3 *Codex Arundel*, citado según Carlo Zammattio / Augusto Marinoni / Anna Maria Brizio 1985: *Leonardo der Forscher*, Stuttgart y Zürich 1985 (inglés 1980), p 131.



El español o, para ser más precisos, el castellano, acentúa expresamente la mutua otredad entre el Nosotros y el Vosotros.

La “curiosidad” también juega un papel significativo en la teoría teatral de Bertolt Brecht, en el contexto del “distanciamiento”. Es un concepto difícil de traducir: la disociación y el extrañamiento de lo habitual, pero no la “alienación” en el sentido marxista, es un concepto que significa una manera particular de representación y percepción. Sucesos aparentemente evidentes o conocidos se muestran en una nueva perspectiva y como nuevos, y lo inmediata y aparentemente propio o lo natural inmutable, como si fuera en verdad extraño y mutable – modificable en el sentido de lo objetivamente posible y subjetivamente necesario –. Aquí hay vínculos con Francis Bacon (1561-1626) y su *Novum Organum*: “porque el asombro es hijo de lo extraño; cuando algo – aun las cosas habituales dentro de la misma especie – es sólo un poco extraño, despierta asombro. Por el contrario, lo que por su divergencia de otros modos merece verdaderamente asombro, a menudo se lo considera sólo superficialmente.”<sup>4</sup>

---

4 Francis Bacon: *Novum organum* [latín]. In: *The Works of Francis Bacon*. Compilado por James Spedding, Robert Leslie Ellis, Douglas Denon Heath. London 1858. Vol. 1, pp. 119-365. *Franz Bacons Neues Organon*. Trad., comentarios y con una biografía del autor por J. H. von Kirchmann. Berlin 1870; citado por Heinz Brüggemann: *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*, Reinbek bei Hamburg 1973, p 322.

Los lactantes son – ya y todavía – curiosos. Permanentemente exploran su mundo y se adueñan de él todo lo posible – primero literalmente como ingestión –. Sin duda que se asustan también de lo nuevo como algo extraño en particular cuando les sucede repentinamente: en primer lugar precisamente sonidos fuertes y repentinos. Pero cuando se los arroja en lo familiar y con el cuidado materno, y se sienten bien envueltos y protegidos, y cuando lo nuevo no aparece agresiva y perjudicialmente, nada reprime sus impulsos básicos hacia una amplia experiencia. También lo brevemente “ajeno” en un estadio más avanzado del Yo-Objeto/Mundo-Separación – alrededor del noveno mes – pertenece, como breve fase, al desarrollo normal. Del mismo modo, el lado oscuro del Yo, lo a menudo ajeno <sup>5</sup> disociado de lo propio, no debe obrar y proyectarse amenazadoramente hacia afuera como algo negativo <sup>6</sup>, sino que puede ser integrado.

Análogamente era, es o sería también posible una comunicación pacífica e igualitaria entre diferentes grupos humanos: desde las tribus nómades originarias hasta las naciones, recíprocamente y sin miedo se apropian del Otro atractivo, sean elementos de géneros musicales o parejas para el apareamiento.

Cuanto más elementos de dominación y con ellos de desigualdad se introduzcan aquí por la fuerza, más asimétrica será esta apropiación y más fuertemente distorsionada en contenido y forma.

## 1.2

### ***El principio de sonido repentino versus sonido amable***

Lo imprevisible y lo no predecible es la norma en la música improvisada, así como – mayoritariamente – en la música que se basa en modelos del tipo raga hindú o maqam persa-árabe-turco-etc. Por lo general, las sacudidas de lo nuevo y lo otro son en este contexto suaves, porque están incluidas en convenciones y tradiciones; el temor se mantiene dentro de fronteras y es mitigado por lo previo y posterior. En ese agradable marco, la curiosidad por lo que vendrá se mantiene viva y sin perturbaciones.

---

5 Pensemos en los innumerables films de *Alien*. La trilogía *Guerra de las galaxias* por ejemplo mostraba alguna de estas ambivalencias y dialécticas en la figura de Darth Vader – en una mezcla de *death* y *dark*, *invader* y *father* –, inclusive la reconversión emotivamente conmovedora de lo oscuro hacia la luz. Lo “oscuro” como proyección negativa se otorgaba a menudo en la historia a la figura del “negro”, del “hombre negro”.

6 Los psicólogos y etólogos sostienen con relativa frecuencia que el temor a lo ajeno es “natural” y biológica y evolutivamente fundamentado; así p. ej., en la obra fundamental: Irenäus Eibl-Eibesfeld: *Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung, Ethologie*, 7.<sup>a</sup> ed. rev. y aum., München 1987 (1967).

Aunque haya determinadas sacudidas, en el terreno “clásico” éstas son humorísticas y se entienden como bromas, como por ejemplo en el segundo movimiento de la “Sinfonía del timbal” de Haydn, N° 94 en sol mayor Hob. I/94 (1791), conocida como “La sorpresa”. El objetivo aquí es sobre todo introducir algo positivamente nuevo, atractivamente desconcertante – precisamente lo “imprevisible” –. Georg August Griesinger, el primer biógrafo de Haydn, informa que: “Le pregunté (a Haydn) cierta vez como broma, si era verdad que él había compuesto el Andante con el golpe de timbal para despertar a los ingleses dormidos en su concierto. ‘No’, recibí como respuesta, ‘sino que lo que buscaba con eso, era sorprender al público con algo nuevo y debutar de manera brillante.’”<sup>7</sup>

La música realmente nueva puede ser realmente chocante; esto comenzó, según se registra, con la música nueva de la antigua Atenas en la época de Eurípides y Platón, y terminó aunque no del todo a comienzos del siglo XXI, si bien la música nueva bajo la dominación del neoliberalismo (nada verdaderamente nuevo) y el posmodernismo amenaza sustancialmente con desaparecer, por lo menos en el ámbito de la música “clásica” o “cultura”.

Hay ejemplos en la música en los que lo imprevisible no es humorístico sino realmente chocante y horrible. Éste es el caso por ejemplo de la última escena de la ópera *Lulu* de Alban Berg. La situación: la condesa Geschwitz, una lesbiana, está perdidamente enamorada de Lulu y la espera fuera de la habitación de ésta. Decide estudiar leyes y luchar por los derechos de las mujeres. Ésta es la verdadera peripecia de la obra – o podría serla –. Adentro, Jack el destripador comienza a degollar a Lulu. Lulu grita. La Geschwitz intenta ir en su ayuda y también es asesinada.

El súbito grito de muerte de Lulu, aunque en *off*, aparece como una doble sacudida. En primer lugar, sucede muy repentinamente, a pesar de ciertas alusiones en la música. En segundo lugar, rompe con las normas del canto e interpretación operísticos: la “interjección sin cadencia” contra la “interjección cadenciada”, según la definición de música de Hegel<sup>8</sup>. El

---

7 Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Haydn* [1810], Comp. Karl-Heinz Köhler, Leipzig 1975, p 45.

8 Cf. Hanns-Werner Heister 1993: “Kadenzierter Interjektion”. *Taugt Hegels Formel als Allgemeinbegriff für Musik?*, in: *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, Comp. H.-W. Heister, K. Heister-Grech y G. Scheit, vol. III: Musik/Gesellschaft, Hamburg 1993, pp 11-19.

grito de muerte es un doble susto. En primer lugar, viene bastante repentinamente y, en segundo lugar, rompe con las normas de lo operístico, tanto en la actuación como en el canto. El grito de muerte trasciende en tanto “Otro” – relativo como siempre –, así como la naturaleza trasciende el cosmos de la cultura y el arte con su bien ordenado sistemas de alturas. Pero Alban Berg combina esta expresión extrema con una extrema construcción: porque junto con el grito, concentra verticalmente la serie dodecafónica original en un acorde, tocado por toda la orquesta. Finalmente, convierte también esta construcción extrema de nuevo en expresión: el acorde mismo, acústicamente un *cluster* estructurado, “grita”.

Temor y espanto, *phobos* y *deimos* como catarsis aristotélica están aquí en el lugar correcto, dentro del arte. En la vida, destruyen en tanto *shock and awe* – tal el lema estadounidense para la guerra contra Irak – la emoción correlativa y compensatoria: la curiosidad, el deseo, de apropiarse siempre de algo nuevo, de adueñarse de todo el mundo.

Para una corriente de poder como la que lleva implícita el colonialismo en todas sus formas de juego, una apropiación intensa e igualitaria de lo ajeno es adversa, sin hablar de un universalismo que reclame reciprocidad. Porque ésta presupone también condiciones sociales, culturales y mentales, la disposición y la capacidad de introducirse verdaderamente en lo otro, lo ajeno y reconocer su propio valor; los problemas de comprensión – absolutamente recíprocos – son siempre bastante grandes y parecen en cierto sentido casi imposibles de superar.

