

ISSN 1870-4697 • AÑO IV • NÚM. 23 • VERANO • 2011

FOLIOS

PUBLICACIÓN DE DISCUSIÓN Y ANÁLISIS

MÚSICA Y POLÍTICA: ENTRE EL RUIDO Y LA CONSONANCIA

GARY ZABEL • ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ • GABRIEL PAREYÓN • CHARLES NATH • MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO
SILVIA HERRERA ORTEGA • RENATO NEYRA • IRÁN SOSA DÍAZ • INTI MEZA VILLARINO
FELIPE ALATORRE RODRÍGUEZ • SOFÍA ECHEVERRÍ (SUPLEMENTO ARTES)



FOLIOS

PUBLICACIÓN DE DISCUSIÓN Y ANÁLISIS

IEPC JALISCO

CONSEJERO PRESIDENTE

José Tomás Figueroa Padilla

CONSEJEROS ELECTORALES

Juan José Alcalá Dueñas
Víctor Hugo Bernal Hernández
Nauhcatzin Tonatiuh Bravo Aguilar
Sergio Castañeda Carrillo
Rubén Hernández Cabrera
Everardo Vargas Jiménez

SECRETARIO EJECUTIVO

Jesús Pablo Barajas Solórzano

DIRECTOR GENERAL

Luis Rafael Montes de Oca Valadez

DIRECTOR DE LA UNIDAD EDITORIAL

Moisés Pérez Vega

REPRESENTANTES DE LOS PARTIDOS POLÍTICOS

José Antonio Elvira de la Torre (PAN)
Felix Flores Gómez (PRI)
Édgar Enrique Velázquez González (PRD)
Adalid Martínez Gómez (PT)
Salvador Paredes Rodríguez (PVEM)
José Eco. Romo Romero (MOVIMIENTO CIUDADANO)
Ildefonso Iglesias Escudero (NUEVA ALIANZA)

REVISTA FOLIOS

DIRECTOR

Víctor Hugo Bernal Hernández
director_folios@iepcjalisco.org.mx

EDITOR EN JEFE

Carlos López de Alba
carlos.lopez@iepcjalisco.org.mx

CONSEJO EDITORIAL

Rodrigo Aguilar Benignos
César Astudillo Reyes
Jaime Aurelio Casillas Franco
Guillermo Elías Treviño
Alicia Gómez López
José de Jesús Gómez Valle
Mario Édgar López Ramírez
Víctor Hugo Martínez González
Martín Mora Martínez
Sayani Moska Estrada
Alberto Ojeda
Sergio Ortiz Leroux
Gabriel Pareyón
Francisco Pamplona Rangel
Isaac Preciado
Héctor Raúl Solís Gadea
Roberto Rébora
Wilbert Torre

SECRETARIA TÉCNICA

Karla Sofía Stettner Carrillo
kstettner@iepcjalisco.org.mx

DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO

Juan Jesús García Arámbula

▶ www.iepcjalisco.org.mx



Artista invitado
Forros, viñetas y suplemento:
SOFÍA ECHEVERRI

Folios es una publicación de discusión y análisis, año IV, núm. 23, verano de 2011; editada por el Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco, Florencia 2370, Col. Italia Providencia, C.P. 44648, Guadalajara, Jalisco. Número de Certificado de Reserva de Derechos al uso exclusivo del título ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor: 04-2009-101213501200-102. ISSN: 1870-4697. Tiraje de 3,000 ejemplares. Impresa en México en los talleres de Imprejal: Nicolás Romero 518, Col. Villaseñor, Guadalajara, C.P. 44290. Editor responsable: Carlos López de Alba. d.R. 2011, Guadalajara, Jalisco, México.

Los artículos y la información contenida en Folios son responsabilidad de sus autores. El Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco es ajeno a las opiniones aquí presentadas; se difunden como parte de un ejercicio de pluralidad y tolerancia.



ÍNDICE

MÚSICA Y POLÍTICA:
ENTRE EL RUIDO Y LA CONSONANCIA

2

PRESENTACIÓN

4

ERNST BLOCH: MÚSICA, ESPERANZA Y UTOPÍA

GARY ZABEL

12

LA NOTA Y EL RUIDO: SARTRE Y LA MÚSICA

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

22

MÚSICA, POLÍTICA Y PODER EN LA OBRA

FILOSÓFICA DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

GABRIEL PAREYÓN

31

EL SISTEMA DENTRO Y FUERA DE VENEZUELA:

LA MÚSICA AL RESCATE DE LA SOCIEDAD

CHARLES NATH

37

ÓPERA Y PODER EN PORTUGAL:

BREVE RETROSPECTIVA

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

46

UN ACERCAMIENTO AL ESTUDIO Y ANÁLISIS
DE LA RELACIÓN MÚSICA-POLÍTICA

SILVIA HERRERA ORTEGA

54

FLOR DE RETAMA: EL CANTO DE LA MEMORIA
EN TIEMPOS DE VIOLENCIA POLÍTICA
(PERÚ, 1980-2000)

RENATO NEYRA

66

SUPLEMENTO "ARTES"

SOFÍA ECHEVERRI

69

BOTICARIUM

LA MEMORIA COMO RESCATE

IRÁN SOSA DÍAZ

72

POLÍRICA

IMPROVISACIÓN: EL MUNDO DE LA VIDA

INTI MEZA VILLARINO

78

BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA

¿QUÉ TAL ANDA USTED DE CAPITAL SOCIAL?

FELIPE ALATORRE RODRÍGUEZ



MÚSICA Y POLÍTICA: ENTRE EL RUIDO Y LA CONSONANCIA

P R E S E N T A C I Ó N



Los vínculos entre música y política son ya una necesidad evidente para Platón, y, según observa James Adam “la conexión entre cambio político y cambio musical... era reconocida universalmente en toda Grecia... especialmente en Esparta”. Sin embargo, la relación entre música y política no es exclusiva del antiguo mundo helénico, sino que aparece por todas partes donde haya sociedad políticamente organizada, con ideales y conceptos representados por una tradición musical. Sobre este tema, Jacques Attali produjo un texto clásico: *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique* (1977), en el que sugiere que la política, como forma de poder institucionalizado, es en realidad un “escenario musical” donde distintas fuerzas sociales y personales juegan dentro de sistemas que a veces se asemejan a procesos melódicos o armónicos, y otras veces se asemejan a procesos de ruido. De esta forma, el poder político es también un proceso de representación de la realidad social y personal, de acuerdo a una variedad de tendencias y estilos.

El musicólogo ghanés Victor Kofi Agawu afirma que “todos los humanos necesitamos de la música”. Así como el ser humano necesita históricamente del lenguaje, todos creamos o utilizamos cierta música en un contexto histórico; inclusive en aquellas tradiciones que no conciben ninguna categoría abstracta que equivalga al concepto occidental y moderno de “música”. La música tiene fuerte carácter social

y presencia constante en la historia, como reflejo de formas de acción y organización humana. La práctica, la censura, la promoción, la encomienda, la preferencia, la educación y la ignorancia voluntaria de cierta música, representan, en diferentes épocas y grupos, patrones exactos de conducta social. Consecuentemente, las formas y los procesos antidemocráticos pueden adquirir –acompañándose de expresiones de discriminación, colonialismo o adulación del ejercicio arbitrario del poder– superficies musicales. En contraparte, las “superficies musicales” también suelen tener un trasfondo político explícito u oculto: de la ópera nacional y los himnos fascistas, al narcocorrido y la música para cine y televisión hay innumerables ejemplos explícitos que confirman una íntima relación entre música y vulneración de la democracia y las libertades y los derechos humanos; pero también puede asegurarse que, en muchos casos en que la relación entre música y política está escondida, es precisamente ese ocultamiento el que enfatiza un contenido social. Por ejemplo, en las formas y los instrumentos de la nación wixarika y de otros pueblos indígenas marginados; y en las manifestaciones musicales, ignoradas, de las minorías –sobre todo en aquellas que no aparecen comúnmente en los medios electrónicos. En este contexto, puede hablarse de valores humanos “universales”, representados por ciertos estilos e intereses musicales que juegan entre la luz y la oscuridad; la pasividad social y la praxis.

Por estas y otras razones que merecen ser estudiadas a detalle, el presente número de *Folios* está dedicado a cubrir, al menos, una modesta parte de las relaciones entre música, democracia y política. El número inicia con un estudio de Gary Zabel sobre los vínculos entre música, esperanza y utopía en el pensamiento filosófico de Ernst Bloch (1885-1977). En éste, el lector será testigo de cómo muchas de las ideas expuestas en dicho ensayo pueden conectarse con las demás colaboraciones que integran este número, en un profundo contexto humanista.

Enseguida se inserta un homenaje al recién desaparecido filósofo mexicano Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), quien tantos años se dedicó al estudio y la difusión de los valores democráticos, en relación a una estética congruente con la sociedad moderna; y, en este caso, en forma explícita, con una sociedad musical. Este homenaje se complementa con un texto del propio Sánchez Vázquez, publicado por única vez en 1977, en el diario *El Universal*, de la ciudad de México, que trata sobre las ideas musicales de Jean-Paul Sartre. Su texto, titulado “La nota y el ruido: Sartre y la música”, es complementado por una secuencia de notas explicativas que favorecen su divulgación.

Ante la actual crisis de valores éticos y morales, la colaboración de Charles Nath abre un panorama sobre la necesidad de vincular, tan pronto como sea posible, la música con la educación y la democracia, basándose en los excelentes resultados en la política de los valores musicales en Venezuela. Nath propone, en este

contexto, adaptar este modelo en México y en otros países latinoamericanos, a fin de transformar con la música la calidad de vida de las comunidades, dándose a sí mismas dignidad y poder político.

Un paralelo posible lo ofrece el maestro Mário Vieira de Carvalho, con un artículo sobre la historia política de la ópera en Portugal. Con mucha facilidad podrán tenderse puentes entre distintas condiciones en la historia política de América Latina y sus manifestaciones musicales, y el penoso avance de la lirica en lengua portuguesa, ante la sucesión de tiranos y autócratas a la cabeza del poder institucional.

Más adelante, Silvia Herrera Ortega, de Chile, habla de la tradición de la canción política en su país, y sugiere métodos y líneas de investigación que son de interés general para la musicología latinoamericana. Mientras, Renato Neyra, de Perú, hace un análisis minucioso de la canción *Flor de retama*, en el contexto del doloroso conflicto social que envolvió al pueblo peruano desde los años sesenta del siglo pasado y hasta épocas recientes. Destacando el papel de la memoria colectiva, Neyra ofrece también un valioso despliegue documental sobre el tema.

Sirva entonces el presente dossier de *Folios* como punto de convergencia entre música, democracia y política. Esperamos que el lector se sumerja entre sus páginas de la misma forma en que se arroba ante las notas de una melodía o se involucra en la teoría y la práctica política. 

ERNST BLOCH: MÚSICA, ESPERANZA Y UTOPIA*



GARY
ZABEL

Egresado de las universidades de Yale y Boston, donde recibió el doctorado en filosofía. Desde 1989 es catedrático titular (*Senior Lecturer*) de filosofía en la Universidad de Massachusetts, Boston.

Hay una adecuada reivindicación de la teoría de la cultura de Ernst Bloch (1885-1977), en las circunstancias que rodean su aparición en los círculos musicales contemporáneos. Sus escritos son una influencia en discusiones sobre la filosofía de la música, así como en la práctica compositiva,¹ muchos años después de la publicación de su obra clave, *El espíritu de la utopía* (*Geist der Utopie*, Munich, 1918), y de su propia muerte. A lo largo de su prolífica y larga vida, Bloch aseguraba que las nociones unívocas de progreso eran inadecuadas para comprender la rica variedad de la experiencia cultural humana.

NO ES QUE EL CAMPO DE LA MÚSICA OBEDEZCA un principio diferente de progresión histórica que, digamos, la historia literaria o la historia de las artes visuales. Pero también es cierto que el avance dentro de ésta u otra esfera cultural no responde simplemente a un movimiento *hacia adelante*, sabiendo que algunas posiciones abandonadas o negadas pueden lograr súbitamente nueva relevancia, a la luz de eventos y preocupaciones subsiguientes. Los artificios que registran la actividad creadora de los seres humanos no se agotan en el momento de su producción original. Tienen, en cambio, una dimensión anticipatoria, una proclama en el futuro. Bloch insistía que estamos necesitados de un concepto de tiempo cultural, al menos tan flexible como el concepto no-euclíadiano de espacio, lanzado a la fama con la física relativista. No hay evidencia más elocuente en apoyo de esta posición, que su propia entrada póstuma en el centro activo de la teoría y la práctica musical.

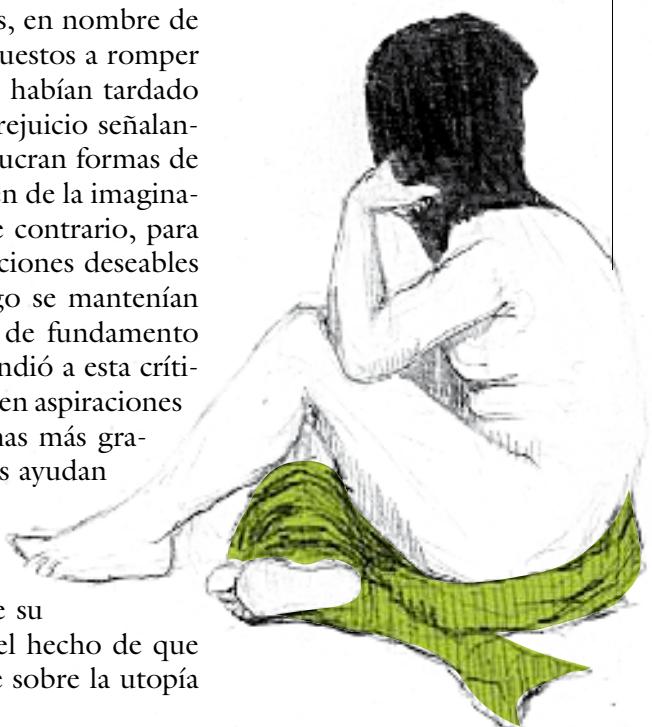
* Este texto apareció por primera vez publicado en inglés con el título “Ernst Bloch and the Utopian Dimension in Music”, en *The Musical Times* (vol. 131, núm. 1764, Londres, febrero de 1990; pp. 82-84). Versión en español de Gabriel Pareyón.

1 Véase, por ejemplo, la ópera de Alexander Goehr (1932-), titulada *He aquí el Sol (Behold the Sun)*, de 1985, basada parcialmente en los textos de Bloch, sobre el “milenarismo cristiano”.

Bloch aseguraba que las nociones unívocas de progreso eran inadecuadas para comprender la rica variedad de la experiencia cultural humana

BLOCH NACIÓ EN 1885, DENTRO DE UNA FAMILIA JUDÍA próspera y culturalmente asimilada en la ciudad industrial de Ludwigshaffnen, en Bavaria. Aunque más tarde se jactaría de sus contactos frecuentes con trabajadores socialdemócratas de su ciudad natal, más bien percibía Ludwigshaffnen como un pueblo triste y limitante, de manera que su juventud se saturó con fantasías de escape. Estos primeros sueños con una vida mejor se vieron estimulados por la presencia, al otro lado del río Rin, de la antigua ciudad imperial de Mannheim, con sus hermosas catedrales medievales y una vida cultural desarrollada. En las especulaciones maduras de Bloch, las ciudades de Ludwigshaffnen y Mannheim se convierten en un símbolo de lo que él llamaba la “copresencia de la no-contemporaneidad”, o sea, la coexistencia de la modernidad industrial con vestigios del pasado preindustrial. A diferencia de su amigo, el filósofo y crítico literario húngaro, György Lukács (1885-1971), Bloch nunca renunció a su fascinación con dichos vestigios, ni siquiera cuando declaró lealtad a la teoría y la política marxista, al final de la Primera Guerra Mundial. Hay un grado considerable de verdad en Lukács (1971), cuando éste critica a Bloch como un “anticapitalista romántico”. Su marxismo se mezcló, incluso, con elementos incongruentes de diversos sistemas premodernos de pensamiento, como el hermetismo, el misticismo y el mesianismo. No obstante, Bloch se inspiró en cada una de estas tradiciones dispares para servir un objetivo común: la rehabilitación del concepto de utopía en toda su sustancia y el alcance.

A FIN DE GARANTIZAR UNA CONCEPCIÓN POSITIVA DE LA UTOPÍA, Bloch tuvo que librarse una batalla en dos frentes al mismo tiempo. El rechazo de los modos utópicos de pensar era común a la derecha conservadora tradicional, así como a la izquierda marxista ortodoxa. Para los conservadores, las utopías eran pinturas abstractas representando sociedades perfectas e inalcanzables, en nombre de las cuales los intelectuales radicales estaban dispuestos a romper las delicadas redes de las relaciones sociales que habían tardado siglos en evolucionar. Bloch respondió a este prejuicio señalando que las relaciones sociales tradicionales involucran formas de privación física y lesión psicológica, que requieren de la imaginación utópica para poder resolverse. En el frente contrario, para los marxistas ortodoxos las utopías eran proyecciones deseables de las sociedades emancipadas, que sin embargo se mantenían pragmáticamente vacías debido a que carecían de fundamento como tendencias sociales objetivas. Bloch respondió a esta crítica, demostrando que las utopías tienen sus raíces en aspiraciones concretas que la gente tiene para alcanzar formas más gratificantes de vida, y que esas mismas aspiraciones ayudan a definir los parámetros de posibilidad objetiva. Con todo, los contra-argumentos explícitos de Bloch, contra la anti-utopía de la izquierda y la derecha, no eran el aspecto más significativo de su aporte teórico. Mucho más importante estaba el hecho de que Bloch transformó el terreno en el que el debate sobre la utopía

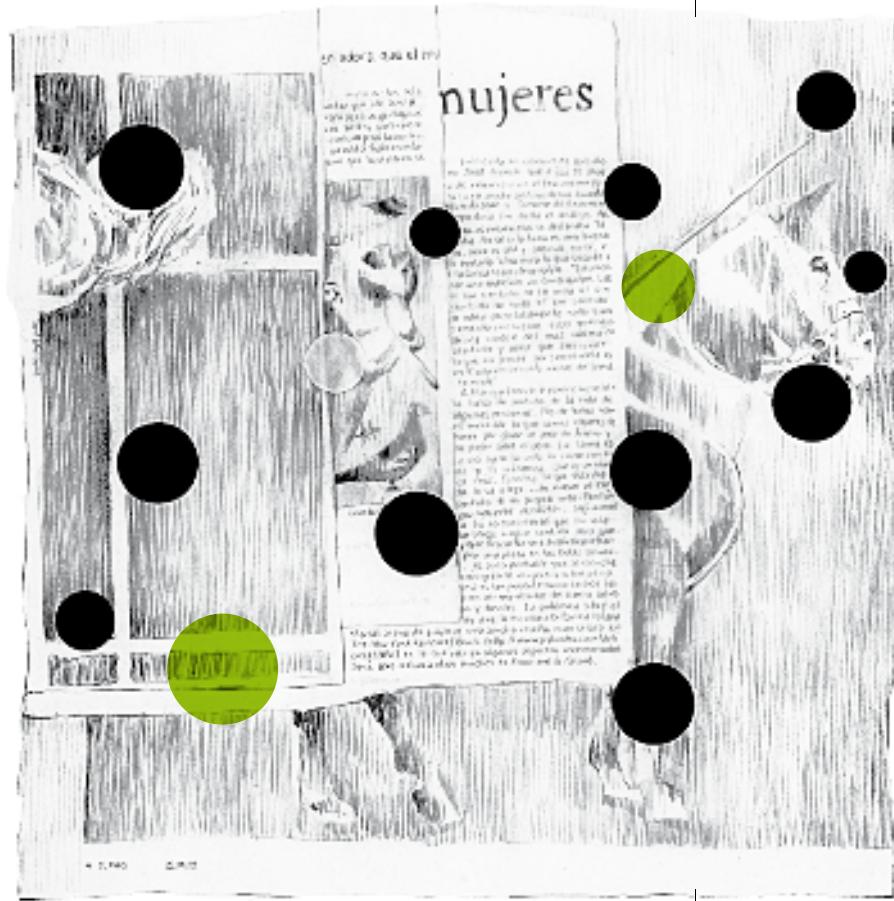


Para Bloch, todo arte es una utopía, ya que presenta realizaciones imaginarias de lo que es todavía-no-real. Bajo este esquema, la música es la más utópica de todas las artes

se llevara a cabo. Según él, las utopías sociales no eran más que la expresión de un impulso universal utópico, activo en muchos ámbitos. De hecho, este argumento se basa en la imposibilidad de entender cualquier cosa sobre la experiencia humana, al no entender que el deseo de una existencia más satisfactoria es lo que está en el fondo de toda actividad humana. Según la descripción de Bloch, el hambre –en el sentido general como necesidad de superar la carencia–, es el impulso humano más básico (Bloch, 1986), expresándose sobre todo a través de la emoción de la esperanza, con su sentido de anticipación de un futuro anhelado. Esperanza que a su vez genera imágenes deseables del estado de satisfacción faltante; unas imágenes que van desde los sueños más simples de cada persona hasta las obras más sofisticadas de la cultura. Las elaboraciones culturales de estas *imágenes basadas en el hambre* incluyen el aseguramiento de las utopías sociales, pero también incluyen las expresiones artísticas. El propósito del arte es dar forma a un “primer plano” (*Vorschauung*) de posibilidades que aún no se realizan. El arte alcanza su objetivo al llevar su material hasta el extremo más alejado de la expresión, por medio de la exageración y la fantasía, dando así a lo que aparece en sus imágenes un carácter decisivo del cual carece la realidad mundana. De este modo, para Bloch, todo arte es una utopía, ya que presenta realizaciones imaginarias de lo que es *todavía-no-real*. Bajo este esquema, la música es la más utópica de todas las artes.

EL ESTATUS ESPECIAL QUE BLOCH CONCEDE A LA MÚSICA se hace evidente en el trabajo que estableció su reputación como figura sobresaliente en la escena intelectual alemana. Su libro *El espíritu de la utopía*, dedica la mitad de sus páginas a la elaboración de una filosofía de la música. Lo hace en el contexto de una crítica expresionista de la cosificación de la existencia moderna. Como el sociólogo Max Weber (1864-1920) lo había señalado, la época de la modernidad burguesa está dominada por los principios de organización social basada en la economía de mercado, por un lado, y en la burocracia administrativa, por el otro. Por lo tanto, las relaciones directas y transparentes entre quienes típicamente integran las sociedades tradicionales son reemplazadas por modos de interacción muy eficaces, pero despersonalizados. Con respecto a la racionalidad enajenada del mercado y la burocracia, hay sólo un camino razonable de acción que el individuo pueda tomar: el de la adaptación. El concepto de cosificación apunta a esta racionalidad enajenada de la vida social, con su consiguiente pérdida de libertad, por una tendencia de los seres humanos de aprisionarse, en palabras de Weber, en una “jaula de hierro” que ellos mismos han construido.² Como una forma temprana de la modernidad estética, el movimiento expresionista fue una respuesta a este aprisionamiento. Con su énfasis puesto en la exageración –a veces extravagante–, de la auto-presentación de las formas, el expresionismo se desarrolló como una protesta por parte de la subjetividad individual en contra de la cosificación de la vida en sociedad. En *El espíritu de la utopía*, ella misma una obra de expresionismo filosófico y poético, Bloch sostiene que la música es esencialmente un arte expresionista. Esto es así principalmente porque, como la más joven de las bellas artes, sus tareas estéticas son exclusivamente modernas. Si bien es verdad que la música existió en los mundos antiguos y en la Edad Media, no

² N. del T.: Este concepto ha sido cuidadosamente revisado, documentado y confirmado, por Michel Foucault (1926-1984), especialmente en su trabajo *Vigilar y castigar*.



fue sino hasta fines del siglo XVI en que la música emerge como proyecto cultural significativo y centralizado. Según Bloch, fue sólo entonces que, en la obra de Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca.1525-1594) y Orlando di Lasso (1532-1594), la melodía italiana y el contrapunto flamenco, se fundieron para crear un lenguaje tonal en el que los matices de la pasión y la subjetividad pueden ser articulados.³ En posesión de este versátil lenguaje, la música, inevitablemente, desarrolla el proyecto expresionista. Su función más básica es la de llevar a cabo un vuelo liberador de la existencia social desprovista de espíritu, hacia las profundidades de la interioridad subjetiva.

EN CONSECUENCIA, EN EL ESPÍRITU DE LA UTOPÍA la música aparece como la negación radical de la sociedad; como una esfera estética en la que los contenidos de una profunda experiencia subjetiva pueden desarrollarse por oposición a la vida superficialmente cosificada. Esta supuesta tensión entre música y sociedad hace que Bloch niegue que la sociología de la música tenga realmente un poder explicativo (Bloch, 1985: 9). Los hechos de la historia social pueden establecer el contexto externo en el que las diferentes etapas del desarrollo musical han de ocurrir, pero no tienen ninguna influencia determinante sobre el contenido creativo de este modo de arte. De cualquier modo, para Bloch la música sigue siendo un fenómeno intensamente histórico. Sin embargo, la historia que es relevante en este sentido no es la historia de la sociedad, sino el encuentro íntimo de la humanidad consigo misma. Desde el punto de vista de Bloch, no hay nada de simple sobre el logro de la auto-conciencia. Los seres humanos son inicialmente oscuros respecto de sí mismos, tanto como individuos que como especie. A falta de percibir una distancia de las circunstancias de su propia existencia, los seres humanos no pueden ver lo que está

En El espíritu de la utopía la música aparece como la negación radical de la sociedad; como una esfera estética en la que los contenidos de una profunda experiencia subjetiva pueden desarrollarse por oposición a la vida superficialmente cosificada

³ Un extracto de *El espíritu de la utopía* se presenta en la obra *Essays on the Philosophy of Music* (Bloch, 1985: 139) bajo el título "The Philosophy of Music".



f
ce

inmediatamente delante de sus ojos. Se encuentran envueltos por lo que el místico protestante Jakob Böhme (1575-1624) llamaba “la oscuridad del vivir el momento”. En virtud de su capacidad expresiva, la música es un faro que penetra más profundamente tal oscuridad, disipando la opacidad original de nuestra conciencia del sí mismo.

SEGÚN LA CONCEPTUALIZACIÓN DE BLOCH en *El espíritu de la utopía*, la música logra la tarea de auto-iluminación a través de tres distintas fases, temporalmente superpuestas (Bloch, 1985: 2-65). La primera fase, que es también la más primitiva, es la de “canto-a-sí-mismo y la danza”. En esta fase la nota musical y el movimiento dancístico que la acompaña proceden del ejecutante con una inmediatez que no permite ninguna figuración personal. A pesar de que es un medio genuino de expresión, esta actividad musical primordial es esencialmente anónima. (Con esta descripción, Bloch piensa indudablemente en la vida musical de las culturas tribales y campesinas, en las que el ejecutante es primariamente un instrumento a través del cual la comunidad se expresa a sí misma). La personalidad individual realmente no se impone hasta la segunda fase del auto-encuentro musical. Esta es la fase de la “canción uniforme” (*geschlossene Lied*), una melodía monotemática floreciendo ininterrumpidamente. Sus mejores ejemplos son Mozart y Bach. La subjetividad se revela en la obra de Mozart en forma de figuras musicales alegremente coloreadas, que presentan un comportamiento muy dinámico y movimiento aéreo, sin ser frenético o explosivo. Con esta música tranquila y moldeable se articula el estado de ánimo latente de lo que Bloch llama “el pequeño sí mismo secular”. El reino de la música de Bach, por el contrario, es el del “pequeño sí mismo sagrado”, de una moderada espiritualidad protestante. En la urdimbre de múltiples capas en contrapunto de fuga, Bach da voz a las emociones evocadas por la pasión de Cristo, pero de una manera estable, sólida, y rigurosamente mesurada. La libertad subjetiva de la canción uniforme, sin embargo, no puede contenerse en sus estrechos límites: inevitablemente empuja hacia el campo más amplio posible de la expresión, con la “canción libre” (*offenes Lied*). En este campo –cuyas manifestaciones formales son la sonata y la sinfonía–, la tensión y la energía se acumulan y se liberan en un despliegue de acción, decisión y destino. Aquí los ejemplos idóneos son Beethoven y Wagner, cuyo agitado fermento dramático y propensión al dramatismo, desencadenan –a decir de Bloch, “el gran sí mismo Demoníaco-secular, inquisitivo y rebelde, que no se satisface con nada dable, y en cambio se llena de militantes presentimientos de una vida superior”. Y, sin embargo, hasta la fecha esa vida superior no se encuentra por ningún lado en la historia de la música. Lo que falta aquí, completando este esquema, es “el gran sí mismo sagrado: la etapa más elevada de la esencialidad humana, la música que encuentra su destino final” (Bloch, 1985: 115).

EL LENGUAJE RELIGIOSO QUE EMPLEA BLOCH en *El espíritu de la utopía* puede parecer desconcertante al más sobrio de los lectores contemporáneos. Pero es importante tener en cuenta que Bloch no está haciendo en este trabajo ninguna afirmación dogmática de carácter teológico. Al contrario, pese a su respeto por la tradición religiosa, Bloch siempre se caracterizó como un ateo. En su tratamiento de la música, las ideas religiosas no llevan su sentido usual, sino que sirven como modelos o metáforas de las distintas

etapas del desarrollo humano. En particular, el propósito de la referencia de Bloch al “gran sí mismo sagrado”, cuyo tratamiento musical adecuado está en el futuro, es hacer hincapié en la profundidad misma de un destino colectivo posible. Un destino que sólo puede ser asegurado a través de la satisfacción cabal de los deseos humanos. El concepto religioso de la redención es la encarnación más vívida de esa condición utópica de la esperanza cumplida, en la que nuestra cultura habrá evolucionado. Es por eso que Bloch opta por emplear un lenguaje escatológico con fines fundamentalmente estéticos. Al igual que la religión, la música anticipa el evento del “regreso a casa”, la promesa de un mundo al fin adecuado para la habitación humana. Es a la luz de esta afinidad metafórica entre música y religión, que pasajes como el siguiente deben ser leídos: “La música... este grano y semilla, esta reflexión de la noche colorida de la vida agonizante y eterna, esta semilla-núcleo del océano interior de los Siervos, este Jericó y primera morada en Tierra Santa. Si pudiéramos llamarla nosotros mismos, dado que la música es la única teúrgia subjetiva, nuestro Señor aparecería” (Bloch, 1985: 139).⁴ En este tipo de formulaciones, el lenguaje teológico no tiene ningún referente trascendente. Por el contrario, anticipa el tema del humano liberado, que habita en un futuro utópico cumplido.

EN EL EXILIO EN ESTADOS UNIDOS, durante el período fascista, Bloch escribió su segunda obra maestra, *El principio de la esperanza* (1,600 páginas). En ese tratado, el autor presenta un equivalente mítico de sus ideas centrales sobre la música (Bloch, 1986: 1058-1060). Aparece una leyenda, relatada por Ovidio en su *Metamorfosis*, que explica el origen de la flauta de Pan, también conocida como siringa o flauta de Arcadia. En esta historia, Pan está persiguiendo a un grupo de ninfas, y embosca a una de ellas, Siringa, náyade de Arcadia. La ninfa huye de sus avances eróticos, pero su escape es frustrado por un río. Entonces la ninfa invoca a sus hermanas las olas, para que alteren su apariencia, y así, cuando Pan intenta apoderarse de ella, se encuentra sólo con una caña en su mano. Cuando Pan lamenta la pérdida de su amada, el viento produce notas en las cañas de la ribera. Atrapado por la belleza de la melodía, une con cera varias cañas de diferentes longitudes y, soplando en ellas, comienza a tocar música. Esta invención de Pan le permite el consuelo de su unión con la ninfa, que ha desaparecido, aunque está presente en el sonido de la flauta. Para Bloch, la virtud de la historia de Ovidio es que explica al mismo tiempo la necesidad de la música en la experiencia de la falta, y el origen de la música como una colección bien ordenada de notas, o sea, un medio genuinamente expresivo. Este mito muestra la forma en que las dimensiones subjetiva y utópica de la música están íntimamente conectadas. El poder que permite a la subjetividad articular sus mayores profundidades, es también el vehículo de un rechazo utópico de la privación.