Recién en nuestro siglo, y sobre todo después de 1945, se producen ciertos cambios en el ámbito de la apropiación intercultural. La correlación con el colapso de los imperios coloniales después de la segunda guerra mundial es notoria. Fueron fechas históricas los años alrededor de 1960, cuando se independizaron la mayoría de las colonias formales; particularmente la supervivencia de las colonias portuguesas como colonias hasta 1974 fue una especie de eco, ya superponiéndose con el neocolonialismo. A su vez, esto se correlaciona con el fin de la gran coyuntura de la posguerra y el comienzo de la crisis estructural alrededor de 1971 (el final del sistema de “Bretton Woods”, es decir la sustitución de la garantía del oro por el dólar) y 1973 (“la crisis del petróleo”), una crisis que dura hasta hoy y que se agudiza aún más a partir de 2008. A esto se agrega, además,

el inicio del neo o posmodernismo, del relativismo universalizado, el sincretismo, la “*world music*”, etc., que, a su vez y conjuntamente, ablandan u ocultan los duros hechos económicos y político-militares. Antes, en épocas de colonialismo clásico, la agresividad contra seres y sonidos extraños era bastante áspera y sin disimulo.



Beduinos en un concierto de Berlioz, *Le Charivari* 1845.<sup>9</sup>

Sonidos exóticos, ajenos como fanfarrias espantosas: para los beduinos vestidos de árabes, la orquesta europea masiva y polifónica es puro ruido. Reaccionan visiblemente con horror. Muy probablemente, la caricatura sea denunciatoria: los extraños e incivilizados no-europeos no entienden la civilizada y elevada música europea. Pero la imagen tiene además otro subtexto. Porque habitualmente la música de culturas ajenas aparece desde la óptica eurocéntrica meramente como una cacofonía más o menos bárbara, como ruido. La imagen revierte esta perspectiva de cierta manera en doble contrapunto; de todos modos se abre mediante este distanciamiento la posibilidad de una visión esclarecedora de los déficits propios.

## II.1

### ***Desigualdad, división natural de trabajo y dominación social - Género Y sexo. El principio de las ménades***

Esta dialéctica de acción y emoción experimenta un cambio repentino en el proceso histórico de las relaciones asimétricas de poder y dominación. Un punto de partida determinante como trasfondo de este cambio histórico, al que se podría denominar “cambio económico de domi-

<sup>9</sup> In: Hans Christoph Worbs: *Das Dampfkoncert. Musik und Musikleben in der Karikatur*, Berlin 1982, imagen p 131.

nación”, son las circunstancias de opresión naturales y sociales. En este marco y desde un punto de vista patriarcal, lo Otro aparece con connotación femenina y, por ende, erótico – de allí **La música** –. Esta connotación perdura históricamente. Los prototipos son social y psicológicamente ambivalentes, atractivos pero oficialmente despreciados: la danza, casi sin excepción considerada una actividad esencialmente corporal, incluye una dimensión sexual; o tipos sociales de carácter ambivalente como por ejemplo una ménade o un coribante amenazadoramente “natural”, o una imagen civilizada como “cultura”: hetaira, *bayadère*, gueisha – siempre la combinación de la música con lo femenino –.

Dentro del marco correspondiente, el sistema relativamente simétrico de nosotros y vosotros, de lo propio y lo ajeno, se derrumba con la formación del patriarcado y sufre un viraje decididamente vertical y, por ende, socialmente intermediario de poder. Esta manera de poder tiene una base natural: los hombres tienden a ser más musculosos, las mujeres tienen más inteligencia. La base natural se forma culturalmente y se convierte ya dentro de la temprana historia de la humanidad <sup>10</sup> gradualmente en dominación social – inclusive con variantes matriarcales como meras reversiones del modelo básico: apropiación masculina y expropiación psicosocial de las mujeres –.

## **II.2**

### ***Desigualdad social, dominación dentro de la sociedad – clase sin raza.***

#### ***El principio Vulcano-Venus***

La distribución natural de poder se amplía y al mismo tiempo se agudiza en las altas culturas tempranas sobre la base del modelo productivo asiático (junto con sus variantes americanas y africanas antiguas), a través de la dominación económico-social de clases. La acumulación de la riqueza por unos y de la pobreza por otros genera asimetrías sociales permanentes. Desde la mirada de las más altas, las clases bajas pertenecen – en su mayoría aunque no exclusivamente – al Otro negativo. Ellas, su cultura, su música, son feas.

A la inversa, desde abajo el Otro aparece, al menos en su forma estética, como preponderantemente atractivo y positivo: allí donde domina, es hermoso o por lo menos elevado. El “sonido lejano” <sup>11</sup> del templo o palacio

---

10 Probablemente como herencia animal/biológica desde el comienzo, es decir hace alrededor de 4,4 millones de años.

11 Cf. el sonido deslumbrante y utópico en *Der ferne Klang*, el título de la antañona famosa ópera de Franz Schreker de 1912.

crea una nostalgia casi mágica en los permanentemente desposeídos y alejados de la riqueza. Lo paradójico y casi perverso es que las clases dominantes aparecen por lo general como parte de lo “propio” aun para los dominados; estos, a su vez, intentan dominar otras sociedades o, más precisamente, contribuir a su opresión: el *demos* ateniense luchaba de buena voluntad contra el *demos* espartano, así como la plebe romana contra la plebe de Capua, así como el hombre común de los Estados Unidos de Norteamérica contra casi todos los pueblos del mundo.

Por otro lado, el ascetismo de abajo reacciona con alergia y aversión al esplendor del poder. El temprano cristianismo es aquí un ejemplo particularmente poderoso. Su *arte povera* originaria se transformó por cierto en pocos siglos en esplendor y pompa, se convirtió en un poderío europeo y desde 1492 en una fuerza global.

El *arte povera* anticolonial ataca al arte de dominación de los expropiadores, tanto en la música popular como en la culta – aun con escasos medios de producción, se trate de orquesta o de producción sobre soportes sonoros –, pero es rico en arte – y, si se diera el caso, también a través de la apropiación de medios, material y técnica de la(s) cultura(s) dominante(s) –.

El poder dominante se basa en la expropiación y apropiación asimétricas que implican relaciones de arriba y abajo. Afrodita/Venus, la diosa más bella, recibe como esposo al más feo de los dioses olímpicos, al rengo Efesto/Vulcano quien, sin embargo es el más hábil artesanalmente.<sup>12</sup> Aquí, la relación naturaleza-cultura ya se ha transformado. Se produce otro giro en la trama naturaleza-cultura-barbarie, en tanto Venus engaña a su marido con Marte, el dios de la guerra. Eros y Thanatos, productividad y destrucción, se encuentran reiterada y sorprendentemente entretreídos en el reflejo mitológico de lo real. En la antigüedad griega y romana lo corporal recibe inmediatamente un significado como signo de

---

12 El impedimento corporal es compensado por habilidades corporales, intelectuales y artesanales artísticas. Por ejemplo, podemos pensar en tipos de artistas como el arpista ciego en el antiguo Egipto, que adornaba la vida de las clases superiores, el cantante ciego que, como Homero, etc., no puede luchar, pero es indispensable para inmortalizar a los sangrientos señores y sus hazañas, o el escultor como Antonio Francisco Lisboa, “Aleijadinho”, el genio paralítico, hijo de una esclava negra y un famoso artista de finales del siglo XVII – sobre él, ver Eduardo Galeano: *Die offenen Adern Lateinamerikas. Die Geschichte eines Kontinents von der Entdeckung bis zur Gegenwart*, ed. aumentada 1980 (español 1971, alemán 1973), p 70 y ss.

estatus social. La belleza está asociada con las clases altas de militares y filósofos, y la fealdad con las clases bajas y trabajadoras. Aquí se produce un pasaje de opresión no racista a opresión racista parcialmente biologicista, basada en la “naturaleza”.



Bailarina con castañuelas (estatuilla de bronce)

La bailarina con castañuelas que va del Oriente a Roma, alrededor del año 100 antes de nuestra era, se ve levemente grotesca.<sup>13</sup> Lo ajeno pertenece a la clase baja, la apropiación dominante de su trabajo sirve de diversión exótica. “Un juego expresivo de mímica y una postura corporal extática dan una idea de las codiciadas bailarinas [...]. Con las conquistas territoriales de los romanos en Grecia y Asia Menor comenzó en el segundo siglo antes de nuestra era la inmigración de músicos y bailarines extranjeros [...], que por lo general eran esclavos. Roma e Italia ofrecían un amplio campo de actividad para los diferentes conjuntos de músicos de entretenimiento extranjeros, de cantantes e instrumentistas, bailarines y bailarinas (*saltatrices*) que al son de castañuelas, platillos, silbatos y timbales de mano ofrecían al público romano sus melodías y danzas exóticas y orgiásticas. Ya a fines del siglo III antes de nuestra era existían algunas escuelas de danza, en las que la juventud romana era instruida por extranjeros en danza y castañuelas”.<sup>14</sup>

Una cerámica de Apulia (Magna Grecia / Baja Italia) muestra un avance en dirección a la deformación: una bruja danzante de tipo notoriamente negroide – y no particularmente hermosa –.<sup>15</sup> Como en el

13 Estatua de bronce. Copia romana de un original helenístico. Fin del siglo II / comienzo del siglo I antes de nuestra era. Túnez, Museo Bardo. In: Günter Fleischhauer: *Etrurien und Rom (Musikgeschichte in Bildern II/5)*, Leipzig 2/1964, Foto 69, p 123.