AL IGUAL QUE CUALQUIER FILOSOFÍA ESTÉTICA, las reflexiones de Bloch sobre el significado de la música parecerán convincentes sólo a aquellos que comparten las experiencias profundas, pero elusivas,

⁴ N. del T.: En el texto original (1918: 234), no aparece la expresión “nuestro Señor”, sino “nuestra Cabeza” [Haupt], que indistintamente sirve para denotar “cabeza” y “jefe” o “líder”, a semejanza de como el italiano denota indistintamente, con la palabra “capo”, esos mismos conceptos. El paso al castellano, en este sentido místico-cristiano, exige la opción que se ha tomado.



Bloch no tiene nada que decirle a la gente que solamente oye en la música un simple embellecimiento del estatus social

en las que esas reflexiones se basan. Bloch no tiene nada que decirle a la gente que solamente oye en la música un simple embellecimiento del estatus social, contra –según invita el sonido de la trompeta en *Fidelio*, de Beethoven– una invitación a liberarse de la prisión de la miseria y la negación. Pero esto no implica que Bloch pueda ser impugnado únicamente desde un punto de vista conservador. Incluso aquellos que comparten las inclinaciones sociales revolucionarias de Bloch, quedarán probablemente insatisfechos con algunos aspectos de su teoría. Desde esta perspectiva la oposición que Bloch establece entre música y sociedad es demasiado rígida. Es incapaz de explicar el hecho de que tanto la creación, como la experiencia de la música están mediadas por factores sociales. Después de todo, la liberación de la subjetividad individual que hace posible la expresión musical genuina es un producto de las fuerzas sociales, a raíz de la disolución, en la época burguesa, de los tradicionales lazos comunales. Esta mediación social concreta no le quita a la música su capacidad de rechazar el orden establecido en nombre de un futuro utópico. Simplemente indica que las pre-condiciones que facultan la dimensión utópica de la música son primeramente ensamblados en un proceso histórico real. En algunos pasajes, Bloch parece consciente de esta verdad. Pero en realidad nunca se integra en sus discusiones centrales sobre música. Podemos perdonarlo, sin embargo, por haber dejado un vacío en su obra, que hay que llenar. Después de todo, él también nos ha dado una de las pocas filosofías importantes de la música del siglo xx, y tal vez de todos los tiempos. 

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

-
- LUKÁCS, György (1971). *Teoría de la novela (The Theory of the Novel)*. Prefacio. Cambridge.
- BLOCH, Ernst (1985). *Essays on the Philosophy of Music*. Cambridge.
- (1986). *The Principle of Hope*. Cambridge.



...and this is how
I fill my emptiness!

LA NOTA Y EL RUIDO: SARTRE Y LA MÚSICA*



ADOLFO SÁNCHEZ
VÁZQUEZ

(Algeciras,
1915-México, DF, 2011).
Doctorado en Filosofía por
la Universidad Nacional
Autónoma de México,
donde impartió clases
como profesor emérito.
Premio Nacional de Historia,
Ciencias Sociales y Filosofía
(México, 2002).

Quienes recuerden lo que significó Sartre en la década del cuarenta (apogeo del existencialismo) y década del cincuenta (revisión de su postura existencialista y acercamiento al marxismo), no podrán dejar de advertir con azoro el silencio que le rodea y su propio silencio. Hubo por aquellos años mucho ruido en torno a Sartre y mucho ruido provocado por él mismo. Por sus actos, sus palabras o sus libros, era codiciada noticia periodística. En filosofía, literatura o política, su enorme y compleja personalidad se proyectaba, con un ancho diapasón, desde los severos círculos académicos, hasta los animados cafés y bullangueros cabarets existencialistas. Por ello, en estos últimos años, acallados sus truenos y rayos –uno de los más sonados: su rechazo del premio Nobel de literatura [de 1964]– Sartre es hundido y se hunde él mismo en el silencio. Por esta razón, nos ha sorprendido grata y vivamente verlo roto hace poco en las páginas de *Le monde* (28-VII-77), en una entrevista en la que habla esta vez, no de filosofía ni de política, sino de música.

SARTRE YA HABÍA MOSTRADO EN ALGUNOS ENSAYOS una fina y despierta sensibilidad para el arte, enmarcada por esa aguda y poderosa inteligencia que pone en [todo] cuanto toca. Sartre puede caer en el error o en el argumento controvertible, pero jamás en la trivialidad. Nunca es grisáceo y casi siempre deslumbra. Ahora, en esta entrevista, nos descubre su actitud ante la música, actitud que siempre ha constituido, como él dice, “una relación solitaria” con ella (no sólo como oyente, sino también como ejecutante –toca el piano–, e incluso como creador, [pues] en alguna ocasión compuso una sonata).¹

EN LA ACTUALIDAD ESCUCHA MÚSICA CLÁSICA por la radio, sigue amando el jazz y no cree que, salvo excepciones, exista la música *pop*.² Le fascina la música extraeuropea, sobre todo la de la India y China, y piensa que al ser confrontada [*i.e.* comparada] con la

* El presente texto fue publicado en el diario *El Universal*, de la ciudad de México, el lunes 26 de septiembre de 1977 (páginas 4 y 16). En él, Adolfo Sánchez Vázquez expone ideas sobre el pensamiento del filósofo Jean-Paul Sartre (1905-1980), con motivo de una entrevista hecha a Sartre, publicada en el diario *Le monde*, en París, el jueves 28 de julio de ese mismo año, que versa principalmente sobre música. A continuación aparece el texto íntegro de Sánchez Vázquez. Más adelante se incluyen notas aclaratorias acerca de su contenido (compilación, edición y comentarios críticos por Gabriel Pareyon).

europea, podría ganarse [una] contribución [musicológica] si se encontrara un código común.

A LO LARGO DE LA ENTREVISTA, Sartre es emplazado a abordar cuestiones que quitan el sueño a los teóricos del arte, como la de la relación entre la música y la situación social de su tiempo. La respuesta de Sartre se acerca, aunque no lo nombra, a la del marxista italiano [Galvano] Della Volpe, quien rechaza que la música pueda inscribirse en la supraestructura [social] como simple reflejo o expresión de ideas verbales (políticas, morales, etcétera). En la música, según Sartre, “hay procesos, hábitos en el modo de hacer suceder las notas de cierta manera, de hacerlas suceder en el tiempo, o de la sucesión de los elementos de un concierto o una sonata. En pocas palabras, hay todo un conjunto que no es propiamente un lenguaje, pero que se asemeja por su forma al lenguaje, y da su *sentido* a la época”. Al sostener esto, rechaza la fórmula de Stravinsky según la cual la música no puede expresar nada, y aclara: la música “no tiene significación, pero guarda un sentido. Nos da una posibilidad de captar el mundo como fue en un momento, aunque carezca de objeto y relato, y ello en virtud de la armonía que lo engendra y le da autenticidad.” Sin embargo, Sartre no piensa que la música se reduzca por su sentido a ese tiempo. Es algo más amplio: una sonata de Beethoven es la visión del siglo XVIII desde dentro, pero es también una percepción desde fuera, “casi exterior”. Es –concluye– “una anticipación”.

EN CUANTO AL ESPINOSO PROBLEMA DE LAS RELACIONES entre música y política, la solución sartriana es muy discutible, aunque concuerda con la anterior: “la música ha podido ser política al ser ejecutada en la época en que fue compuesta”, pero más tarde pierde este carácter “porque sólo es música”.

EN CONEXIÓN CON SU VIEJA TESIS DEL COMPROMISO (*engagement*) del escritor, que tanto revuelo provocó en los años cuarenta, Sartre se refiere ahora específicamente a la música y advierte: “se podría escribir incluso una sinfonía sobre el destino de un hombre, o del hombre, pero no sobre la IV o V república [francesa]”. [Según Sartre], no hay compromiso preciso en un periodo dado: “Si [la música] se compromete con el hombre, será en la manera como nos muestra el medio de los otros y de la naturaleza, o en su modo de tratar la muerte o el amor”.

AL ENFRENTARSE A CIERTOS FENÓMENOS MUSICALES de nuestros días, Sartre se muestra prudente. En la música, dice, hay siempre “un racionalismo que no puede abandonarse sin llegar a la cacofonía”. Y su prudencia se agudiza al hablar de la *música concreta*: “me es difícil asimilarla, pero estoy en ello”. E inmediatamente señala dónde está para él la dificultad: “Mi problema es pasar de la nota al ruido... Amo más la ligera idealidad de la nota que la pura materialidad del ruido”. Y ante la posibilidad de que un día se borre en su oído la diferencia entre ruido, sonido y nota, se pronuncia con un lacónico y esperanzado: “Todavía no”.

¡DRAMÁTICO CAMINAR DE ESTE VIEJO LEÓN DE LA FILOSOFÍA, la literatura y la política que ayer daba zarpazos y que hoy deja atrás el ruido que provocaba, mientras que en música, para no perder el paso, trata de pasar cautelosamente de la nota al ruido!



COMENTARIOS

CON LA INTENCIÓN DE AÑADIR INFORMACIÓN pertinente sobre los temas tratados en el texto anterior, y con el deseo de aclarar algunos conceptos, se extienden las notas siguientes. La numeración de las secciones corresponde a las llamadas hechas en el cuerpo mismo del texto.

Gabriel Pareyón

1

Tarasti sugiere que la improvisación musical contiene un profundo sentido existencial, en cuanto a que la intención del ejecutante roza constantemente el vacío del significado, para salir victorioso –si puede–, recuperando el significado a partir del riesgo del vacío

JEAN-PAUL SARTRE ES, PROBABLEMENTE, uno de los pocos filósofos modernos que penetró en la mentalidad popular occidental del siglo XX, con su concepto de “existencialismo”. Si bien es cierto que el término “existencialismo” se usa con frecuencia en modo coloquial, sin ninguna relación motivada por la filosofía, también es cierto que al hurgar lo menos en las masas de información vinculadas a esa noción –en las bibliotecas, en la red electrónica–, el nombre de Sartre es inevitable. No ocurre lo mismo al buscar información sobre las posibles relaciones entre existencialismo y música, por la sencilla razón de que este vínculo es apenas un tema reciente de la musicología: la cuestión es tratada por primera vez en la historia de la teoría musical, por el finlandés Eero Tarasti (1948-), en su libro *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. En su texto, Tarasti sugiere que la improvisación musical contiene un profundo sentido existencial, en cuanto a que la intención del ejecutante roza constantemente el vacío del significado (con el riesgo de perder el sentido musical durante la improvisación), para salir victorioso –si puede–, recuperando el significado a partir del riesgo del vacío (en caso de que el ejecutante verdaderamente posea el talento para entrar y salir de tales profundidades existenciales-musicales). Dicho lo anterior, no deja de ser inquietante el hecho de que las “últimas palabras” de Sartre, en la entrevista que aquí se despliega, vayan dedicadas a la música.

AL MISMO TIEMPO, LA IMPROVISACIÓN MUSICAL resulta ser un tema central, no en la literatura de Sartre, sino en su vida misma –aunque, por desgracia, Sartre no escribió ningún libro sobre música, específicamente. De hecho, la mayoría de sus biógrafos mencionan que Sartre cantaba y tocaba el piano. Por ejemplo: Andrew N. Leak, en su libro *Jean-Paul Sartre* dice que sus “años juveniles en el liceo... fueron sus años más felices... cantando –pues tenía buena voz–, interpretando como actor piezas de sus compañeros y profesores, y tocando el piano”.

EN SU ENTRADA “PARÍS” (SECCIÓN VII), la enciclopedia de la música Grove (edición 2001) menciona que “Sartre soñaba con convertirse en músico de jazz luego de que el Hot Club [de París] abrió sus puertas en 1932”. De hecho, en el mismo libro de Leak (p. 76) se lee: [En los años treinta] “Sartre estaba aquí y allá, aunque era más probable encontrarlo tocando una sonata a cuatro manos en casa de su madre.” A partir de esta información, es tentador imaginar que Sartre también componía. Sánchez Vázquez, en su colaboración para *El Universal*, sucumbe a esta tentación, sugiriendo que Sartre escribió una sonata para piano. Sin embargo, resulta extremadamente difícil encontrar tal “sonata”, así como cualquier otra obra instrumental supuestamente escrita por



Jean-Paul Sartre. Incluso el texto de su famosa canción, *Dans la rue des Blancs-Manteaux* (1944), no tiene música de Sartre, sino del compositor francés de origen húngaro, Joseph Kosma (1905-1969), recordado por los amantes del cine francés por su música para las películas de Jean Renoir (1894-1979) –incluyendo la música para la cinta *Le testament du docteur Cordelier* (1959), una versión francesa del *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson.

SI SARTRE REALMENTE ESCRIBIÓ MÚSICA, es muy difícil comprobarlo. Es posible que alguna composición suya se encuentre, olvidada, en el archivo de manuscritos de Sartre en la Biblioteca Nacional de Francia; sin embargo, el catálogo electrónico correspondiente no incluye ni menciona ninguna obra musical de Sartre.

HAY QUE AGREGAR, POR ÚLTIMO, que no es raro que un filósofo se interese por la música, al grado de crear piezas instrumentales: son conocidas algunas composiciones de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Friedrich Nietzsche (1844-1900) y Theodor W. Adorno (1903-1969), entre otros; si bien la mayoría de ellas son muestras conservadoras de un ejercicio pasajero. Por otra parte, sería larguísima una lista que incluyese las referencias a las reflexiones hechas por filósofos antiguos y modernos, sobre la música, que, notoriamente, es uno de los temas favoritos de la filosofía. Para el tema particular de esta contribución, interesa, solamente, la vibrante conexión entre existencialismo sartriano (y post-sartriano) e improvisación musical: un asunto pendiente para la nueva filosofía de la música.

2

DE LO QUE NO CABE DUDA, ES DE LA AFICIÓN DE SARTRE al jazz y al concepto de improvisación en ese género musical. Según se lee en la biografía escrita por Andrew N. Leak (2006: 76): “Hay, indiscutiblemente, conexiones circunstanciales entre Sartre y su estilo de vida bohemio: una notable escena en *L'âge de raison* [novela, 1945] tiene lugar en una bodega (*louche*) de jazz. Además, Sartre *habría sido* amigo del trompetista, compositor y bohemio Boris Vian (1920-1959); *habría* escrito una canción para la cantante Juliette Gréco (1927-), y él mismo *sería* un amante del jazz” (cursivas en el original). Por la enorme cantidad de testimonios al respecto, es obvio que la música favorita de Sartre era el jazz, por encima de la música clásica europea y de las grabaciones de música de la India y China que ocupaban un espacio menor en su fonoteca personal. La canción a la que se refiere Leak es la



Sartre prefiere creer que la música “no tiene significación” del mismo modo a como significa el habla o la representación escrita del habla

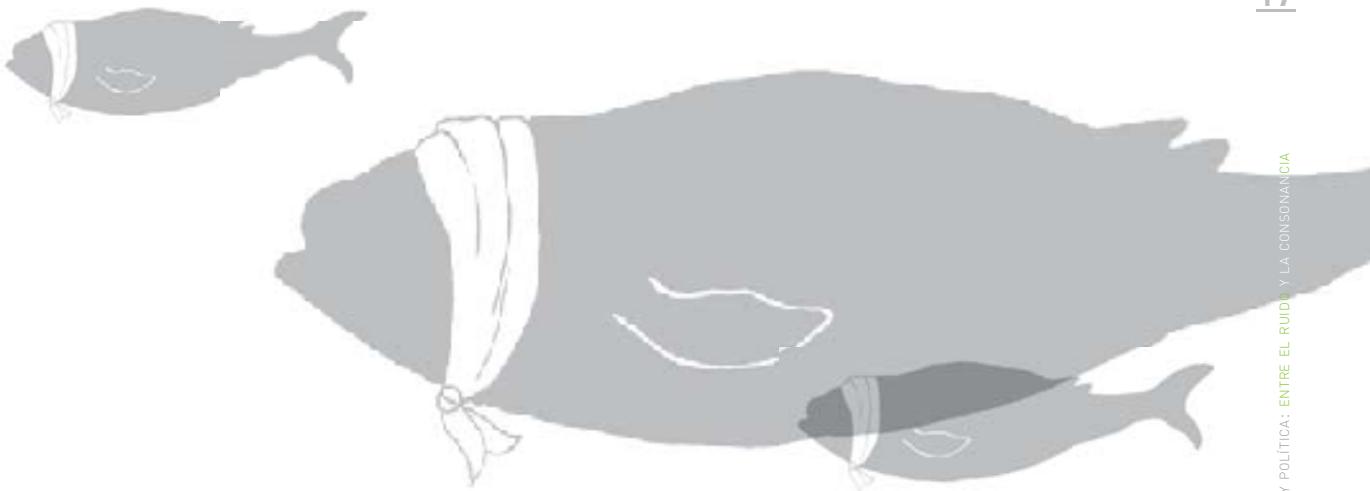


mencionada *Dans la rue des Blancs-Manteaux* (1944), que Juliette Gréco estrenó y grabó. Sin embargo, como se aclara en el punto anterior (1), en esta canción sólo el texto es de Sartre.

3

ESCRIBE SÁNCHEZ VÁZQUEZ, QUE SARTRE “piensa” que al comparar la música tradicional de China, India y Europa, “podría ganarse [una] contribución si se encontrara un código común”. El comentario de Sánchez Vázquez es, al mismo tiempo, demasiado breve y excesivamente sugerente: como insinuar que al comparar la poesía antigua de China, India y Europa, pudiese obtenerse una revelación, al hallar un “código común”. Es necesario, pues, abrir una variedad de posibles interpretaciones a esta idea: al menos, una de ellas directamente sujeta a la física, otra a la fisiología, y una más, sujeta a la cultura, según se explica enseguida.

POR UNA PARTE, EL “CÓDIGO COMÚN” de toda música está condicionado por funciones mecánicas y electro-acústicas del oído humano, desde el pabellón auricular y la piel y los huesos, que funcionan como resonadores, hasta el oído interno y su relación con la corteza cerebral auditiva, que funcionan como complejos sistemas de síntesis y correlación de información. De manera que un “código musical universal” tiene que conjugar estos mundos distintos: el de las razones y proporciones físicas de los fenómenos vibratorios y el de la psicoacústica, o sea, la asimilación de la sensación auditiva como proceso psicológico. En este último caso, un conjunto de vibraciones acústicas audibles, puede ser interpretado como la voz de una persona familiar, o el sonido típico de un objeto o de un fenómeno cotidiano: el sonido de la botella que se golpea, el sonido del agua al correr, el sonido de los pasos al caminar. Pero, por otra parte, es indiscutible que un aspecto esencial del oído también compromete la interpretación cultural de esos objetos o fenómenos. Por ejemplo, al interpretar que el sonido de una botella corresponde a cierto tipo específico de botella; al asociar un grifo con el sonido del agua corriente; o al imaginar una persona al oír los pasos de alguien al caminar. Cultura, biología y física son, de este modo, tres inmensos conjuntos conceptuales en que es posible escudriñar –como quiere Sánchez Vázquez–, el “código común” de la música. Es obvio



que en universos tan distintos y tan amplios puedan figurarse relaciones de semejanza que favorezcan la comparación, la metáfora y la analogía. Sin embargo, son muchas más las diferencias entre esos universos, que a su vez propician que la música sea un variado universo de universos contenidos dentro de sí. Esta es, en suma, la mayor riqueza de la música.

4

EN EFECTO, LA CREENCIA DE IGOR STRAVINSKY (1882-1971) de una “música absoluta” o “música absolutamente pura”, que “no puede expresar nada”, sino en términos “puramente musicales”, es una ingenuidad que despertó polémica en su tiempo. Una crítica temprana sobre esa polémica, la aporta Basil Maine, en su artículo “Stravinsky and Pure Music” (1922: 93-94), donde censura ésta y otras ideas relacionadas de Stravinsky, como la de “música en sí misma” y la de “arte por el arte”, ideas que, de tan frágiles, rozan la tautología: ideas cuya definición pretende esclarecer la naturaleza de una cosa, usando esa misma cosa para definirla; la tautología no es solamente redundancia, sino también insuficiencia lógica empeñada en demostrar lo que “es evidente” por medio de “lo que es evidente”. En esta dirección, Sartre prefiere creer que la música “no tiene significación” del mismo modo a como significa el habla o la representación escrita del habla, “pero [sí] guarda un sentido”, tanto social y psicológico, como físico-armónico. Por lo tanto, la música es expresiva con significados que pueden ser *muy simples* (por ejemplo, la sucesión de un ritmo regular), o *muy complejos* (por ejemplo, la asociación de ese mismo ritmo regular, con un valor social o histórico).

5

EN ESTE BREVE PÁRRAFO PARECE HABER UN MALENTENDIDO, quizás originando al redactar la entrevista original. En el comentario anterior (4), se refleja la desconfianza de Sartre en una supuesta música “pura” o “absoluta”. En este caso, Sartre no podría decir que la música “sólo es música” [en sí misma], pues esta idea es exactamente lo que afirma Stravinsky, y que Sartre no comparte. La música jamás es “sólo música” o “música en sí misma”, porque



siempre está sujeta a la interpretación del músico, del público, del especialista, etcétera. Inclusive, bien puede estar a merced de la interpretación manipuladora del político. Por ejemplo, Hitler amaba la música de Richard Wagner y Franz Lehar, bajo una interpretación unívoca, afectada por la creencia de que la tradición musical alemana es la única válida en el mundo, y de que dichos compositores eran los representantes legítimos de esa validez. Es falso, pues, que “la música ha podido ser política [únicamente] al ser ejecutada en la época en que fue compuesta”; está claro que durante el régimen nazi se propagó un repertorio específico de música compuesta hacia setenta u ochenta años. También, actualmente, la música que sirvió al régimen político de Ronald Reagan, para debilitar la ideología socialista a inicios de los años ochenta, goza de amplia difusión treinta años después, en las sociedades capitalistas y neo-capitalistas.

EN CONCLUSIÓN, cualquier música puede tener carácter político siempre que se le asocie una interpretación política (con o sin tal asociación necesariamente explícita). Es obvio que el carácter político original de cierta música puede perderse o transformarse con el paso de los años; sin embargo, esa misma música puede conservar durante mucho tiempo un mismo tipo de carga cultural y política (por ejemplo, un himno nacional), como también es posible que la interpretación política de cierta música pase, posteriormente, a interpretarse bajo un criterio político distinto. En este caso la interpretación política de la música no desaparece, sino que se transforma, y evoluciona en direcciones impredecibles.

6

UNA DE LAS LIMITACIONES TEÓRICAS DE SARTRE —que no necesariamente es limitación de la doctrina existencialista—, es considerar que la música no puede tener “compromiso” (*engagement*) social y político. Este asunto se anticipa en la nota anterior. Sin embargo, es conveniente aclarar el significado del concepto *art engagé* (arte comprometido) en el pensamiento de Sartre y su (des)vinculación con la música. En *Orphée noir* (1948), Sartre se refiere a la creación de poesía surrealista por autores africanos, que “pueden” unir la “poesía pura” con el “arte comprometido”. Más tarde, en *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), su noción de arte comprometido se extiende, abarcando la obra de poetas como Mallarmé y Genet, y oponiéndola a “lo que la mezquindad burguesa llama lo real”. Sartre rechaza que la música sea “pura” tanto en un sentido semántico, como en un sentido poético; pero Sartre tampoco da mayores explicaciones sobre este particular. Esta vacilación en el pensamiento de Sartre la advierte tempranamente René Leibowitz (1913-1972), compositor y teórico musical, quien en 1950 publica el ensayo *El artista y su conciencia: esbozo de una dialéctica de la conciencia artística* (con prefacio del mismo Sartre) para afirmar que cualquier forma de innovación artística puede ser tan válida filosófica y socialmente, como el “arte comprometido” de carácter explícito que propone Sartre. Leibowitz pone por ejemplo la obra de Arnold Schoenberg (1874-1951), titulada *Un sobreviviente de Varsovia, Op. 46* (1947), que aporta sustento moral y estético a un proceso social y político específico. Otras obras

instrumentales de la época, entre ellas *Structures Ia* (1952), de Pierre Boulez (1925), e *Il canto sospeso* (1956) de Luigi Nono (1924-1990), también pueden situarse en este contexto.

EL TRABAJO DE LEIBOWITZ HA SERVIDO COMO ANTECEDENTE para ligar el existencialismo sartriano con la “trascendencia estética” en la semiótica musical de Tarasti (véase nota 1). En este mismo marco filosófico, es coherente la declaración de Sartre: “se podría escribir incluso una sinfonía sobre el destino de un hombre, o del hombre”; de la forma efectiva de presentar por metáfora o analogía tal “destino” o “existencia”, depende la “trascendencia estética” –y moral–, que anuncia Tarasti. Pero la segunda frase de Sartre: “no [se podría escribir una sinfonía] sobre la IV o v república [francesa]”, es inexacta. De acuerdo con lo que se afirma en el comentario (5), “cualquier música puede tener carácter político siempre que se le asocie una interpretación política”. De manera que Beethoven puede escribir su *Tercera sinfonía* (1804, originalmente dedicada a Napoleón; más tarde el compositor borró la dedicatoria), del mismo modo que Nono escribe *Il canto sospeso*: bajo un “compromiso” (*engagement*) estético, político y moral que puede ser sujeto de juicio y crítica en períodos socio-históricos ulteriores.

7

EL CONOCIMIENTO DE SARTRE sobre la filosofía griega era vasto. Es evidente que con la palabra *racionalismo*, Sartre alude aquí al racionalismo pitagórico (el cual postula que todo intervalo armónico consiste en una “razón” matemática, que puede ser representada por un quebrado), y no a la doctrina cartesiana del racionalismo. Rigurosamente, en términos físicos, Sartre está en lo cierto: la música –lo mismo en la tradición armónica occidental, que en muchas otras tradiciones musicales desarrolladas en China, India y Medio Oriente, y en el México antiguo a través del teponaztli y de numerosos instrumentos de sopro–, tiende a ciertas “proporciones” y “afinaciones” que pueden representarse en términos de razones matemáticas, salvo en el llamado *temperamento justo*, que por motivos mecánico-prácticos, por ejemplo en la construcción de instrumentos de teclado o de instrumentos de cuerdas con trastes, se afina con base en una escala logarítmica. En este caso, la afirmación de Sartre es esencialmente de carácter pitagórico.

8

EL TÉRMINO “MÚSICA CONCRETA” –que muy frecuentemente se encuentra en francés, *musique concrète*– fue acuñado por Pierre Schaeffer (1910-1995) para referirse a la música creada a partir de la grabación, síntesis y re-síntesis del sonido, por una diversidad de medios electrónicos. De este modo, los compositores de música concreta extraen sonidos comunes del mundo cotidiano, para transformarlos en sonidos musicales que se perciben completamente distintos respecto de la fuente original. En la música concreta la mezcla continua de fuentes y referencias sonoras, la





intertextualidad simbólica, y el uso sistematizado de “materiales reciclados” anticipan, desde los años 1960-80, rasgos que son propios de la llamada *posmodernidad*.

9

ES MENESTER UNA ACLARACIÓN que permita la mejor comprensión de este segmento, que compete al léxico de la tradición musical occidental: do, re, mi, fa, sol, la, si, son “notas musicales”. Esto es una *verdad* de Perogrullo ¿Pero qué es, más claramente, una nota musical? Una definición parca, pero también fundamentalmente práctica, debería señalar que una nota musical es una denominación convencional de una frecuencia de sonido audible y periódica, que forma parte de una escala musical, como en la escala “do, re, mi, fa, sol, la, si”, también llamada *escala diatónica*. Al cantar o solfejar esta escala, decimos que cantamos “notas musicales”. En cambio, el término “sonido” se refiere a cualquier frecuencia audible, relativamente periódica. Por ejemplo, al silbar o al soplar regularmente sobre la boca de una botella, puede obtenerse un sonido específico. Si ese sonido forma parte de una escala musical, podremos decir que metafóricamente estamos “tocando” una nota, dado que las notas representan sonidos. Sin embargo, no todos los sonidos corresponden a notas musicales, pues estas últimas están, por convención, limitadas a un conjunto ideal de sonidos.

POR ÚLTIMO, EL CONCEPTO DE “RUIDO”, al contrario de lo que se cree y lo que se expresa coloquialmente, no es, ni toda sensación desagradable de sonido, ni toda nota desafinada o demasiado fuerte. El concepto “ruido” significa –al menos en acústica y, en general, en física– una cantidad de frecuencias vibrando simultáneamente con una falta de proporción evidente, que impide clasificar fácilmente esas frecuencias. Si pudiésemos hacer una analogía del “ruido” con los colores, el mayor “ruido” posible sería el blanco, porque en él no se distingue ningún rango particular de color (o sonido), sino que “todas” las frecuencias se encuentran con la misma probabilidad.

PARA TERMINAR, ES IMPORTANTE DECIR QUE EL “RUIDO” puede ser audible o inaudible, porque el concepto de “ruido” es más una abstracción de la física, que un concepto sobre el modo de oír los sonidos. Inclusive, muchas experiencias que en la vida cotidiana llamaríamos “ruido” (por ejemplo, arrastrar una silla por el suelo), puede ser un denso conjunto de sonidos –incluyendo posibles “notas” musicales– que simplemente son muy numerosos y demasiado variados en sus tonos y amplitudes, como para poder interpretarlos como música.

AHORA VEAMOS NUEVAMENTE LA DECLARACIÓN DE SARTRE, transcrita por Sánchez Vázquez: “Mi problema es pasar de la nota al ruido... Amo

os e ho a v si n

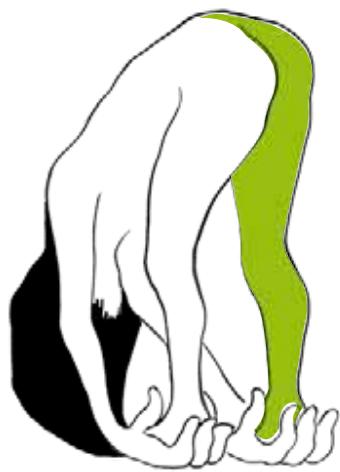
más la ligera idealidad de la nota que la pura materialidad del ruido". Sartre tiene mucha razón: es muy difícil traspasar las fronteras culturales y fisiológicas que apoyan la estabilidad de la nota musical en la cultura occidental, para sustituir dicha estabilidad por la compacta pluralidad del ruido. Sin embargo esa pluralidad también puede adquirir la forma de "timbre"; o sea, la cualidad del oído que nos permite distinguir un objeto sonoro de otro, incluso cuando su apariencia superficial sea semejante entre dos o más objetos. Una forma típica de transitar de la "nota" al "ruido" es la transición tímbrica. Pero este concepto no era del todo claro antes del uso de las computadoras para la síntesis y análisis del sonido. Por esto, Sartre habla de un "problema" para asociar "nota" y "ruido", de manera continua. La "posibilidad de que un día se borre la diferencia entre ruido, sonido y nota" es muy grande actualmente, por el tránsito entre esos conceptos, que técnicamente permite la música electrónica. Sin embargo, los límites y características del oído siguen siendo las mismas para Sartre –y para Pitágoras–, que para nosotros en la actualidad. En este sentido, la diferencia entre nota, sonido y ruido, seguirá siendo percibida por el oído humano. 