14 Fleischhauer 1964, *Etrurien und Rom*, p 122.

15 Ilustración, ver Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, vol 1, Stuttgart y Weimar 1993, imagen 69.

caso de Efesto, también en el panteón egipcio se refleja la combinación de lo artístico, lo grotesco y lo exótico: el dios del entretenimiento en el antiguo Egipto fue construido según el modelo de los bailarines enanos, muy probablemente pigmeos de África central.<sup>16</sup> En este tipo de exotismo *ante letteram*, aparentemente no fuera de lo común, lo ajeno apropiado se mantiene a cierta distancia.

Los artistas ajenos pertenecen a las clases bajas, pero su trabajo como entretenimiento exótico es apropiado principalmente por las clases dominantes. Se lo disfruta y al mismo tiempo se lo desprecia. Por otro lado, los artistas eran tan populares, que este especie de “curiosidad” producía temor en los dominadores: temían que se perturbara o destuyera el orden “apolíneo” mediante el desorden extático y “exótico”, “dionisiaco”. Como por ejemplo en el Imperio Romano las bailarinas españolas de Gades (Cádiz) con sus castañuelas; éstas eran el correlato del sistro exótico o del batir de palmas en el culto del misterio de Isis del período helenístico tardío, que también se difundiera en Roma, contra la tradicional religión oficial del Estado romano<sup>17</sup>. Sin embargo, en el año 383, los tres emperadores de Roma occidental ordenaron – debido a una amenazadora huelga de hambre en el marco de una política populista de apaciguamiento – que todos los maestros extranjeros debían abandonar Roma, mientras que a 3000 bailarinas con sus coros y maestros se les autorizó permanecer en la ciudad.<sup>18</sup>

Desde la perspectiva de arriba, las clases oprimidas – con su trabajo físico – se consideran casi exóticas y pueden equipararse a los artistas extranjeros, con su “naturaleza” levemente cómica, deformada y grotesca. Una pintura de un vaso ático representando una figura negra muestra – cual mítico reflejo – unos sátiros que hacen música durante la cosecha del vino.

---

16 Ilustración, ver Hans Hickmann: *Ägypten* (Musikgeschichte in Bildern II/1), Leipzig 2/1961, Foto 15, p 37.

17 Cf p. ej William Tarn: *Hellenistic Civilisation*, 1927, 3. ed. 1952, reimprisión London 1959, en alemán Darmstadt 1966, *passim*.

18 Egert Pöhlmann / Günter Fleischhauer: *Rom (Reich)*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachtel, Bd. 8, Kassel, Stuttgart usw. 1998, columna 385.



Pintor de Amasis (activo en Atenas alrededor de 550–510 antes de nuestra era) <sup>19</sup>

Todo esto puede ser reflejado y transformado. Desde la dialéctica de la dominación de la naturaleza exterior, de la naturaleza humana y del poder social en el marco de la dominación, se desarrolla algo nuevo, es decir la comprensión de que una naturaleza externa humanizada – por cierto casi paradójicamente – puede enseñar cultura a los hombres, en última instancia también como manifestación de reconciliación social mediante la supresión de clases.

Es lo que enseña el mito de Pan y Dafne. <sup>20</sup> Dafne (de *daphne*, árbol de laurel), hijo de Hermes y una ninfa siciliana, pastor y tocador de flauta, fue el inventor de la poesía pastoral. Pan, el dios zoomorfo de la naturaleza, particularmente de los animales salvajes, de los rebaños y de la música campesina, se enamoró de él y le enseñó a tocar la flauta de pan. Con el fin de la Antigüedad, Pan se convierte al cristianismo y se transforma en un diablo cornudo con patas de macho cabrío. En un paso posterior de su alienación, su dominio de la naturaleza es nuevamente trastocado en negativo.

La dominación social ejerce su poder sobre las artes y la naturaleza. Detrás de la fachada civilizada de la alta cultura acechan rasgos de barbarie; aparecen sobre todo en los conflictos sociales. La alta y baja música están ligadas a esta estructura. La rebelión de los de abajo como “bárbaros” contra los civilizados de arriba es castigada brutalmente. Esto lo refleja el mito a través del concurso musical entre Apolo y el fauno Marsias.

<sup>19</sup> Curt Sachs: *Die Musik der Antike (Handbuch der Musikwissenschaft)*, Potsdam 1928, p 22.

<sup>20</sup> Escultura de Pan enseñando al pastor Dafne a tocar los tubos; ca.100 a.C., encontrada en Pompeya. [http://en.wikipedia.org/wiki/Pan\\_\(mythology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Pan_(mythology)), 1.9.2009.

Marsias es frigio, es decir extranjero. Es un virtuoso y, como productor de música, superior al dios. A su instrumento, el aulós semejante al oboe, lo había recogido del suelo. Allí lo había tirado su inventora Atenea, después de haberse visto en el espejo tocando con mejillas infladas – o sea deformada y fea –. En la competencia con Apolo, Marsias fue vencedor en la primera prueba. Apolo dio vuelta su lira y tocó la melodía nuevamente. Marsias no pudo hacer lo mismo con su aulos. Para ganar, el “superior” simplemente modificó las reglas a su favor. Podemos también pensar en la libre competencia en el marco de la Organización Mundial de Comercio y en otras situaciones similares. En otra versión del mito, Marsias es golpeado mientras Apolo comienza a cantar al son de la lira. Si cantar y soplar al mismo tiempo es imposible para Marsias por las características de su instrumento, así lo primero, dar vuelta el instrumento, es directamente contra natura. En todo caso, gana el superior en el marco de condiciones asimétricas, y el inferior es castigado, desollado vivo bárbaramente.

En la mitología griega encontramos también ejemplos de reacciones de la naturaleza humana contra los “superiores”: aprisionados en palacios, burgos, *gated communities* y vigilados por soldados, policía o servicios de seguridad, están más seguros, pero no realmente seguros. El desprecio del mundo exterior, incluido el hampa, la música y finalmente también la sexualidad, lleva a acciones peligrosas para el poder dominante, al menos del establecido. En el mito tebano, el rey Penteo lucha contra la disolución dionisiaca del orden. Agaue, la madre del rey, va en pos del seductor “sonido lejano” y baila junto a las ménades. Baila en tal éxtasis que finalmente despedaza a su hijo Penteo, y baila de regreso a la polis blandiendo la cabeza de su hijo. Este mito puede corresponder también al de Marsias: la rebelión y la resistencia (aquí contra un dios) son castigadas.

### II.3

#### ***La desigualdad naturalizada: dominación extendida a otras sociedades – “clase Y ‘raza’”. El principio Don José/gitana***

El “colonialismo” social que penetra “interiormente” con la dominación económico social *ante letteram* se abre simultáneamente hacia afuera. Se asocia a la guerra con objetivos de depredación y no sólo es histórico-empíricamente una norma, sino probablemente una implicancia necesaria de dominación.

### **II.3.1**

#### ***Arte versus naturaleza. Bárbaros y civilizados***

De esta manera, primero se delimita y luego se excluye al Otro culturalmente: “*barbaroi*”, llamaban los griegos a los no-griegos a causa de su habla incomprensible. A ellos estaban fuertemente enfrentados en el curso de la colonización griega. Una identificación total con el inferior “étnico” entendido biológica y socio-económicamente como un Otro negativo, no era posible en cuanto ciudadanos plenos de una polis podían convertirse en esclavos de otra. El pasaje de rechazo del Otro al racismo como naturalización biológica de lo social y justificación de desigualdad es muy corriente. El sistema de castas hindú, históricamente anterior al sistema de esclavatura griego, ya contaba con esta componente racista y partió de la conquista del país y la opresión de la población autóctona por los *arias*, generalizados en el siglo XIX como “arios”.

Sin embargo, el Otro, rechazado y materialmente desposeído, conserva su encanto sensual, tanto erótica como estéticamente. Don José es víctima de la exótica gitana Carmen en lugar de la nativa Micaela, y el Dr. Schön se rinde a la casi “bárbara” Lulu, extraterritorial dentro de la sociedad burguesa, en lugar de la pacata señorita Charlotte Marie Adelaide von Zarnikow. La ambivalencia se demuestra no sólo en un detalle del idioma. En alemán, *rassig*, en el sentido de excitante, fogoso, atractivo, se considera un adjetivo positivo, atributo no sólo de caballos sino también de mujeres.<sup>21</sup>

Con estos componentes básicos, las características del colonialismo moderno se unen perfectamente.

### **II.3.2**

#### ***Opresión socio-cultural como naturaleza. Racismo, reconquista y colonialismo***

En sentido estricto, el colonialismo es principalmente un fenómeno moderno y europeo. Es esencialmente una *joint venture* con el racismo: la economía, la política y lo militar tienen una mentalidad e ideología machihembrada. A más tardar, ya el “antijudaísmo” cristiano en el feudalismo europeo tiene latentes o manifiestos rasgos racistas. El racismo se desarrolla completamente

---

<sup>21</sup> El español parece contener formas de pensamiento y expresión similares. Bajo la entrada “rassig” se lee en un diccionario de 1941: “de buena casta, castizo; y figuradamente, elegante, bonito, guapo.”

sobre todo en España en 1449, incluso antes de la compleción de la reconquista. Ésta, marca en 1492 simultáneamente el comienzo del colonialismo español. La “limpieza de sangre” de la población pertenece a esta tradición (según el novelista judío-alemán Victor Klemperer), que conduce al racismo de la “economía de mercado” y a su forma extrema, el fascismo. Las “Leyes de Núremberg” (1935)<sup>22</sup> calculan en proporciones exactas casi pitagóricas la “contaminación” por “sangre” ajena.