Si pudiésemos hacer una analogía del ruido con los colores, el mayor ruido posible sería el blanco, porque en él no se distingue ningún rango particular de color (o sonido), sino que "todas" las frecuencias se encuentran con la misma probabilidad

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

- LEAK, Andrew N. (2006). *Jean-Paul Sartre*. Londres: Reaktion Books.
- LEIBOWITZ, René (1950). *L'artiste et sa conscience: esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. París: L'arche.
- MAINE, Basil (1922). "Stravinsky and Pure Music", en: *The Musical Times*, vol. 63, núm. 948, Londres, pp. 93-94.
- TARASTI, Eero (2002), *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. La Haya: Mouton de Gruyter, pp. 196-198.

MÚSICA, POLÍTICA Y PODER EN LA OBRA FILOSÓFICA DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ



GABRIEL
PAREYÓN

Doctorado en
musicología por la
Universidad de Helsinki.
Es investigador titular
del CENIDIM-INBA, profesor
del Programa de
Posgrado de la Escuela
Nacional de Música de
la Universidad Nacional
Autónoma de México,
y profesor honorífico
de la Escuela de Música
de la Universidad de
Guadalajara. Miembro
del Sistema Nacional de

Creadores de Arte.

INTRODUCCIÓN

Adolfo Sánchez Vázquez (Algeciras, 1915-México, DF, 2011) no escribió un tratado de música ni se ocupó de asuntos musicales en trabajos especializados. Sin embargo, como demuestran las antologías que recogen sus principales textos sobre arte y estética, tuvo siempre un profundo interés por las cuestiones estéticas en general y por el arte y la música en particular, conectándola con los conceptos marxistas de *poder*, *dominación*, *clase social* y *praxis*. Sus obras de carácter filosófico o sociológico, como *Las ideas estéticas de Marx* (1965), *Ensayos sobre arte y marxismo* (1984), *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (2003), o *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (2005), reflejan preocupaciones sobre temas fundamentales de estética y teoría musical: la música como técnica, la relación entre música y clase social, la esencia social de lo musical, el carácter social de los estilos y tendencias musicales, la música como forma de supraestructura ideológica, el condicionamiento de clase y relativa autonomía de la “obra musical”, el desarrollo desigual entre música y sociedad, la creación, recepción y producción material de la música bajo el capitalismo, y la música en sociedad como forma de hedonismo, temas, todos ellos, de punzante vigencia en estos días. A continuación se presenta un resumen temático, a modo de invitación, para que el lector se acerque a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez, a fin de revisar sus postulados y teorías que involucran la investigación musical en la era de la posmodernidad.

LA MÚSICA COMO TÉCNICA

LA FILOSOFÍA MUSICAL DE SÁNCHEZ VÁZQUEZ no se limita a la interpretación de los conceptos musicales que elaboran Kant y Hegel a partir de la doctrina aristotélica. Si bien en Sánchez Vázquez el concepto de música como “arte” a menudo se concentra en la definición conservadora de “técnica”, desde un criterio musicológico resulta fructífera su interpretación de las teorías estéticas

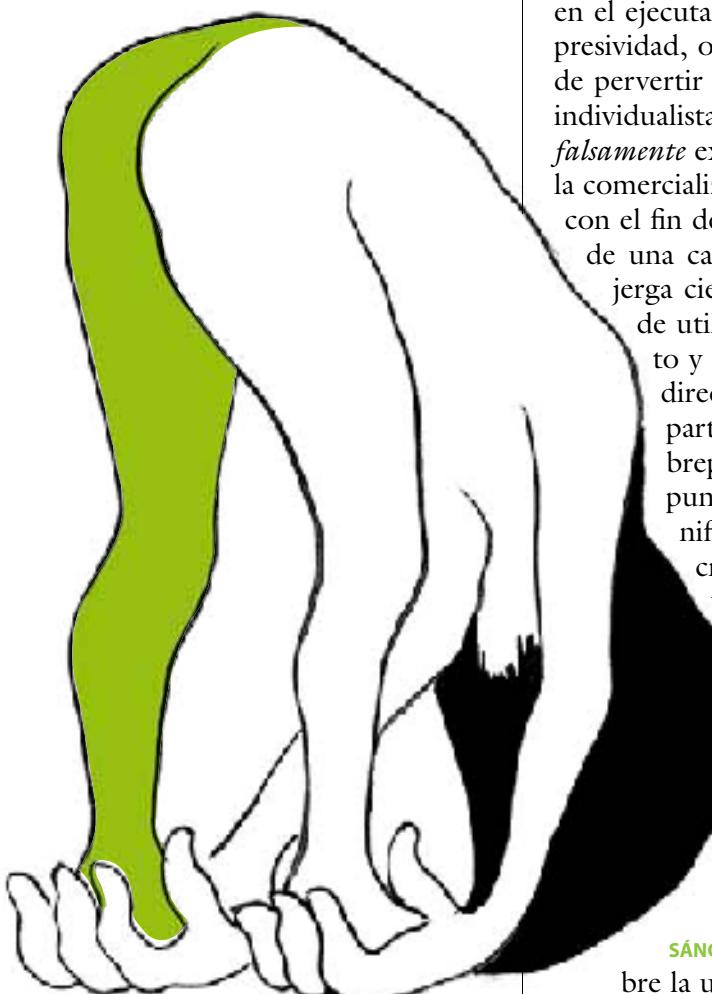
de Marx, en camino a idear una teoría social de la música, admitiendo que “arte y técnica son actividades humanas, y no se puede negar a la técnica en nombre del principio creador del arte” (Sánchez Vázquez, 2005: 118).

LOS ASPECTOS EMOTIVOS, EXPRESIVOS Y SIMBÓLICOS que puedan asociarse a la música tampoco están necesariamente en conflicto con la técnica. Ésta es más bien un conjunto de medios y métodos puestos al servicio de la expresividad y simbolismo del lenguaje musical. En este sentido, al estudiar la semántica-estética marxista formulada por el filósofo italiano Galvano della Volpe (1895-1968), Sánchez Vázquez (2003b: 26) afirma que “La música –como las artes plásticas, la poesía o la arquitectura– es un sistema de signos o lenguaje, al que podremos llamar acústico-matemático... El signo, o primera célula expresiva musical, es el intervalo-nota” (es decir, la altura por referencia a otras alturas y también por referencia consigo misma, en la coordenada de las duraciones). Sánchez Vázquez (*idem*) continúa diciendo que “la relación entre el intervalo-nota, y la gramática musical vinculada a él con la idea musical, es el medio o instrumento semántico necesario para la producción musical”.

EL CONFLICTO ENTRE EXPRESIVIDAD Y TÉCNICA MUSICAL, o entre “arte y técnica”, como suele decir Sánchez Vázquez, surge, más bien –dejando a un lado la obviedad de la competencia de dominio en el ejecutante– en la manipulación de la técnica contra la expresividad, o de la expresividad contra la técnica, con el objeto de pervertir el sentido de la música a favor de ciertos intereses individualistas y de clase social: por ejemplo, al producir música *falsamente* expresiva con fines de consumo material, a través de la comercialización; o al producir música *falsamente* tecnificada, con el fin de marcar una supuesta superioridad, como discurso de una casta dominante. Esto último equivale a emplear la jerga científica para connotar superioridad social, en lugar de utilizarla para promover la búsqueda del conocimiento y el perfeccionamiento de la propia ciencia.¹ En esta dirección, la técnica en general, y la técnica musical en particular, corre el riesgo de ser usada como medio subrepticio de poder económico y político. Desde este punto de vista, por ejemplo, la música falsamente tecnificada de los espacios públicos de la era posmoderna crea ambientes artificiales de conveniencia mercantil y convivencia social, imitando rutinas acústicas de la máquina como fácil símbolo de progreso económico. Por su utilidad manipuladora, este tipo de música es altamente valorada por los oligopolios de la comunicación electrónica, especialmente en radio y televisión, de acceso inmediato a las clases analfabetas o muy poco educadas.

LA MÚSICA COMO UTOPIA

SÁNCHEZ VÁZQUEZ (1999: 259-322) construye una tesis sobre la utopía, según la cual la música es más que una mera elaboración técnica de la estética o el “arte”. La música, especialmente la música experimental o aquella que se escapa de la convención y el molde histórico, es de carácter utópico cuando



¹ Para una crítica sistemática de esta manipulación del lenguaje científico y su infiltración en la filosofía y las humanidades, *vid.* Sokal, 2008.



extiende sus propios horizontes a través del ingenio y la creatividad, rozando los límites de lo imposible. Si bien lo “imposible” es muchas veces, en música, un escape de la frontera física o práctica, también con frecuencia es un escape de la frontera social, señalada por el prejuicio. De este modo, una obra musical que se juzga como imposible –en su época, por ejemplo, el *Concierto para violín* (1878) de Piotr Ilich Chaikovski–, eventualmente puede pasar a ser considerada como convencional. Otras obras y conceptos musicales, en cambio, pueden ser interpretados durante mucho tiempo como expresiones o formas utópicas –por ejemplo, el *ruidismo* de Luigi Russolo–, sin pasar nunca a ser convención. En todo caso, la utopía actúa como la superficie imaginativa de una sociedad que se resiste al cambio, y como fuente para la crítica, la transformación y renovación de las costumbres y tradiciones, y de la cultura en su conjunto. Pero la utopía también puede ser elocuente como signo de los atavismos y eternas frustraciones que caracterizan la condición humana, y que prefiguran gran parte de las expresiones artísticas y estéticas: por ejemplo, la idea utópica de la libertad total ante la muerte, el tiempo o las conductas sociales; todo lo cual también afecta los métodos y las formas de música.

EN UN ESQUEMA DIDÁCTICO, SÁNCHEZ VÁZQUEZ (1999: 262) define la utopía en seis puntos, que, para el tema que ocupa este ensayo, pueden asociarse con rasgos musicales: 1) La utopía musical remite imaginativamente a una sociedad futura, capaz de escuchar, tolerar y recordar, y que es inexistente hasta ahora. En el presente no hay lugar para ella. 2) La utopía “no es, pero debe ser”. Evidentemente, cada composición o improvisación musical que excede o transgrede la convención tradicional, “no es” en el sentido de que desobedece aspectos de la realidad social y cultural; pero “debe ser” en términos de la búsqueda de la transformación cultural (artística, estética, conceptual, ideológica, etcétera), aunque no se logre en términos definitivos. 3) La utopía musical es valiosa y deseable por su contraste con lo ya existente, cuyo valor rechaza. En esta dirección, la música suele apartarse de la imitación directa de los sonidos ordinarios, cotidianos y convencionales. Incluso en la llamada *musique concrète* –repertorio electroacústico en que la fuente del sonido puede ser de carácter ordinario y cotidiano–, la búsqueda de la utopía se apoya en la total descontextualización y la re-síntesis del sonido. 4) La utopía musical no sólo se aparta de lo existente, sino que es una alternativa a sus propias carencias. Así, la utopía no nada más es anti-convencional, sino que es capaz de crear sus propias

Una sola clase dominante priva al resto de la sociedad de toda posibilidad de autorreflexión consciente a través de la estética

teorías de lo imposible (por ejemplo, el *Sonido 13 “absoluto”* de Julián Carrillo), que a su vez pueden ser sometidas a la crítica, la transformación y la renovación. 5) La utopía musical no sólo anticipa imaginariamente las muchas posibilidades del sonido, sino que expresa también la voluntad humana para realizarla. Claramente, esta voluntad constituye el motor inicial de muchas mejoras teóricas y técnicas, que muchas veces comienzan por la búsqueda de lo “imposible”. Sin embargo, el aspecto esencial de la utopía musical no es la “mejora” en sí misma, sino la constante búsqueda de los límites de la música como fenómeno humano. 6) La utopía es, en muchos casos, potencialidad. Esto quiere decir que la utopía finca buena parte de su sentido, no necesariamente en lo “imposible”, sino más bien en lo exacto, lo ideal y lo poco probable. Esta característica de la utopía compromete aspectos éticos –platónicos– de la creación musical, porque marca la diferencia entre utopía y mentira; esta última suele fundarse más en lo imposible que en lo improbable. Nada más alejado de la utopía musical, que la copia mecánica y el lugar común, que de manera fraudulenta se hace pasar por original; algo que comúnmente ocurre en la música comercial como fenómeno característico del capitalismo.

ESENCIA SOCIAL DE LO MUSICAL

SÁNCHEZ VÁZQUEZ (2003A: 151-152) AFIRMA: “Todo arte es social o público por naturaleza, y justamente esta cualidad social es la que se tiende a negar en una sociedad en la que rige la apropiación privada, manteniendo así a amplios sectores sociales al margen de la verdadera relación estética con la obra de arte.” El enfoque conservador de Sánchez Vázquez respecto de la estética y el “arte”, produce el eufemismo de la última frase en esta cita. En realidad, lo que cabe, es aceptar con crudeza que la apropiación privada mantiene a amplios sectores sociales al margen de toda experiencia estética trascendente –y no sólo del *arte*. Esto quiere decir que una sola clase dominante priva al resto de la sociedad de toda posibilidad de autorreflexión consciente a través de la estética, como forma significativa de aprendizaje y autonomía de lastres característicos de la condición humana. ¿Por qué la clase dominante es capaz de ejecutar tal privación en los dominados? ¿Por qué cercena a los “otros” la vista, el tacto, el gusto y el oído? La respuesta –que no se encuentra en su forma más convincente ni en Sánchez Vázquez ni en Marx– puede extraerse del pensamiento de Friedrich Engels, a través de su ensayo filosófico *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* (1876). En esta obra, Engels pasa de una perspectiva *naturalista-materialista* a una abstracción *mentalista*, mediante la crítica a la “dictadura del cerebro” sobre los sentidos y los miembros del cuerpo. Engels insinúa, por diversas rutas, la posibilidad de que, a lo largo de su evolución, el cerebro humano proyecta jerarquías evolutivas en el tejido social:





h go m
sif era

El rápido progreso de la civilización fue atribuido exclusivamente a la cabeza, al desarrollo y a la actividad del cerebro. La gente se acostumbró a explicar sus actos por sus pensamientos, en lugar de buscar explicaciones en sus necesidades (reflejadas, naturalmente, en la cabeza del hombre, que así cobra conciencia de ellas); y así fue como, con el transcurso del tiempo, surgió la concepción idealista del mundo (*ibid.*: 451).

ES POSIBLE, POR LO TANTO, QUE la clase dominante interprete de manera inconsciente una suerte de imitación “a escala” de la propia evolución de la especie. La segregación de clases y la producción de música característica de los distintos segmentos sociales, sería resultado de esa imitación. En la posmodernidad, sin embargo, surge el fenómeno de intertextualidad musical, en que aparecen mezclas radicales de una gran diversidad de estilos y formas musicales. Pero la manipulación social resurge, en este caso, con mayor violencia: la música tradicional y autóctona, asociada a grupos étnicos y clases sociales dominados, es convertida en música de consumo a través de la técnica que los dominados son incapaces de enfrentar ni deconstruir.