Ya poco antes de 1492, con Portugal, habían empezado la expansión colonial y los grandes “descubrimientos”; siguieron luego Holanda, Inglaterra, Francia, Rusia, Estados Unidos de Norteamérica y otros más. En la Rusia zarista, el colonialismo asume formas un poco diferentes: las regiones extranjeras pero con fronteras directas, los pueblos o “naciones”, sea Siberia u Oriente, son directamente asimiladas al Estado como anexión; no constituyen colonias lejanas geográficamente y separadas de la “madre patria”. (Es un poco comparable a la “colonización oriental” carolingia y otónica en el bajo y alto feudalismo.) El exotismo como orientalismo es allí particularmente intenso. Aún más furiosamente se comporta el colonialismo norteamericano interno que, para poblar medio continente, ni siquiera explotaron a los pobladores originarios como esclavos, sino que mayormente los aniquilaron – y no sólo en el sentido del *manifest destiny* de la “raza blanca” y de la “economía de mercado”. El “destino” de muchos seres humanos en ambas Américas y de las consiguientes importaciones de la mercancía – *instrumentum vocale* (el esclavo como herramienta parlante, según Aristóteles) – significó el renacimiento de la esclavitud. Esta es una de las páginas más oscuras del colonialismo.

### II.3.3

#### **Exotismo como “racismo positivo”**

El exotismo es el lado más claro y amable. El “encuentro”<sup>23</sup> de Nosotros y los Otros, de adentro y afuera, de lo propio y lo ajeno, pertenece al colonialismo en general, y al exotismo en particular. Esta relación puede tener aquí un interés bienintencionado y mutuamente beneficioso, o más

---

22 El comentarista de las leyes era Hans Globke; quien luego de 1949 fue secretario de Estado de Adenauer en la República Federal de Alemania..

23 Encuentro, *encounter* como fiesta póstuma: *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*. Exposición organizada por el comité de los XX Juegos Olímpicos, Múnich 1972.

bien neutral, ambivalente u hostil, hasta llegar a la oposición *Nosotros contra los Otros* – una nueva configuración y nueva combinación de la dialéctica del temor y la curiosidad –.

Tanto el exotismo cultural como el artístico revalorizan lo previamente desvalorizado, una especie de racismo y colonialismo paradójicamente positivo. Se toma posesión de lo otro como ajeno, que se ha convertido en un condimento particularmente ardiente y un encanto con mucha pimienta. Con toda su ambivalencia, el exotismo constituye un punto de arranque para una disminución verdaderamente emancipatoria de la opresión colonial.

Sin embargo, todas las formas de manifestación del exotismo, incluida la de la “*world music*”, están enredadas en el colonialismo, en relaciones verticales desplegadas geográficamente de arriba hacia abajo, con dominación y violencia. “La música nunca ha sido un lenguaje universal. Ha sido frecuente y repetidamente (mal)tratada como arma cultural con propósitos de dominación, para sustituir por una expresión más ‘elevada’, otra que es proclamada ‘inferior’. Esto es lo que – para la celebración de los 500 años del ‘descubrimiento’ de un continente – se denominó ‘encuentro’ de dos culturas. La oscura, cruel y desvergonzada historia de la exterminación física y del aniquilamiento espiritual y cultural de millones de personas a través de la humillación, la esclavitud, la codicia, el engaño, el robo y la fuerza, debería representar uno de los acontecimientos más penosos y lamentables de toda la historia de la humanidad en general, y de la ‘civilización’ europea en particular.”<sup>24</sup>

El eje es aquí la dominación, esencialmente económica y social. Se aplica tanto a relaciones internas como externas, al proletariado interno y al proletariado externo. Esta dimensión de la relación entre lo propio y lo ajeno es transferible a la relación de arriba y abajo: vistos desde arriba, la música popular tradicional y el pueblo aparecen como exóticos y ajenos. Entiendo el concepto de exotismo en un sentido más amplio que el habitual. Tenemos cuatro formas básicas de exotismo musical.

---

24 Graciela Paraskevaídis, librito del CD *magma*, Tacuabé., T/E 26 CD, Montevideo 1996. – Cf. p. ej Nigel Davies: *Bevor Columbus kam. Ursprung, Wege und Entwicklung der alt-amerikanischen Kulturen*, Reinbek 1978 (1/1976) – Norman Bancroft Hunt: *Atlas der indianischen Hochkulturen. Olmeken, Tolteken, Maya, Azteken*, Wien (inglés *Historical Atlas of Ancient America*, 2002).

El exotismo es aquí relativo: lo que es “exótico”, depende del punto de vista, de la perspectiva y del horizonte. Cuando los indígenas descubrieron a Colón, hicieron un mal descubrimiento, según Lichtenberg, un esclarecido tardío: para los habitantes en 1492 de la isla Hispaniola, los hombres de Colón eran exóticos. A la misma – tendenciosa – relativización, sucumbe el vínculo de centro y periferia, tanto más bajo condiciones post o – mejor – neocoloniales .

### II.3.4

#### **La división de las culturas musicales del mundo y la musicología**

Desde Guido Adler – en su momento, un progreso – sobrevive la clasificación principal no sistemática (hoy ya superada) de la musicología en “sistemática” e “histórica”, más tarde ampliada con la “etnología musical”. Bajo estos desfavorables signos, el eurocentrismo es endémico y casi inevitable. Aun un bien intencionado y elaborado esbozo como el de Artur Simon<sup>25</sup>, sólo se libera parcialmente de estas limitaciones. Él articula:

1. Investigación fundamental (musicología sistemática).

2. Etnomusicología.

3. Musicología europea (euromusicología) con:

3.1 Historia de la música occidental y sus extensiones extraeuropeas (America, Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica). A esta categoría pertenecen también, entre otros, la historia de los instrumentos musicales europeos, la filosofía, la estética, la crítica musical, la teoría musical.

3.2 Investigación sociocultural.

3.2.1 Música tradicional europea.

3.2.2 Música popular.

Evidentemente, el prejuicio eurocentrista retorna por la puerta trasera, también reforzado por la dura oposición entre “etno” y “euro”.<sup>26</sup> Otras implicancias conservadoras tales como la exclusión de la música tradicional y popular de la estética y la historia, sólo pueden ser brevemente mencionadas aquí.

---

25 Siguiendo parcialmente esbozos anteriores de Oskár Elsček, Artur Simon: *Quo vadis (Ethno)musikologie? Einige Überlegungen zu Zielen und Methoden sowie ihren Implikationen für eine moderne Musikwissenschaft*, in: Ch.-H. Mahling, St. Münch (comps.), *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag*, Tutzing 1997, p 137 [artículo pp 128-138]. Ver Oskár Elsček 1973: *Entwurf einer neuen musikwissenschaftlichen Systematik* in: *Die Musikforschung* 26, pp 421-434. – Elsček 1992: *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*, Wien.

26 Notable y radicalmente anti-eurocentrista: Elmar Holenstein: *Philosophie-Atlas. Orte und Wege des Denkens*, Zürich<sup>2</sup>2004.

En 1999, propuse otra división correspondiente a las dimensiones principales de la música y de la realidad.<sup>27</sup> Esta división en 3 más 2 del planteamiento principal es:

- 1 antropológicomusical (naturaleza humana – música)
  - 2 estéticomusical (intelecto – música)
  - 3 sociomusical (sociedad – música)
- y
- 4 histórica (tiempo – música)
  - 5 geográfica (espacio – música)

En consideración a la tradición y a las maneras establecidas de pensamiento y denominación, utilicé en conceptos anteriores el término “etnológico-musical”. Pero no es obligatorio... Los suavos son una etnia tanto como los pigmeos, y ambos tiene una historia, sus géneros musicales tienen una génesis social y una función y una estética, tanto como la misa en parodia.

Con esta división, más fluida y flexible que la división en disciplinas y sub-disciplinas, se garantiza un acceso claro y sistemático. También se garantiza un acceso más abstracto, neutral, adecuado y metódico a todas las culturas, sin prejuicios ni preferencias. En la investigación concreta, estas cuatro proposiciones deberán naturalmente combinarse a menudo superponiéndose con diferente peso, pero conservando siempre su propia especificidad.

Simon esboza una división interesante y productiva de las más importantes culturas musicales del mundo, e intenta también poner nombre a características cualitativas.<sup>28</sup>

- 1 África del Norte, Asia Occidental y Central (cultura maqam)
- 2 Asia del Sur (cultura raga)
- 3 Asia Oriental

---

27 Detalladamente Hanns-Werner Heister 1999a: *Natur, Geist, Gesellschaft. Musik-Anthropologie im Gefüge der Musikwissenschaft*, in: P. Petersen y H. Rösing (comps.), *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Bestandsaufnahme – aktuelle Forschung – Ausblick*, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, vol. 16, Frankfurt a.M., 1999, pp 65-82. – Heister 1999b: *Geschlechterverhältnisse als Modell. Musik-Anthropologie: Gegenstände, Themen, Forschungsperspektiven*, in: M. Stahnke (comp.): *Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft* (Musik und. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, vol 2), Hamburg 2000, pp 13-46. – Heister 1999c: *Natura, spirito, società. Antropologia musicale e nuova musicologia*, in: *Musica/Realtà* 22 (2001), H. 65, pp 25-54 (cap. I), *Musica/Realtà* 22 (2001), H. 66, pp 15-150 (cap. II).