LA IZQUIERDA Y LA DERECHA EN LA MÚSICA

LOS POLÍTICOS Y EL DISCURSO POLÍTICO utilizan la música para propagar doctrinas, credos y programas partidistas y económicos. Música y propaganda política son casi una misma cosa en los regímenes totalitarios de Mussolini, Hitler y Stalin, por no mencionar los numerosos movimientos musicales nacionalistas del continente americano durante el siglo xx. Como bien señala Sánchez Vázquez (1999: 151-152), no hay que olvidar que, hace no mucho tiempo, la diferencia entre izquierda y derecha en la música y en general en el arte, “fue tajante tanto desde ciertas posiciones políticas de izquierda... como desde posiciones extremas de derecha, por ejemplo, el nazismo, que sólo reconocía como propio y verdadero el ‘gran arte alemán’”. Este tema se vuelve sumamente complejo si se advierte el culto generalizado a la música “clásica” representada por las “tres grandes B” (Bach, Beethoven, Brahms), y por la prestigiada corriente wagneriana, que todavía la academia tradicionalista considera fundamento de la cultura musical en muchos países del mundo. México, por ejemplo, ha tenido que procurar –y por largo tiempo– la aproximación a esta supuesta supremacía, a pesar de tener su propio pasado ancestral y su propia cultura musical sustentada en ricas culturas autóctonas.

EN LA HISTORIA MUSICAL DE LAS DERECHAS, hay que considerar asimismo la música “sacra” cultivada durante siglos en el seno de la Iglesia católica romana, y que muchas veces ha sido emblema de las derechas políticas. En México, no es inexplicable que uno de los fundadores del Partido Acción Nacional (establecido en 1939), sea también uno de los músicos nacionales más reconocidos del siglo xx: el michoacano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), abogado de la tradición musical católica, asociada al poder económico y al conservadurismo político, y sobre todo a la hegemonía de la cultura latina por encima de las culturas locales. Esta asociación, junto con la historia del cristianismo en México, es extremadamente compleja, pues no siempre obedece a posturas puramente religiosas y conservadoras, y encierra graves contradicciones, como el hecho de que las bases de la tradición

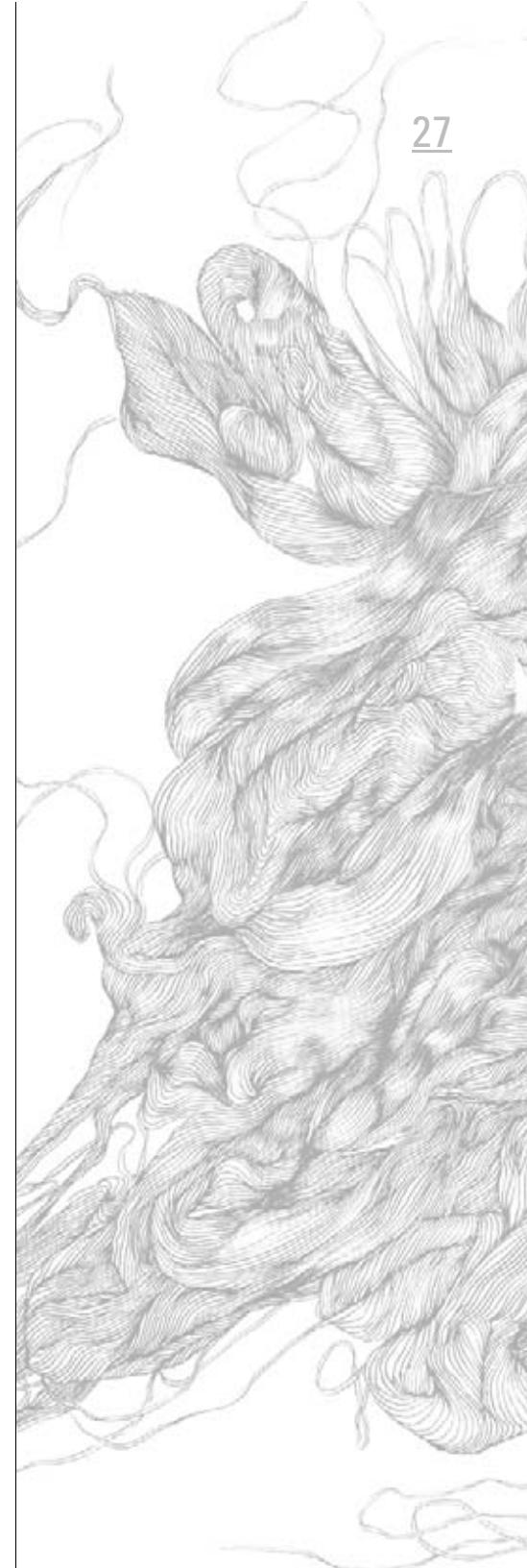
musical de origen europeo, se encuentran en la rica herencia de la música de las catedrales, conventos, misiones y colegios católicos establecidos en México durante más de cuatrocientos años, y muchos de los cuales son la base de las modernas instituciones musicales laicas.

POR OTRA PARTE, LA SEPARACIÓN TAJANTE entre derecha e izquierda en la política internacional del siglo XX, gradualmente se le encuentra más difusa y su definición es cada vez menos aprehensible, pues, de acuerdo con Chantal Mouffé (2006: 9), “lo desdibujado de la línea que separa la izquierda y la derecha es una de las claras manifestaciones del debilitamiento de la esfera pública de lo político”, debilitamiento que, en contraparte, fortalece a los poderes privados y privativos del capitalismo. En cualquier caso, la separación entre izquierda y derecha, en un contexto de sociología de la música, requiere ser revisado y actualizado a partir de la distinción que hace Sánchez Vázquez (2003a: 373) entre los conceptos “revolucionario” y “conservador”, mismos que Norberto Bobbio analiza en su célebre ensayo *Derecha e izquierda* (1994: 40-47; 57; 75-83), inclusive bajo las combinaciones “conservador-revolucionario”, “revolucionario-conservador”, “conservador-progresista” y “progresista-conservador”.

LA PRODUCCIÓN MATERIAL DE LA MÚSICA BAJO EL CAPITALISMO

SÁNCHEZ VÁZQUEZ (2005: 123) OBSERVA que “la lógica de la economía empuja a la difusión en escala masiva de seudoproductos [músicales] a través de los medios masivos de comunicación”. Sin embargo, no todos los musicólogos están dispuestos a aceptar que la música es un *producto*, y que también hay un *consumo* de tal producto. Resulta más cómodo creer, desde una perspectiva casi religiosa, que la música es un “arte” que no se produce, sino que “existe” como acto providencial. Sin tapujos, Sánchez Vázquez (1965; 1980; 1984; 2003b), observa que, en todo caso, el “arte” es un “objeto... puente entre el creador [humano] y [el resto de] los hombres” (2003a: 184); bajo estas circunstancias, tal objeto es también un producto hecho por el humano, sujeto a enajenación, manipulación, consumo y comercio humano.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ (2003b: 190-194) RESUME en cinco puntos los principales aspectos de la música como producto material bajo el capitalismo: 1) La música se convierte cada vez más en mercancía, volviéndose una ramificación –entre muchas otras– de la actividad económica. 2) El peligro que representa la contradicción entre producción material y música se acentúa con la sujeción de la música a la economía, en la obtención del supuesto “máximo beneficio”. 3) Desde el punto de vista del discurso y la comunicación musical, es justamente en la época de la comunicación masiva cuando la música se siente más incomunicada, y más incapaz de comunicar. 4) La muerte de la música es decretada, a veces, desde adentro: los constructivistas, como los representantes del serialismo integral, la niegan como actividad autónoma de la razón; mientras que los dadaístas como John Cage gritan “¡abajo la musical!” (*ibid.*: 193). Pero estos gritos y gestos no se lanzan en realidad contra la música, “sino contra una ideología burguesa que hace de la música una mercancía o un cómodo sillón que asegura complacencias y beneficios en el corto plazo” (*idem*). 5) El rechazo de la evolución y transformación de la música a través





de la técnica y la tecnología, basado en la supuesta antinomia entre el arte y la técnica, establece una falsa contradicción; según esta idea, el arte sería la expresión de la libertad, de lo espiritual, de lo verdaderamente humano, y la técnica, de la esclavitud, de lo material, de lo inhumano. Sin embargo la técnica es un factor evolutivo del arte en general, y de la música en particular, y no un obstáculo suyo.

ENTRE LAS SOLUCIONES PARA MODIFICAR EL ESTADO ACTUAL de sometimiento de las clases sociales a través de la música comercial, Sánchez Vázquez (2005: 79) propone la fórmula “sin producción no hay consumo, pero sin consumo tampoco hay producción ya que en ese caso la producción no tendría objeto”. A partir de esta fórmula postula el autosacrificio del compositor, quien debe renunciar al protagonismo de la figura de “creador musical”, descendiendo de su pedestal egoísta, y convirtiéndose en permanente investigador de la música, sembrando públicamente una forma participativa de música-crítica, fundada no en las políticas del consumo mercantil, sino en las necesidades colectivas de educación y cultura crítica. Tal fórmula reclama el paso “de una música de la recepción a una música de la participación” (*ibid.*: 94):

Una recepción activa y creadora, en su sentido más amplio, no sólo mental sino práctica, puede contribuir a extender la creatividad hasta ahora concentrada en un sector minoritario, tanto en la producción como en la recepción. Para ello, en el terreno de la recepción, la obra [musical, en este caso] ha de ser no sólo un objeto a contemplar, sino un objeto a transformar, contribuyendo así a la... socialización de la creación [musical].

EN ESTE CONTEXTO, SÁNCHEZ VÁZQUEZ (*IBID.*: 95) PROCLAMA: “nos pronunciamos por un cambio radical en la relación del receptor con la obra, al insertarse [éste] en el proceso de creación, en el cual la obra producida por el autor sería una etapa importante, pero no la última.” Bajo este concepto, el compositor-investigador está comprometido a involucrar a sus escuchas, abriéndose él mismo a la cultura de la comunidad-escucha y convirtiéndose en receptor-creador. En consecuencia, el compositor debe interpretar la complejidad de su comunidad y su contexto originario, para

Sánchez Vázquez proclama: "nos pronunciamos por un cambio radical en la relación del receptor con la obra, al insertarse [éste] en el proceso de creación, en el cual la obra producida por el autor sería una etapa importante, pero no la última"

crear una música que, sin renunciar a la utopía, exprese coherentemente cualidades ancestrales-ecológicas (típicamente aquellas que se encuentran negadas y ocultas y, en muchos casos, destruidas por la sucesión de fuerzas económicas y políticas).

UN PROBLEMA RELACIONADO CON ESTA PERSPECTIVA, y asociado a la producción material de la música, es la manipulación de la técnica musical. Para ilustrar este problema, sirva la siguiente cita. En un libro editado en 1970 por Sánchez Vázquez (*Estética y marxismo*, aparece una sección con el título "Sobre la música" (245-249, t. II), como parte del texto "Sobre cuestiones de literatura y arte (1946-48): Resoluciones del Comité Central del Partido Comunista de la URSS". El contenido de este texto es –a decir lo menos– aberrante por su condena a la técnica musical de compositores como Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Aram Jachaturián y Nikolai Miaskovski. Según esta crítica, la música de estos compositores es

la negación de los principios fundamentales de la música clásica, la predicción de la atonalidad, de la disonancia y de la inarmonía, la renuncia a un fundamento tan importante de la obra musical como es la melodía, el gusto por las conjugaciones confusas, neuropáticas, que hacen de la música una cacofonía, un caótico amontonamiento de sonidos. Esta música huele intensamente a la actual música modernista burguesa de Europa y América, que refleja el marasmo de la cultura burguesa y la total negación del arte musical... En vez de desarrollar en la música la tendencia realista, cuyas bases son el reconocimiento del inmenso papel progresivo de la herencia clásica y la veracidad y el realismo de la música, su hondo vínculo orgánico con el pueblo y con su música y sus canciones, compaginada con la sencillez y la fácil comprensión de las obras musicales.

ESTE RASGO DE LA POLÍTICA CULTURAL DEL ESTALINISMO (1922-52), paródicamente se hace realidad por obra del capitalismo norteamericano de la posguerra (a partir de 1945) ¿No triunfó, acaso, por vía de las series de televisión y las películas de Hollywood difundidas a todo el mundo, la música tonal más ramplona, con melodías y canciones "compaginadas con la sencillez y la fácil comprensión popular" de los principios fundamentales de la música clásica y la obviedad de la consonancia tradicional occidental? Lamentablemente, la "música clásica" y los criterios más elementales de consonancia, ritmo y melodía, se convirtieron –por lo menos desde la época de Stalin y Hitler, pasando por las canciones *pop* impulsadas por los gobiernos e industrias de Gran Bretaña, Francia, Italia y Estados Unidos– en un producto para la dominación de las clases sociales y de las naciones aplastadas por las fuerzas del mercado internacional y de los intereses geopolíticos.² ¿No es más fácil someter a una población –léase *mercado*– sujeta emocionalmente a tonadas infantiles, en lugar de promover la variedad y complejidad musical que exija y fomente el esfuerzo imaginativo entre dicha población? De este modo se sustenta el juicio de Sánchez Vázquez (2003a: 151-152), en cuanto a que la calidad de la música "se tiende a negar en una sociedad en la que rige la apropiación privada",

² La creencia de que algún día la rica y variada cultura musical de China y la India fertilicen nuevamente las culturas musicales occidentales parece ser ilusión vana: los gobiernos e industrias de las potencias asiáticas han descubierto el poder estupefaciente de la "sencillez tonal", como eficaz vehículo de propaganda política y comercial. Consecuentemente, la riqueza musical de estas naciones, también está gravemente amenazada.

manteniendo a amplios sectores sociales al margen de toda experiencia estética trascendente.

CONCLUSIONES

ESTE BREVE ENSAYO –QUE SISTEMÁTICAMENTE RECURRE A LA CITA, la paráfrasis y la sinécdote de la obra de Adolfo Sánchez Vázquez para trasladar sus ideas, del campo de la estética y la teoría del arte, a la musicología- concluye que la música es una forma de ejercer el poder de una clase social dominante sobre otras, dominadas. También concluye que la música es un producto utilizado por las sociedades para reflejar y ejercer poder político y económico, y que la privación de la música *de calidad*, es también una forma de privación de la educación y la relativa autonomía a que aspiran, deficientemente, las clases sometidas.

LA OBRA DE SÁNCHEZ VÁZQUEZ ES DE ENORME INTERÉS, no sólo para crear conciencia crítica en el compositor y el musicólogo, sino especialmente para fortalecer la definición de la música como fenómeno cultural y estético que refleja la intencionalidad y el simbolismo de ciertos grupos humanos oprimiendo a otros. En este sentido, *clase social, poder político, poder económico y expresión cultural*, son conceptos íntimamente relacionados. 

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

- ANÓNIMO (firmado por el Comité Central del Partido Comunista de la URSS el 10 de febrero de 1948). "Sobre cuestiones de literatura y arte (1946–1948)" en: SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.) (1970). *Estética y marxismo*. México, DF: Era, pp. 241-249, t. II.
- BOBBIO, Norberto (1994). *Destra e sinistra*, Roma: Donzelli Editore.
- ENGELS, Friedrich (1876). "Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen", Stuttgart: *Die Neue Zeit*.
- MOUFFÉ, Chantal (2006). "Democracia, ciudadanía y la cuestión de la pluralidad", en: L. Álvarez, C. San Juan y C. Sánchez Mejorada (eds.) *Democracia y exclusión: Caminos encontrados en la Ciudad de México*. México, DF: UNAM-UAM-UACM-INAH, pp. 1-14.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1965). *Las ideas estéticas de Marx*, México, DF: Era.
- (ed.) (1970). *Estética y marxismo*. México, DF: Era (2 tt.).
- (1984). *Ensayos sobre arte y marxismo*. México, DF: Grijalbo.
- (1999). *Entre la realidad y la utopía: Ensayos sobre política, moral y socialismo*. México, DF: FCE.
- (2003a). *A tiempo y destiempo*. México, DF: FCE.
- (2003b). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México, DF: FCE.
- (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, DF: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.



EL SISTEMA DENTRO Y FUERA DE VENEZUELA: LA MÚSICA AL RESCATE DE LA SOCIEDAD

CHARLES NATH

Clarinetista, profesor e investigador musical. Recibió la licenciatura en clarinete en la Universidad Estatal de San Francisco, y la maestría y doctorado en ese instrumento en la Universidad Estatal de Nueva York, en Stony Brook. Primer clarinete de la Orquesta Filarmónica de Jalisco desde 1988.

Para quienes trabajamos en la docencia en instituciones públicas o tocamos en orquestas sinfónicas que dependen económicamente del gobierno federal, estatal o municipal, la influencia de la política sobre la música es muy obvia. Todos sabemos que algunos políticos sólo utilizan sus posiciones de poder para avanzar en sus intereses personales. Sin embargo, para los propósitos de este ensayo vamos a considerar a los políticos que realmente son servidores públicos y hacen su mejor esfuerzo para avanzar en los intereses del pueblo (por fortuna hay muchos políticos de este tipo).

UNA GRAN PARTE DE LA POLÍTICA DE SERVICIO PÚBLICO tiene que ver con decisiones económicas: ¿cómo se van a repartir fondos limitados para conseguir el máximo beneficio a la sociedad? En concreto: ¿por qué se debe dedicar recursos a orquestas infantiles y juveniles cuando hay tantas otras necesidades urgentes en la sociedad? El tema de este ensayo parte de la convicción de que las mejores inversiones son las que continúan produciendo beneficios a largo plazo, y la mejor manera de lograr esto es invertir en los seres humanos que viven en el país.

EMPEZARÉ CON UNA CONSIDERACIÓN sobre el internacionalmente reconocido proyecto educativo y social, conocido en Venezuela como *El Sistema*. Pero antes de entrar en materia, ofrezco un ejemplo de su éxito social: más de 75 por ciento de los estudiantes de medicina en ese país participaron en las orquestas infantiles de *El Sistema*. Todavía no existe ningún libro sobre la historia de tal *Sistema*, por lo que he tenido que buscar información directamente con algunos de los maestros que siguen las ideas de *El Sistema* en sus trabajos de enseñanza en orquestas infantiles en México y en Estados Unidos. También he obtenido información de artículos en internet y de dos internacionalmente aclamados videos documentales: *El Sistema y Tocar y Luchar*. Voy a citar a las personas que aparecen en estos documentales porque los considero tan



válidas como los documentos escritos. El escuchar lo que dicen es como si estuviera entrevistándolos yo mismo.

EL SISTEMA FUE FUNDADO EN 1975 por el doctor José Antonio Abreu, en un barrio marginado en Caracas. Abreu observó que por la prevalencia de pandillas y violencia en éste y en muchos otros barrios en ciudades de Venezuela, varios niños estaban entrando en el mundo de la delincuencia. Aparte de la tragedia personal que sufrían los niños, esto representaba un gran desperdicio de energía humana. En lugar de convertirse en miembros productivos de la sociedad, los niños se unían a la gran plaga de delincuencia que azotaba y sigue azotando Venezuela.

ABREU HABÍA ESTUDIADO MÚSICA DE JOVEN pero era economista y político de profesión, y quizás por esto el enfoque de *El Sistema* ha sido principalmente social, aunque los resultados musicales son asombrosos. El camino no era fácil, y la fuerza de la visión y la perseverancia de Abreu ha sido fundamental en el éxito del programa. Cuando él anunció la formación de una orquesta infantil, primero llegaron solamente once niños, y pensó que quizás el proyecto iba a morir antes de que empezara. Pero inició un arduo entrenamiento de maestros; poco a poco más niños llegaban, y ahora cada año unos 350 mil niños participan en orquestas, bandas y coros en más de 200 centros culturales (llamados "núcleos") en todos los rincones de Venezuela, un país de sólo 30 millones de personas. Más de un millón de personas han pasado por *El Sistema*, principalmente en barrios de pobreza extrema. Ya mencioné 75 por ciento de estudiantes de medicina que pasaron por las orquestas infantiles, y seguramente hay muchos más en otras profesiones importantes.

HAY TRES NIVELES DE ORQUESTAS EN VENEZUELA: las infantiles, las juveniles (más avanzadas, desde luego) y la internacionalmente famosa Orquesta Simón Bolívar, que ha grabado varios discos para la prestigiada disquera Deutsche Grammophon bajo la batuta del joven (de treinta años de edad) Gustavo Dudamel, producto de *El Sistema* y actualmente director titular de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles. Muchos músicos de primer nivel mundial han ido a Venezuela y se han quedado asombrados por lo que encuentran ahí, incluyendo los grandes directores Claudio Abbado, Giuseppe Sinopoli, Eduardo Mata y Simon Rattle (director titular de la Filarmónica de Berlín), así como el cantante Plácido Domingo.

DICE SIMON RATTLE: "YO DIRÍA, EN MI EXPERIENCIA, que hoy en día no hay ningún trabajo que se esté haciendo en la música como lo que se está haciendo en Venezuela. Sobre todo, vi en los rostros de todos los jóvenes en la orquesta lo que siempre he creído que es la música: pura alegría. Comunicación y alegría." Claudio Abbado declara: "Casi nadie sabe qué cosa está sucediendo en Venezuela, y para mí es el mejor ejemplo a seguir por todos los países. Encuentro que desde el punto de vista musical, humanitario, social, cultural y político, esto es excepcional."

CONSIDEREMOS POR EL MOMENTO EL ASPECTO SOCIAL que menciona Abbado. Como estableció el doctor Abreu desde el inicio, la misión de *El Sistema* es "la participación, integración, prevención, educación y salvación de los jóvenes". En los barrios marginados en los que *El Sistema* es más activo, no es una exageración hablar de "salvación" de los jóvenes, específicamente del mundo de drogadicción y violencia que experimentan los miembros de las pandillas. En Venezuela los niños ven la orquesta como un refugio y como una esperanza para una





Y ¿qué significa en otras palabras la práctica de la concertación? La práctica del equipo. La práctica del grupo que se reconoce como interdependiente, donde cada uno se responsabiliza por los demás y los demás se responsabilizan por uno. Concertarse para generar la belleza

vida mejor, si trabajan duro. No solo hablan de deseos de ser músicos (que bien, ya que no hay tanto trabajo para músicos), sino hablan más de sus sueños de ser científicos, doctores, ingenieros, etcétera. Rechazan fuertemente la delincuencia que los rodea y algunos han salido de pandillas y han dejado las drogas.

SÉ DE UN CASO EN EL PRIMER “NÚCLEO” establecido en Guadalajara, en la colonia Lomas del Paraíso, en 2008. En este caso, un joven de 15 años ya era drogadicto, pero al entrar en la orquesta dejó las drogas. Hay que multiplicar esto por miles y se podrá tener un idea del enorme impacto que semejante proyecto habrá tenido en la sociedad.

PARTE DEL ÉXITO SOCIAL DE EL SISTEMA en Venezuela se debe a su metodología única y distinta de otras.

Inicia con niños de dos o tres años de edad, enseñando los fundamentos de la música –canto y ritmo–, todos participando juntos en grupo. Luego, tocan instrumentos fáciles como la flauta dulce y divertidos instrumentos de percusión. Cuando son un poco más grandes, los niños participan en las “Orquestas de Papel”: durante algunos meses están sentados en la orquesta, en los lugares que corresponden a su instrumento escogido, pero los “instrumentos” son de papel bond, o de papel maché. Cantan los nombres de las notas y palmean los ritmos, todo como un juego, pero concertados. Luego se les dan instrumentos reales. La importancia de esto es fundamental: antes de desarrollar su destreza en su instrumento, el niño ya se siente como integrante de un grupo, recibiendo los beneficios emocionales de la “participación e integración” en la misión articulada por Abreu. Esto es extremadamente diferente a la manera tradicional de enseñar música. Normalmente, como en mi caso, uno empieza con clases particulares, aislado de otros niños. Luego vienen los “recitales” que se ofrecen a los padres: los niños toman su turno en el escenario y tocan su clarinete, flauta o piano, como sea; antes de tocar se ponen muy nerviosos y la experiencia que resulta es muy desagradable. En este caso el énfasis está en la actuación individual, y se presta a comparaciones: ¿quién es el mejor?, ¿quién es el peor? En contraste, en Venezuela (y en Lomas del Paraíso, por ejemplo) el énfasis está en ser parte del grupo, parte del organismo especial que es una orquesta. Escuchemos lo que dice Abreu de este grupo único:

¿Qué es una orquesta? Una orquesta es una comunidad que tiene una característica esencial y exclusiva; sólo ella tiene esta característica de que se constituye con el objetivo esencial de concertarse entre sí. Por tanto, el que hace práctica orquestal empieza a vivir la práctica de la concertación. Y ¿qué significa en otras palabras la práctica de la concertación? La práctica del equipo. La práctica del grupo que se reconoce como interdependiente, donde cada uno se responsabiliza por los demás y los demás se responsabilizan por uno. Concertarse para generar la belleza.

REPITO: “RESPONSABILIZARSE POR LOS DEMÁS”. Creo que se puede decir que el que reconoce su responsabilidad dentro de un grupo tendería a reconocer su responsabilidad e importancia dentro del

gran grupo que es la sociedad en general, y en consecuencia sería un ciudadano más valioso y productivo. Quiero contar una historia que ilustra este concepto de la responsabilidad por los demás.

EN JUNIO DE 2011 LA ORQUESTA del núcleo lomas del paraíso (Guadalajara, México) viajó para presentar dos conciertos en Sonoma, California. Fueron hospedados en el hotel Sheraton y todos los niños estuvieron muy emocionados por estar fuera del país por primera vez y hospedarse en un hotel de lujo. Niños son niños, y era difícil para los maestros del núcleo monitorear el comportamiento de todos (unos ochenta). La noche antes del primer concierto cuatro de ellos se comportaron de una manera que reflejaba mal a la orquesta. Su castigo fue que no iban a poder tocar en el concierto el día siguiente.

DÁNDODE CUENTA DE QUE ESTE CASTIGO sería un tanto trágico (cuando sus papás les preguntaran cómo había sido el concierto los niños tendrían que decir que no habían participado por haberse comportado mal), los maestros hicieron algo para que se reintegraran al grupo. En la comida, unas horas antes del concierto, dijeron que los cuatro niños que no iban a tocar en el concierto pasaran al frente de la orquesta. Explicaron las ofensas de los cuatro y preguntaron a los demás si aceptaban que ellos participaran en el concierto. Todos votaron que sí. Luego, los cuatro –uno por uno– tuvieron que pedir perdón a la orquesta. Entre lágrimas, lo hicieron. Pronto, todos –niños y maestros–, estaban llorando. Luego, con todo el grupo completo y unificado por haber llorado juntos, tocaron espectacularmente bien. Esto me recuerda las palabras de uno de los maestros de *El Sistema*: “En Venezuela todos nos reímos juntos y todos lloramos juntos”.

NO ES SÓLO LA RESPONSABILIDAD DE UNO POR EL GRUPO y su aceptación colectiva lo que hace la magia de *El Sistema*, sino el poder de la música misma. El beneficio de la actividad musical en el cerebro ha sido extensamente documentado, y la experiencia de sentir su belleza transforma a los individuos.



COMO YA HEMOS MENCIONADO, ABREU ES ECONOMISTA, y es muy hábil en el campo de la política (*El Sistema* ha florecido durante las administraciones de diez diferentes presidentes en Venezuela), pero son sus ideas soñadoras, poéticas y visionarias, las que han impulsado a sus maestros y alumnos a buscar la excelencia y la belleza. Dice él: “el hecho de que la música expresa lo invisible, lo inefable, la hace particularmente fecunda en creatividad –su misterio, la posibilidad de expresar lo que solamente ella puede expresar. Además, la música quizás penetra en el ser humano más profundamente que cualquier otra forma de arte”. Podemos apreciar el resultado de esta experiencia de la belleza en las palabras de Kenneth (once años de edad), en Caracas: “me imagino que Dios debe ser como la música, porque algo tan hermoso sólo puede ser obra de Dios”.

IDEAS Y EMOCIONES TIENEN UN PODER EN EL INDIVIDUO, y alguien que piensa y siente como Kenneth va a vivir de una manera mucho más positiva y productiva que alguien que se hunde en la desesperación de sus circunstancias. Escuchemos las palabras de Mark Churchill, decano del Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston y gran admirador de *El Sistema*:

Pensamos que los programas sociales dan comida, alojamiento y atención médica a quien no lo tiene, y esto es muy importante. Pero al alimentar el alma de la gente, ellos encontrarán la manera de alimentarse, de albergarse a sí mismos, de encontrar las necesidades básicas del hombre, creciendo a la vez como hombres de valía y empeño. Cuando formas la vida interior de una persona, como ocurre aquí con la música, las posibilidades de esas vidas para mejorar y contribuir a la sociedad, se engrandecen de manera infinita.

DURANTE LA DÉCADA RECIENTE MUCHAS PERSONAS EN EL MUNDO se han dado cuenta de la maravilla que está sucediendo en Venezuela, en gran parte por las extensas giras internacionales de la Orquesta Simón Bolívar —que se ha convertido en un “símbolo patrio”, según Gustavo Dudamel. Una vez que se empezaba a correr la voz sobre este fenómeno, gente como los grandes artistas antes mencionados fueron a Venezuela para ver con sus propios ojos y escuchar con sus propios oídos. Luego, obviamente querían llevar las prácticas de *El Sistema* a sus propios países. Por ejemplo, en 2007 el compositor John Williams estuvo en Venezuela y dijo: “esto es algo único que todo el mundo tiene que conocer, y que se necesita urgentemente en los Estados Unidos”.

HOY EN DÍA *EL SISTEMA* ESTÁ PRESENTE, de una forma u otra, en muchos países, desde Japón hasta Escocia. En Estados Unidos hay 30 núcleos y en México 12, financiados por Fomento Musical de CONACULTA, que planea abrir muchos más. La visión de Abreu se ha convertido en un movimiento internacional, y dentro de pocos años podrá haber millones de niños en el mundo que se beneficien por ello.

NO SÓLO LOS NIÑOS SE BENEFICIAN, SINO TAMBIÉN SUS FAMILIAS. Padres de niños en Lomas del Paraíso reportan que sus hijos son más responsables en la casa y sacan mejores calificaciones en la escuela. También, los padres se sienten orgullosos al ver y escuchar a sus hijos en los conciertos, y trabajan para apoyar el núcleo, con quermeses y otras actividades que ayudan a fortalecer el sentido de comunidad.

LA PARTICIPACIÓN DE LOS PADRES ES ESENCIAL PARA EL ÉXITO de *El Sistema*. En Caracas, por ejemplo, es necesario que acompañen a sus hijos a los núcleos para protegerlos de la violencia en las calles. También en los documentales mencionados se ve que toda la comunidad, familiares y vecinos, asisten con alegría a los conciertos. En Lomas del Paraíso, en preparación para el viaje a Sonoma, los padres tuvieron que trabajar mucho para conseguir los pasaportes y visas para sus hijos. También han llevado a sus hijos a conciertos de la Filarmónica de Jalisco, una experiencia inspiradora, en parte porque muchos de los niños ni habían salido de su barrio y no habían conocido el Teatro Degollado.

EN LOS ÁNGELES, KEN FISHER, MAESTRO DE ALIENTOS, reporta que los padres también llevan a sus hijos al núcleo a causa del peligro en las calles. Fisher opina que sus alumnos son niños buenos y motivados que no entrarían en las pandillas aunque no participaran en la orquesta, pero ningún niño falta a las clases. Nunca. Y viven rodeados por las pandillas. Todos los niños saben exactamente cuáles pandillas reinan en cuáles calles de su barrio. Fisher es



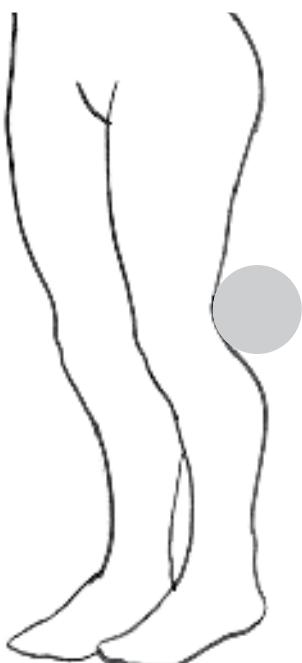
muy valorado por los padres también. Algunos son indocumentados, y como él vivió muchos años en México y habla perfectamente el español, confían en él y le piden consejos con frecuencia.