28 Simon 1997, *Quo vadis*, p 137.

- 4 Asia sudoriental (cultura gong)
- 5 Oceanía
- 6 América
- 7 África subsahariana

La Enciclopedia *Garland*, también concebida “etnológicamente”, o sea regionalmente, divide en forma similar, pero sin el intento de nombrar características:

- 1 África
- 2 América del Sur, México, América Central y el Caribe
- 3 Estados Unidos y Canadá
- 4 Asia sudoriental
- 5 Asia del Sur: el subcontinente indio
- 6 Medio Oriente
- 7 Asia Oriental: China, Japón, Corea
- 8 Europa
- 9 Australia y las islas del Pacífico

Naturalmente, este mero ordenamiento geográfico no es suficiente. Podría y debería ser discutido si, por ejemplo, Asia del Norte, partes del Asia Central y bordes de Norteamérica constituyen una unidad cultural-musical, la “Circumpolar”. A nuestros efectos aquí, alcanza con comprobar que hay algunas – relativamente pocas – regiones principales o macro o mega-regiones, que abarcan diferentes culturas musicales pero emparentadas.<sup>29</sup>

### **II.3.5**

#### ***Exotismo. Las cuatro formas básicas.***

Por razones históricas, el exotismo “extraeuropeo” es probablemente el tipo más difundido. Pero podemos generalizar y nombrar los siguientes tipo principales de exotismo. En el contexto del colonialismo, adopto por supuesto un punto de referencia asumidamente eurocéntrico, históricamente razonable.

---

29 Otras tareas de investigación son las características cualitativas, la historia, la tipología de estas relaciones internas o “parentescos”, etc.

**1. Exotismo intercultural.** Se genera por la apropiación intercultural entre las mega-regiones, por encima (musical y geográficamente) de espacios más o menos alejados entre sí y, desde el punto de vista histórico-musical, aparece primero en forma de orientalismo, al menos en lo que se ha investigado hasta ahora.<sup>30</sup> Un ejemplo célebre de este exotismo digamos “común” que ha hecho escuela, es la escena de los turcos de la comedia-balé de Lully y Molière *Le bourgeois gentilhomme* de 1670. El señor Jourdain, un rico burgués, caracterizado más bien como inculto arribista, quisiera en realidad ser o convertirse en noble. El aspirante a la mano de su hija pone en escena una obra dentro la obra. Jourdain será convertido a la nobleza por franceses disfrazados de turcos en una escena ritual con cuatro derviches, un *mufi* y doce turcos. Con esto, la pureza de lo turco queda en duda. Decisivo es el contraste entre música culta y teatro musical francés por un lado y, por otro, música

The image shows a page of a musical score for the scene of the Turks from the opera *Le bourgeois gentilhomme*. The score is written for voice and piano. The vocal line is in French and includes the lyrics: "Se mon sa - lit, Ta - zir, ta - zir", "Se mon sa - lit, Ta - zir, ta - zir, ta - zir", and "Ta - zir!". There are also some Turkish words in parentheses: "(Mufi) Div, Turque, qui s'apprit à? Arabiste? Esclavé? Caffre?". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into sections for the voice and piano, with some parts marked "Mouvt ad lib".

30 Ver por ejemplo Dietrich Kreidt: *Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater* (Exotische Welten - Europäische Phantasien), Stuttgart-Bad Cannstatt. – Gereon Sievernich / Hendrik Budde: *Europa und der Orient 800-1900*, Gütersloh y München. – Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt a. M. 1979 (inglés *Orientalism*, New York 1978).

---

turca o seudo turca, caracterizada como ajena=primitiva. En la escena aparecen no menos de cuatro idiomas. La distancia entre ambas músicas es, de acuerdo con el estado de la música francesa de la época, demasiado grande como para permitir una real apropiación y penetración.<sup>31</sup>

**2. Exotismo intracultural.** La idea aquí es la apropiación recíproca de estilos y géneros nacionales diferentes con relaciones fluctuantes del centro y periferia dentro de una de las mega-regiones. Su marco es la unidad abarcadora de la base del lenguaje musical en toda la diversidad nacional y regional de un gran ámbito geográfico. Para las diferentes regiones musicales del mundo, debería regir algo análogo, es decir, para el exotismo intraeuropeo, intraasiático del sur, intraindiano, intraarábigo/musulmán (con el “Cercano Oriente” como centro), intra-ibero/afro-americano así como intra-africano y quizás intra-circumpolar. No sólo la historia de la música europea, sino también la de la latinoamericana muestra numerosos ejemplos de esto. La corriente de los inmigrantes, exiliados, trabajadores contratados y esclavos de otras colonias con sus correspondientes apropiaciones interculturales es ampliada con la apropiación intracultural en relación con la emigración masiva inter e intraamericana; todos juntos intensifican y diferencian la cantidad y calidad de la aculturación.

**3. Exotismo historicista.** Emparentado con el arcaísmo, este es el exotismo de la lejanía temporal (en lugar de espacial). Como parte del historicismo, adquiere extraordinario relieve, particularmente desde el temprano siglo XIX, sobre todo por la invención y legitimación de las naciones: “música tradicional” (folclore), *stile antico*, *Bach-renaissance*, cecilianismo, etc.

**4. Exotismo social.** Es como una especie de exotismo interno, la apropiación del folclore, de la música de los de abajo por la música de arriba; o viceversa. Una típica relación de lo social y “nacional” o doble exotismo “étnico” puede ser observada en la música de los gitanos.

---

31 Detalladamente Thomas Betzwieser 1993: *Exotismus und “Türkenoper” in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber. – Betzwieser 1995: *Exotismus (Zum Terminus 17. und 18. Jahrhundert)*, MGG vol. 3, 2/1995, Kassel etc., column 226-234. – Michael Stegemann: *Exotismus (19. und 20. Jahrhundert)*, in: MGG vol. 3, 2/1995, column 234-239, Kassel etc 1995. – Hanns-Werner Heister: *Kultureller Kolonialismus versus Universalismus: Erscheinungsformen des musikalischen “Exotismus” zwischen Lully und Yun*, in: Giuliano Tonini (comp.): *Musica come ponte tra i popoli / Die Musik als Brücke zwischen den Völkern*, Istituto per l’Educazione Musicale in Lingua Italiana, Bolzano 2001, pp 69-84.



Battaglia à 10. Liederliche Gesellschaft

La inclusión intermediada de material programático de música popular conduce no raras veces a un extremo naturalismo, al mismo tiempo tendencioso y parodístico. Así lo señala la *Battaglia à 10* de Heinrich Ignaz Franz Biber zu Bibern (1644-1704), originario de Bohemia, pero que actuó principalmente en Salzburgo. El fragmento, “*Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*” (La ociosa sociedad de todo tipo de humor) hace un collage de ocho melodías a la manera de un quodlibet como imitación del canto de un soldado en la víspera de la batalla. Dice Biber: “Aquí todas las voces son tan disonantes, como si se cantaran diferentes canciones simultáneamente”. Las melodías son identificables, según Philip Pickett, como canciones populares eslovacas, bohemias, italianas, austríacas y húngaras; algunas se encuentran ya en los arreglos de danzas de Tilman Susato y Michael Praetorius. Una de ellas, la bergamasca, la encontramos en el *quodlibet* de las *Variaciones Goldberg* de Bach con el texto “Kraut und Rüben/ haben mich vertrieben...”. El procedimiento de montaje de Biber lleva a una interpretación ásperamente disonante, como si sonara – levemente exagerada – una música de gatos borrachos; lleva a un naturalismo extremo, tal como – en esencia – sólo lo arriesgarán nuevamente Mahler o Ives, a excepción de *Una broma musical* de Mozart. Todo esto es ambivalente por su intención social, contenido y efecto.

### III.

#### ***Anticolonialismo: Igualdad. Emancipación, liberación, diferenciación – El principio de supervivencia de Carmen***

La salvación y preservación de la identidad es algo así como el punto cero del anticolonialismo – sea conservador o progresista –, en tanto la identidad se desarrolla y amplía y apunta contra la dominación. Éste es uno de los problemas fundamentales de los inmigrantes, también de los esclavos, “inmigrantes” forzados. Tanto más que en Norteamérica – pero no sólo allí – los dominadores y los traficantes de esclavos impidieron y destruyeron conscientemente la comunicación cultural, a través de la ruptura de relaciones culturales, gentilicias y de ascendencia, tanto idiomáticas como religiosas, y con ellas también las conexiones musicales. El acriollamiento devino en necesidad y prácticamente fue la consecuencia natural de esta situación. Se constituyó una nueva identidad dentro de un proceso de desarrollo a menudo doloroso mediante apropiación intercultural e intersocial desde abajo. Este proceso apunta de preferencia hacia adelante, y de él se origina, diríase como *work in progress*, lo que llamo “identidad procesante”.

Por otro lado, en el caso de la emigración o exilio, voluntario o forzado, el apego a las tradiciones es un camino para preservar la identidad de una persona o grupo – un proceso prioritariamente retrospectivo no sin rasgos nostálgicos, pero necesario como autodefensa –. Sólo en una segunda fase, después de la llegada a nuevas regiones y condiciones de vida, puede comenzar el mencionado proceso de aculturación.

**Persecución y defensa cultural: apropiación y conservación de la propia identidad contra la opresión en el romancero sefardí.** Por parte de los árabes de la península ibérica después de 711, “los judíos fueron respetados como dhimmi (de otras creencias) y pronto se encontraron en todos los ámbitos del comercio, de la agricultura y de la vida intelectual.” Sin embargo, después de la reconquista cristiana, les esperaba otro destino. “A fases de reconocimiento, en las que los conocimientos o la riqueza de algunos fueron muy apreciados, siguieron persecuciones, saqueos y asesinatos.” Finalmente, en 1491 los *sephardim* fueron expulsados a diferentes países. Allí trataron de mantener su herencia española. Y así los judíos adaptaron los romances españoles (narraciones en forma de

baladas), melodías y danzas de la calle, cantos de los trovadores franceses y de los juglares españoles cristianos. Las melodías fueron tomadas sin modificaciones, luego transformadas o reinventadas. “A pesar de todo el consecuente cuidado de la cultura española, en su segunda diáspora las tradiciones musicales de los nuevos lugares de asentamiento dejaron – por añadidura – sus propias y típicas huellas.”

Pero más allá de eso, conservaron también los componentes árabes. Estos son particularmente evidentes en la canción *Ya viene el cativo*, que se refiere directamente a las persecuciones. “Los patrones modales de las melodías se formaron en España todavía bajo la influencia árabe [...]. Particularmente característica es la utilización de la segunda aumentada [...], lo que otorga a las melodías el timbre “típicamente oriental”. A veces, el efecto es reforzado por la elevación de la penúltima nota (re#-mi), por lo cual se origina una segunda aumentada adicional. En su forma más extrema, esta tendencia se muestra en el modo ‘*Av-harachamim*: re-mi-fa-sol#-la-sib-do#-re (utilizado en *Ya viene el cativo*) con su llamativo cromatismo.”<sup>32</sup>

En un sentido amplio, la conservación de elementos “españoles” en el exilio es en parte una “identificación con el agresor”, un método de defensa psíquica contra una agresión insoportable, en este caso por los españoles, cuyas tradiciones fueron conservadas en el proceso histórico y transformadas en rasgos del propio idioma judío. Esta es la no rara configuración de “lo ajeno como propio”.

### III.1

#### **“Refuncionalización”, traducción, síntesis**

Lo que alguna vez fue exótico puede ingresar al *mainstream* de los colonizadores, tanto en la música de los de arriba como en la música popular. La música ajena se convierte en propia y, de esta manera, cambia de valor y significado. Esto se ve en diferentes ejemplos musicales de Beethoven y Henze hasta Nono y otros. Al mismo tiempo, hay una perspectiva de las posibilidades de la música anticolonialista con motivo de su “refuncionalización” (un concepto de Bertolt Brecht), que lleva a la expropiación de los expropiadores y, al mismo tiempo, a la reversión de la síntesis asimétrica, a una nueva apropiación e integración.

---

32 Thomas Wimmer, librito del CD *Sephardic Romances. Traditional Jewish Music from Spain*, Naxos 8.553617, 1996, p 1-3.

**Refuncionalización I.** Beethoven utiliza en la obertura *Egmont* la zarabanda, una música exótica ya integrada por el poder dominante, como símbolo del duque de Alba y la opresión española en los Países Bajos. Al tema *marcato* que aparece en el movimiento de cuerdas responden imitativamente motivos suspirantes entretejidos. Mientras se refuerza el motivo de la opresión en el *tutti*, crece la resistencia de las voces dolientes. En relación con el esquema de dominación, lo de arriba y lo de abajo está intercambiado: no los oprimidos sino los opresores son “exóticos”. En la situación histórica de Goethe y Beethoven, en la era napoleónica, esta situación es aún más compleja. Porque España y los Países Bajos son no sólo países extranjeros. Son utilizados como modelos. La ecuación en el drama extranjero=enemigo quiere decir, en esta situación, el imperio francés contra los imperios germanoaustríacos. Y con una nueva vuelta de tuerca significa: Beethoven no simpatiza en realidad con la expansión francesa, sino con la Revolución Francesa – y extranjera –.

**Refuncionalización II.** De manera irónicamente ambivalente, Bessie Smith y su pianista acompañante se apropian de la alta cultura con una cita intercalada de la marcha fúnebre de Chopin. Con eso, adjudican al procedimiento cotidiano de encarcelamiento entre los afroamericanos de los Estados Unidos de Norteamérica, una alta consagración – aunque no sin autoironía –. Y para eso se valen de un lamento totalmente carente de ironía de un compositor que, en su momento, se opuso al dominio extranjero.

SING SING PRISON BLUES

GRAINGER-JOHNSON

Gon-na journey up de Hud-son, gone on a lonesome trail, Gon-na

journey up de Hud-son, gone on a lone-some trail, They can

Partitura <sup>33</sup>

La cita medio irónica como apropiación del Otro, desde un punto de vista que, normalmente, pertenece a un otro (no euro-americano), tiene una larga tradición, que se remonta a las altas culturas antiguas basadas en

33 Bessie Smith: *Sing Sing Prison Blues*, con Fred Longshaw (p), Buster Bailey(cl), Don Redman (cl), New York 1924.

el modo de producción asiático. Aquí, no se trata del camino habitual de la apropiación intersocial – de la alta a la baja cultura – que habitualmente funciona así. Más bien es una inversión temporalmente acotada de relaciones de dominación, sea la bofetada ritual al dominador en la antigua fiesta de año nuevo de la antigua Babilonia, sean las saturnales romanas u otras ceremonias carnavalísticas.

Una burla abierta de la opresión en forma de inversión o retorno es la representación de españoles por los mayas en la América Central de la colonia. “Que los indios tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes, que representan con mucho donaire; tanto, que de estos alquilan los españoles para que viendo los chistes de los españoles que pasan con sus mozas, maridos o ellos propios, sobre el buen o mal servir, lo representan después con tanto artificio como curiosidad.”<sup>34</sup>

**Traducción y síntesis I.** Los idiomas musicales avanzados se prestan particularmente para integrar elementos ajenos, particularmente en el contexto, cuando de eso se trate, de desarrollar un lenguaje musical y/o un compromiso político, generalmente con objetivos de liberación y especialmente contra el racismo y colonialismo. Henze traduce hacia el final de *El cimarrón (XIII, The Bad Victory)* la voz auténtica de los oprimidos colonial y socioeconómicamente, en un lenguaje musical avanzado y, al mismo tiempo, ampliamente receptivo. Lo “exótico” ajeno, sobre todo en el amplio instrumental sincrético, deviene propio bajo el signo de una liberación concebida universalmente: es un asunto de todos, mundialmente, aprender a comprender tanto a los esclavos escapados, que luchan en Iberoamérica por la liberación nacional y social, como a los “esclavos a sueldo”, que en Angloamérica o Europa a menudo recién deben empezar a entender su opresión, y la necesidad de resistencia. Esto es tanto más difícil cuando la dominación se enmascara como igualitaria y populista; de allí las alusiones al *Yankee Doodle* y *Oh Susannah*. El esclavo que se libera descubre el brillo poscolonial de “*freedom and democracy*”.

**Traducción y síntesis II. Solidaridad técnico-compositiva.** Los *Canti di vita e d'amore* (1962) de Luigi Nono integran lo propio y lo ajeno de otra manera con, digamos, más “pureza” idiomática, sobre todo en las alusi-

---

34 Diego de Landa: *Relación de las cosas de Yucatán*, Madrid 2002. Trad. alem.: *Bericht aus Yucatán*, Ed. y epílogo de Carlos Rincón, Leipzig 1990, p 50.

ones “árabe-orientales”. “En las extensas frases de la línea vocal, que está ricamente ornamentada con sonidos en los registros más extremos, hay huellas de una utópica exaltación. Nono considera la voz humana como símbolo de vida, amor, libertad de todas las nuevas formas de opresión y tortura neofascistas. Esto se tematiza particularmente en la pieza central, *Djamila Boupacha*, de los *Canti*. Djamila Boupacha era una estudiante argelina, que participó de la lucha contra la dominación colonial francesa y fue sádicamente torturada por los ‘paras’.”<sup>35</sup> Sobrevivió y continuó la lucha anticolonial.



Nono, *Canti di vita e d'amore II: Djamila Boupacha*

La línea de canto monódica contrasta enormemente con las secciones de orquesta completa. Recordemos la imagen de los beduinos, para quienes la orquesta europea masiva y polifónica es mero ruido. La melodía del canto evoca el canto árabe a través de grandes melismas y una ornamentación de pequeñas articulaciones. Estas alusiones subcutáneas realzan el exotismo en la vanguardia.

Otra manera de resaltarlo fue desarrollada por Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), uno de los pocos compositores alemanes de la “emigración interna” contra el nazismo – y, por otro lado, no casualmente amigo de Henze y Nono –. Mezcló música ajena, sobre todo de origen judío, colocada por debajo y matizada con elementos musicales “orientales” de Kodály y Béla Bartók, y música del movimiento obrero socialista, con su propia tradición (es decir tradiciones de la música austro-alemana, particularmente del expresionismo y de la nueva objetividad) de manera completamente no exótica. De esto resulta un nuevo idioma, particular y personal. El catalizador más importante fue la integración musicalmente manifiesta de una motivación política: antifascismo y anticapitalismo.

35 Gerhard R. Koch, librito del CD *Luigi Nono: Canti di vita e d'amore / Per Bastiana / Omaggio a Vedova*, Wergo 6229-2 (1973 / 1993), p 2.

### III.2

#### *Le Nozze di Don José ovvero Carmen e Frantz Fanon*

Ninguna pureza, en ninguna parte: cuando la música anticolonialista se enfrenta a condiciones colonialistas, se separa, margina o integra parcialmente, y esto vale porque en principio todas las culturas de todos modos son híbridas: sincréticas, criollizadas, mestizadas. Arriesgaría esta suposición: una cultura perfectamente “pura” no es una cultura sino una quimera. También la cultura euroamericana “blanca”, aunque actualmente sea la cultura globalmente dominante, es una cultura criolla. Es musicalmente también un *mixtum compositum* del Cercano Oriente e influencias indoeuropeas como superestrato de la misma expresión extremadamente diferenciada. Este *mixtum compositum* puede ser subdividido en diferentes sustratos preindoeuropeos como pelasgos y vascos o posteriores como los ugrofineses y otros.

El caso frecuente de una multimezcla es característico probablemente no sólo de América Latina. La criollización parece ser la base de toda la música colonial en América Latina. Esto vale por ejemplo para los indios (los asiáticos, no los americanos) de la antigua colonia británica Trinidad. En la música vocal de Silvestre Revueltas encontramos una mezcla múltiple de diferentes idiomas y estilos musicales, compuestos con aculturaciones cruzadas de los textos. Por ejemplo, Revueltas utiliza alusiones al *blues* contra la discriminación racial en *Canto de una muchacha negra* (1938) (texto del poeta afronorteamericano Langston Hughes, 1902–1967), o elementos afrocubanos en *Caminando* para barítono y piano (1937, de la colección *West Indies, Ltd.*, 1934) y en *No sé por qué piensas tú* (1937, de *Cantos para soldados y sones para turistas*, 1937), ambos sobre textos del cubano Nicolás Guillén (1902-1989), y ambos con dimensión política.<sup>36</sup> O, en otro caso: en la historia del candombe podemos observar posiblemente una doble apropiación, tanto de abajo como de arriba, con reversiones interculturales e intersociales.<sup>37</sup>

---

36 Ver Graciela Paraskevaïdis: *Revueltas*, in: *Komponisten der Gegenwart*, vol. 42, München 2010.

37 Ver Coriún Aharonián 2007: *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo.

El racismo musical puede jugar con la posibilidad de multimezclas musicales. A continuación, se aplica lo absurdo para una reinterpretación o malinterpretación eurocéntrica de influencias ajenas, burlescamente convertidas en una aparentemente posición no-eurocéntrica: “Algunos imbéciles han afirmado que Bohemia es la patria de la polca. Esta foto, cuyo original fue desenterrado hace poco en Norteamérica, ofrece la prueba de que la polca es de origen indígena. El inventor de esta tan agraciada danza es un negro salvaje llamado Polk, bisabuelo del actual presidente de los Estados Unidos de Norteamérica .”<sup>38</sup>



Origen de la Polka / Ursprung der Polka (*Leipziger Charivari*, 1845)

Una categoría decididamente nueva es alcanzada cuando los colonizados componen su propia música y penetran – más allá del ámbito del folclore y de la música popular – en la elevada esfera del alto arte de los colonizadores. Históricamente, esto se remonta hasta bien atrás del siglo XIX – más o menos con Louis Moreau Gottschalk o William Grant Still y otros más –. También aquí hay desarrollos y progresos graduales y saltos cualitativos. A estos pertenece la emancipación del exotismo, también cuando este exotismo viene del otro lado – sobre todo a través de la unión de la vanguardia musical con la política –. Un excelente ejemplo de esto es el ya mencionado Silvestre Revueltas (1899-1940).

Don José se casa con Micaela y regresa sin erotismo exótico al *mainstream*. Carmen es libre y lucha, sin casarse, junto a Frantz Fanon por la liberación del neocolonialismo y de todos los derechos humanos verdaderamente

---

38 In: Worbs 1982, *Das Dampfkoncert*, p 143.

universales. Dicho sin metáforas, quiere decir esencialmente libertad sin miedo ni hambre. Adorno y Eisler (combinados por mí) formularon esto alguna vez como centro de todas las utopías. Para un desenvolvimiento de la música verdaderamente libre, sería necesario un mundo sin hambre y sin miedo, un mundo sin guerras, frías o calientes, en naciones con igualdad de derechos entre sí y para sí. Acaba en la traducción más o menos literal de “democracia” como “dominio del pueblo”. Esta forma de democracia no es viable sobre la base de la “economía de mercado” junto con “*freedom and democracy*”. Debería ampliarse de lo nacional a escala mundial: dominio de la propia socialización como “asociación libre” de fraternidad, igualdad y libertad. Bien tristemente, el mundo está muy lejos de lograrlo.

### III.2.1

#### **Retraducción al idioma original y memoria como emancipación**

Un camino es volver a apoderarse de lo culturalmente propio en el más amplio sentido, y al mismo tiempo a lo pasado, en todo caso ya histórico. La música de Isang Yun constituye un tránsito de retorno a la tradición (tanto propia como ajena), incluida la avanzada. Yun proviene de la resistencia coreana anticolonial contra el imperialismo japonés. Emigrado a París, se apropió del más alto grado de las técnicas compositivas euronorteamericanas – a excepción del trabajo electroacústico –. De esta manera, unió en una síntesis diferenciada y bien equilibrada elementos de su modo de pensar y hacer música del Lejano Oriente con lo europeo – siempre apuntando a contribuir a la liberación de su patria –. Menciono aquí a Yun, aunque Coriún Aharonián lo haya criticado duramente. “[...] El drama de compositores extraeuropeos de sólida formación técnica, obsesionados fundamentalmente por la posibilidad de mimetismo con los modelos coloniales y de éxito en el medio metropolitano (como Isang Yun y aun Toru Takemitsu en la última parte de su vida), echando mano a menudo a cierto ‘primitivismo’ y/o ‘exotismo’ vendibles (como Igor Stravinsky, Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Alberto Ginastera). (En la medida en que son fácilmente accesibles para un oído europeo, éstos suelen ser los compositores extraeuropeos más bienvenidos por parte de los burócratas metropolitanos o las compañías transnacionales.)” También lo contrario, “la extra-europeización bienintencionada o malintencionada de compositores metropolitanos” cae en el veredicto.<sup>39</sup>

---

39 Coriún Aharonián 1996: *Anderssein, Selbstverteidigung und Unterwerfung*, in: *MusikTexte* 72, 1997, p 10-12 (= Coriún Aharonián 1996: *Otherness as Self-Defense or as Submission? Third World Composer's Crossroad*, Coloquio internacional *Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX*, Cascais, Portugal, diciembre 1996.)

Una obra particularmente radical es *Namo* (1971). “El título *Namo* viene del sánscrito y significa ‘saludo’. Deriva de plegarias del budismo de Mahāyāna [...]. Las tres sopranos percuten tambores como monjas budistas o como chamanes durante un ritual. La combinación de la voz cantada con el instrumento y la exaltación de la representación hasta llegar al éxtasis en el transcurso de la obra son los únicos elementos musicales copiados de modelos del Lejano Oriente. Por lo demás, la obra está concebida libremente.” (Isang Yun)

Yun otorgó particular peso a la composición de las tres voces cantantes, que se relacionan entre sí a la manera de una banda sonora heterófona, según un concepto musical coreano y de Asia oriental. Las cantantes son acompañadas de manera sincrética por una gran orquesta sinfónica europea, aunque nuevamente con acentos no-europeos: sin violines, pero con un arsenal de instrumentos de percusión inusualmente grande, que requiere por lo menos seis ejecutantes.<sup>40</sup>

### III.2.2

#### ***Identidad y otredad como figuras reversibles***

La identidad y la otredad no son meras contradicciones sino que, en un sentido complementario, tienen efectos recíprocos, también de sus respectivos puntos de vista. En casi todos los países latinoamericanos existe la “*musique typique*”<sup>41</sup>, la “orquesta típica”, etc. Seguramente hay también en Europa cosas parecidas, aunque no tan a menudo. Indicaciones como *alla polacca* o (en *Don Giovanni* de Mozart) *Teitsch* (“alemán”, “danza alemana”) o, yendo del nivel de lo nacional al de lo regional y local, como “ritmo lombardo” o la “bergamasca” que se diferencian porque designan algo concreto y no algo “típico” como tal pero no abstracto; responsable de esto último pudiera ser una aislación relativa, una limitación local<sup>42</sup> o algo similar. El término general y abstracto de “típico” está en contradicción con la división particularmente amplia de identidades musicales y músico-culturales concretas precisamente en América Latina. Para el Otro colonial, definido por su diferencia con el dominador euronorteamericano, es

---

40 Ver Heister 1987 (comp.): *Isang Yun. Komponistenporträt*, 88. Berliner Festwochen, Berlin. – Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (comps.): *Der Komponist Isang Yun*, München 1987.

41 Ver p. ej. Jean-Michel Beaudet 1998: *French Guiana*, in: Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy (comp.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean* (*The Garland Encyclopedia of World Music*, vol 2), New York y London, p 437. [article: p 434-452].

42 Los Inuit y otras muchas etnias paleo o neolíticas en diferentes regiones del mundo se llaman a sí mismos simplemente “seres humanos”.

difícil evadir las trampas de la expropiación y conservar (o desarrollar) una identidad particular, nueva o anticolonial.

“Pero la otredad puede también volverse una fuente de posibilidades de sometimiento de las áreas coloniales. Una otredad habitualmente robada de las culturas sometidas. En realidad, esa vía de la otredad ha constituido un camino de permanente renovación de modelos metropolitanos (desde la zarabanda hasta la polca, desde Debussy a través de Picasso hasta Stockhausen y Cage) [...]. Al mismo tiempo, ha constituido una forma de escape controlado de la propia población metropolitana, una otredad en tanto transgresión controlada (el tango, el jazz, el rock, en la Europa del siglo XX), mientras otra otredad – aun subestimada – ha sido utilizada como maquillaje para fines propagandísticos (el principio de los Lecuona Cuban Boys a través de la BBC en África durante la Segunda Guerra Mundial), e incluso una renovada otredad ha sido usada en los modelos metropolitanos como apropiación cuidadosamente esterilizada de elementos transgresores de las culturas sometidas (la *world music* en este final de milenio).”<sup>43</sup>

### III.2.3

#### **No “volver a las raíces” sino adelante hacia las raíces: anulación, no regresión**

El recuerdo de lo originariamente propio plantea problemas.

“*MUSIC OF PRIMITIVE PEOPLES* / It is customary to speak of the Aztecs of old Mexico as if they were a civilized people. Prescott somewhere states that the Spanish conquerors, in destroying their culture, destroyed a civilization superior to that of Spain at that time. It is only by the most reckless use of terms that any such statement is made. The culture of the Aztecs was remarkable and its study is most interesting. But it was not civilization; it was barbarism, barbarism at its highest point indeed, but nothing more.”<sup>44</sup>

Nos inclinamos casi por reflejo a desmentir la afirmación de la *Imperial History of Music* y clasificar a la cultura azteca como alta cultura. De hecho, seguramente lo era. Sólo que ¿qué significa eso concretamente? La crítica a la arrogancia colonialista no debe engañarnos para negar los rasgos bárbaros de las llamadas precisamente altas culturas – sea la de los colonizadores españoles

43 Ver Aharonián 1996, *Otherness*.

44 W. L. Hubbard (editor jefe), *The Imperial History and Encyclopedia of Music*, T. J. Ford & Co. Toledo/New York/Chicago/Toronto (sin fecha) [http://www.archive.org/stream/foreignmusic00hubbuoft/foreignmusic00hubbuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/foreignmusic00hubbuoft/foreignmusic00hubbuoft_djvu.txt) (17.1.2009).

o la de las culturas precolombinas por ellos colonizadas –. (Lo mismo vale para las altas culturas de Asia y África.) Del mismo modo, tampoco están libres de barbarie culturas indígenas tribales del paleolítico tardío o del neolítico.

Sin embargo, se puede relacionar esto si reflexionamos:

1. Lo auténtico históricamente, lo tradicional, se origina mayoritariamente de las sociedades de clases. Comúnmente está ligado a la religión, es decir a una forma arcaica muy antigua de alienación en lugar de la moderna. El retorno al fetiche del dios en lugar del fetiche del dinero o del capital difícilmente me parece un progreso. Sin duda que la religión es también como “opio *del* pueblo”, un último y desesperado consuelo. Como lo demuestra la teología de la liberación, la religión no necesariamente está enfrentada al anticolonialismo.

2. La referencia positiva a lo nacional como un momento parcial de la historia, tradición e identidad, puede ser una posición parcialmente razonable, legítima y productiva bajo las condiciones dadas de una barbarie civilizada, frente a lo brutal y bárbaramente “internacional”. El nacionalismo como delimitación agresiva contra otras naciones – nosotros *contra* los otros – es en todo caso siempre perjudicial. (En las luchas y movimientos de liberación nacional no hay nación contra nación, sino nación oprimida contra opresión.) Un ejemplo relativamente inocuo aunque típico del “dividir para reinar” poscolonial:

“Karen Schwarz, 25, Miss Perú [quiere] para su aparición en la elección de Miss Universo en las Bahamas [...] mostrarse con un vestido, cuya confección exalta los derechos soberanos del Estado andino del sur [Perú]. En la vestimenta de Schwarz hay montados ojos de diablo y cuernos, motivos de la popular danza andina ‘diablada’. Después de encendidos debates sobre el robo de la danza andina por Perú [...] el presidente de Bolivia Evo Morales anunció un juicio salomónico: ‘No podemos prohibir el vestido a la Miss’, dijo el político de origen indígena, ‘pero ella debe por lo menos reconocer sus raíces, el origen de la diablada’. En efecto, la danza sobre el bien y el mal que – según las Naciones Unidas – ya pertenece al patrimonio cultural del mundo, es bailada en carnaval tanto en Puno, Perú, como en Oruro, Bolivia. El origen del espectáculo andino en litigio se remonta a los tiempos precoloniales, cuando ninguna frontera separaba aún a los países.”<sup>45</sup>

45 *Der Spiegel*, Hamburg, 35/2009 del 24.08.2009, p. 145.

3. Lo indígena en la música dentro o fuera de un marco exótico está legitimado mayormente por alguna propiedad específica, porque en la comunidad campesina sobreviven, por retención y a través de diferentes formas de clase social, maneras originarias e igualitarias de comportamiento y pensamiento. A pesar de las condiciones básicas de enemistad persisten en la comunidad campesina “fuertes y resistentes costumbres de cooperación y solidaridad”. Así se expresa sobre las comunidades indígenas en Perú José Carlos Mariátegui en 1928.<sup>46</sup>

4. Tal como lo hacen las “culturas secundarias” internas de las naciones neocolonializadoras, así también las neocolonizadas ya han alcanzado también y en muchos ámbitos el estadio de la – ambivalente – “modernidad”. Y con esto se plantea la cuestión del progreso artístico y social con más urgencia.

### III.2.4

#### ***Emancipación. Apropiación crítica de lo avanzado como expropiación de los expropiadores y arte pobre rico en arte***

La *Solidaritätslied* de Bertolt Brecht y Hanns Eisler apela en su tercera estrofa a los “negros, blancos, pardos, amarillos” – y a los “rojos” no nombrados expresamente aquí – como portadores colectivos de la acción liberadora.

No estoy facultado y tampoco en condiciones de decir, prescriptiva y normativamente, qué es y qué debe ser una música anticolonial. Por lo tanto y para concluir, esbozo sólo algunas reflexiones generalizadas sobre importantes características, que provienen de lo descriptivo y empírico. Música anticolonial es:

1. Desde el punto de vista técnico-compositivo y técnico-productivo, la que está en el “estado de arte” actual.

2. Incluye la apropiación consciente de tradiciones populares y no populares, propias y ajenas.

3. Incluye, según las condiciones sociales y culturales, una “retracción” (renuncia), en el sentido de Hanns Eisler, de complejidad estructural.

4. Y todo eso debe ocurrir – decisivamente – en el marco de compromisos políticamente progresistas y musicalmente concretos.

---

46 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, La Habana 1973. Trad. al alemán: *Sieben Versuche, die peruanische Wirklichkeit zu verstehen*, Berlin y Freiburg i. Br. 1986, p. 76. – Ver Günther Mähhold: *Identitätssuche in Lateinamerika: Das indigenistische Denken in Mexiko* (Forschungen zu Lateinamerika, 5), Saarbrücken y Fort Lauderdale 1986. Karl Marx: *Die ethnologischen Exzerpthefte*, ed. Lawrence Krader, Frankfurt a. M. 1980 (inglés 1972).

La música anticolonial puede ser entonces moderada en su despliegue vocal e instrumental, sin medios grandiosos de reproducción técnica mediática en el sentido “operativo” de Serguei Tretiakov y Bertolt Brecht. Al mismo tiempo, también puede ser opulenta y representativa en los lugares de la alta cultura de su propio país o en el extranjero. Opera con sonidos suaves y también con sonidos chocantes; y con ambos apunta a mantener la curiosidad de lo nuevo y lo otro. Habla en una lengua materna y también en diferentes lenguas extranjeras. Puede renunciar total o parcialmente a la referencia a lo indígena-folclorístico, lo nacional, lo “auténtico”. Como arte pobre rico en arte, despliega sonidos lejanos o cercanos, libres y significativos, en el largo camino hacia un verdadero “gran tiempo”, el de una humanidad liberada de hambre y miedo. La música anticolonial puede desarrollar una identidad específica también mediante la internacionalidad, en el sentido de un internacionalismo que trabaje como un humanismo universal por la liberación de *todos los condenados de la tierra*, también de los oprimidos dentro de los países colonizadores.

Traducción del original alemán de Graciela Paraskevaídis.