QUIERO HABLAR UN POCO MÁS DEL ÉXITO del núcleo Lomas del Paraíso. En 2010 Ken Fisher vio un video de un concierto de los niños de Lomas y declaró que tocan mejor que su orquesta, a pesar de que la suya goza de mucho apoyo de la Filarmónica de Los Ángeles. En esas fechas Lomas sólo llevaba menos de dos años de existencia. Actualmente la orquesta ha recibido el reconocimiento de algunas autoridades mexicanas: en los conciertos en Sonoma asistieron Alejandro Cravioto, secretario de Cultura de Jalisco, el senador Alberto Cárdenas, y la diputada estatal Joanna Novoa. Opinaron que los niños de la orquesta son “buenos embajadores de México”. Cabe mencionar que los organizadores de los conciertos en Sonoma dijeron que ya están planeando recibir a la orquesta de Lomas del Paraíso durante 2012.

CREO QUE LA CONCLUSIÓN ES OBVIA: la aplicación de *El Sistema* en orquestas infantiles tiene muchos beneficios individuales y sociales y es una buena inversión para futuro. Puede transformar la vida del niño, de su familia, de su comunidad, y posiblemente su país. Ofrezco un dato que puede ser relevante: en estudios hechos en todos los países, sobre la relativa felicidad de sus poblaciones, Venezuela siempre ocupa una posición alta a pesar de sus severos problemas sociales. En un estudio de NationWatch.com, Venezuela estuvo en primer lugar en el porcentaje de personas calificadas como “muy felices”. La revista estadounidense *Forbes*, famosa por sus calificaciones a las empresas y personas más ricas del mundo, también ha hecho estudios de felicidad nacional: entre 155 países, Venezuela quedó en el lugar 21 en el *índice de felicidad*. Desconozco la metodología empleada para llegar a estas calificaciones, y los resultados pueden ser debatibles, pero de cualquier modo son sorprendentes, particularmente tomando en cuenta la pobreza del país. También, aparte del efecto que la música clásica ha tenido entre la población, los venezolanos son gente que canta y baila mucho con la música popular. Sería muy interesante una investigación detallada y rigurosa sobre el efecto que *El Sistema* ha tenido en el nivel de felicidad de las personas que han participado en él. Sospecho que sería estadísticamente significante.

SEA COMO SEA, LAS AUTORIDADES DEL MÁS ALTO NIVEL en Venezuela, incluyendo a Hugo Chávez, han reconocido el gran beneficio de *El Sistema* en su sociedad, y siguen apoyándolo cada vez más, con la meta de que algún día tendrán una orquesta o banda en cada pueblo del país. Espero que cada gobierno, particularmente el de México, siga este ejemplo. 

Sea como sea, las autoridades del más alto nivel en Venezuela, incluyendo a Hugo Chávez, han reconocido el gran beneficio de El Sistema en su sociedad, y siguen apoyándolo cada vez más, con la meta de que algún día tendrán una orquesta o banda en cada pueblo del país



ÓPERA Y PODER EN PORTUGAL: BREVE RETROSPECTIVA*



ANTECEDENTES

La brusca interrupción de la tradición incipiente del teatro musical en lengua portuguesa, iniciada con Gil Vicente (1465?-1536?), parece haber tenido origen en la hostilidad al teatro (laico) por parte de la Iglesia y especialmente de la Inquisición y de los jesuitas (durante la segunda mitad del siglo XVI), acompañada del debilitamiento drástico de los portadores embrionarios de una “cultura burguesa” (los judíos), que en esa misma época son expulsados de Portugal, o perseguidos como “cristianos nuevos”. Con la muerte de Gil Vicente, la propia idea de un teatro cortesano en lengua portuguesa parece morir también. El hiato causado por las circunstancias ideológicas y políticas de la Contrarreforma –en las condiciones sociales específicas del país, que queda prácticamente privado de burguesía– tendrá consecuencias fatales para el futuro desarrollo del teatro, y en particular para la ópera en Portugal. En este contexto, el compromiso ideológico de João IV (cuyo reinado se extiende de 1640 a 1656) en la definición de una *doxa* o “doctrina” musical, tal vez por ser músico él mismo, habría contribuido a la consolidación de la hostilidad de la corte portuguesa para el teatro.

LA ÓPERA EN LA ÉPOCA DE JOÃO V

LA MÚSICA DRAMÁTICA ITALIANA COMIENZA a ser cultivada en la corte joanina, bajo la forma de serenatas (sin representación teatral), en las primeras décadas del siglo XVIII, y por influencia de la reina. Pero también João V (cuyo reinado se extiende de 1707 a 1750) está especialmente interesado en la música religiosa. Los músicos italianos, incluyendo castrados, que llegan desde 1719 a Lisboa, son destinados a proveer la Capilla Real. João V no manda construir un teatro de ópera, sino un convento (el de Mafra), y no es en la ópera, sino en la misa (en Mafra, en San Roque o en la Patriarcal) en que aparece, rodeado de su corte, en el ejercicio

MÁRIO VIEIRA
DE CARVALHO

Musicólogo portugués, catedrático de sociología de la música en la Universidade Nova de Lisboa, de la que fue vicerrector (2003-2004) y presidente del Consejo Científico de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (1998-2003). Fue secretario de Cultura de Portugal (2005-2008) y presidente fundador del Centro de Estudios de Sociología y Estética Musical (CESEM).

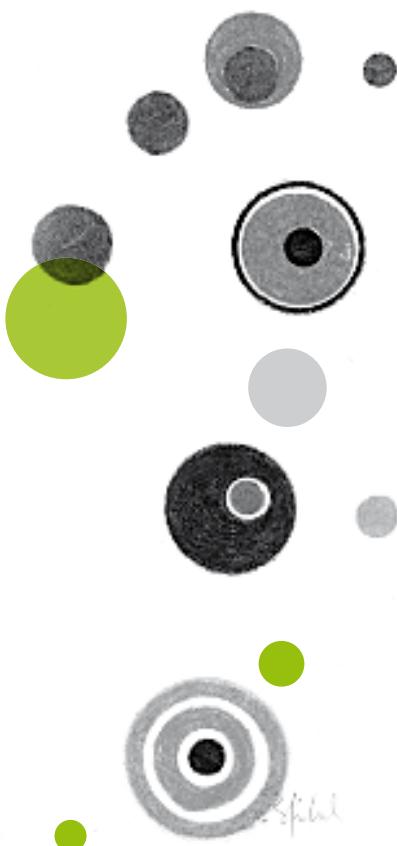
* Versión al español por Gabriel Pareyón.

de su función representativa. Los espectáculos de ópera italiana realizados en la corte por los músicos de la Capilla Real tienen carácter privado: ocurren en los “aposentos de la reina”, para un número reducido de cortesanos y muy rara vez en presencia del rey. El repertorio es, en su mayor parte, del género cómico, incluyendo la *commedia per musica* napolitana y los *intermezzi*, y casi siempre bajo la forma de serenata. En la *commedia per musica*, de la cual sirve de ejemplo *La Spinalba*, de Francisco Antonio de Almeida (aprox. 1702-1755) –uno de los becarios enviados en 1717 a Italia, por João V–, representada en el Palacio de la Ribera en 1739, los personajes provienen homogéneamente de una clase social inferior; de ellos se burlan no solo los aristócratas, sino también los burgueses adinerados, cuando logran reconocerlos. Originario de Nápoles, este género llenará, en la corte portuguesa, la función recreativa o de diversión, para un selecto grupo de cortesanos.

IGUALMENTE DESLIGADA DEL ESPACIO PÚBLICO representativo de la “sociedad de la corte”, la *ópera seria*, mayormente sobre libretos de Metastasio, surge, desde 1735, en la Academia de Trinidad, luego Teatro de la Calle de los Condes (un teatro público). Allí cantaba una compañía de músicos italianos de ambos性, en torno a la familia Paghetti, que se había instalado en Lisboa desde inicios de la década de 1730. Los libretos italianos que se imprimían eran exclusivamente dedicados “a la nobleza de Portugal”, lo que parece dar una pista importante acerca del público. Se sabe también que sólo los hombres frecuentaban este teatro público, o bien, sólo las mujeres (en el caso de los recitales organizados por algunas damas de la nobleza). A pesar de tratarse de *opera seria* metastasiana –la cual constituía ya, a estas alturas, el repertorio privilegiado en los teatros de las cortes europeas del despotismo ilustrado–, ésta es recibida en Portugal como cualquier otra diversión pública. Lo que significa que se trata de una diversión susceptible de inmoralidad, si bien *tolerada*, y por lo tanto sujeta a la habitual tributación en favor de una obra de caridad; concretamente, en beneficio del Hospital de Todos Santos.

FINALMENTE, HAY QUE CONSIDERAR LOS ESPECTÁCULOS de ópera de títeres cantada en portugués –por ejemplo, las óperas del poeta António José da Silva (1705-1739), “El Judío”, con música de António Teixeira (1707-1774), otro de los becarios que estudiara en Italia; que comienzan a ser representadas en 1733 en el Teatro del Barrio Alto, sucediéndose sin interrupción hasta la muerte del poeta en un auto de fe de la Inquisición, en 1739. Las fuentes de la época indican que estas óperas se representaban ante un público heterogéneo, donde burgueses y personalidades de poca monta tenían quizás la mayor influencia. Sin embargo, poco se sabe sobre los músicos y la práctica de la ejecución musical. En la dramaturgia prevalecía (comunicándose a la música) la intención de parodiar la ópera italiana –según ocurre con los “criados”, en las *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), del mismo Da Silva, que parodian el lenguaje rebuscado de los patrones.

EL EFECTO DE ESTE REPERTORIO SE REFUERZA por el hecho de ser obras cantadas en portugués, aún cuando nada se sepa en cuanto a la existencia de cantantes portugueses con preparación vocal equivalente a la de los italianos. Para algunos autores, la eliminación de “El Judío” por parte de la Inquisición se relaciona con el escocor político causado por sus comedias, y tal habría sido la razón por la que este asunto es cuidadosamente omitido en el





proceso que llevó a Da Silva a la hoguera. Otros autores problematizan la relación entre una cosa y la otra.

CON LA ÉPOCA DE JOÃO V SE CONSUMAN, PUES, la desaparición de un teatro de corte en lengua portuguesa y, mucho más que eso, el desprecio del teatro en lengua portuguesa, con el juego de estrategias de distinción entre clases y grupos sociales. Con João V es el teatro italiano (en este caso, ópera) el que pasa a ocupar el primer lugar de la jerarquía escénica, en correspondencia con las jerarquías sociales.

LA ÓPERA EN LA ÉPOCA DEL MARQUÉS DE POMBAL

LUEGO DE OCHO AÑOS DE PROHIBICIÓN de los espectáculos teatrales y de otras diversiones públicas (debido a las dolencias del monarca y al temor de la ira divina), José I sube al trono en 1750. Dos años después se asoma el cambio en la escena operística en el Palacio de la Ribera y, en 1755, en la sumptuosa Ópera del Tejo (destruida por el terremoto del 1 de noviembre), donde son llevadas a escena óperas de Metastasio. Por la grandiosidad de la sala, anexa al Palacio, y por las grandes dimensiones y apertrechamiento técnico del palco, este local cumple una función de prestigio social. El hecho de que en la lista de admisiones figurasesen grandes empresarios de Lisboa –distinguidos con la honra de asistir a la ópera italiana en presencia del rey– no puede dejar de estar ligado a la política de promoción de la burguesía del ministro, Marqués de Pombal (1699-1782). De 1752 a 1755 la función de prestigio o representativa, otra vez reservada a la música religiosa, se transfiere, pues, a la música teatral. La corte portuguesa da, finalmente, el paso hacia otras cortes europeas del despotismo ilustrado, en las cuales la *opera seria* tornará en accesorio de la *esfera pública representativa*.

Los espectáculos de ópera italiana realizados en la corte por los músicos de la Capilla Real tienen carácter privado: ocurren en los “aposentos de la reina”, para un número reducido de cortesanos y muy rara vez en presencia del rey

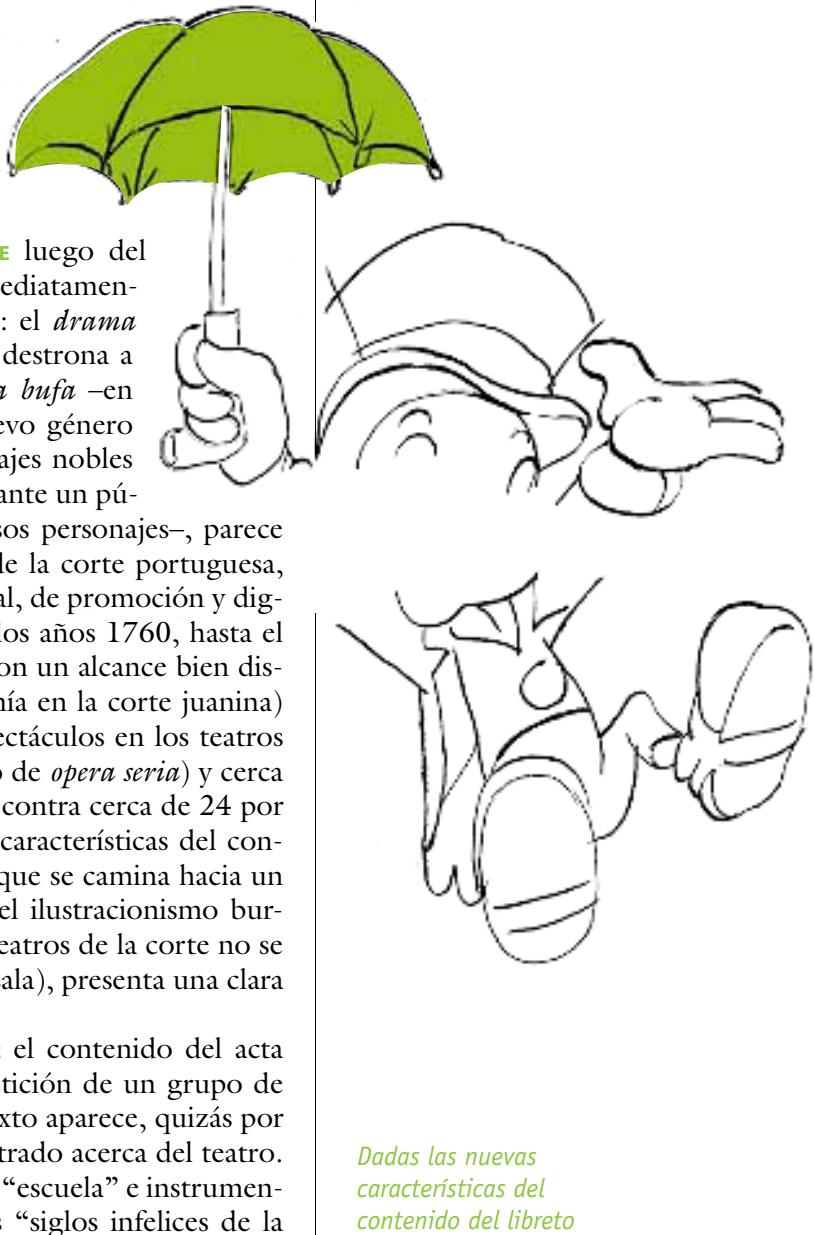
CUANDO LA ÓPERA ES RETOMADA EN LA CORTE luego del terremoto, en 1762 o 1763, resalta inmediatamente un cambio verificado en el repertorio: el *drama jocoso* destrona a la *opera seria*, Goldoni destrona a Metastasio. Tal entusiasmo por la *ópera bufa* –en especial, por Goldoni, o sea, por un nuevo género músico-teatral donde interactúan personajes nobles y burgueses, reproduciendo lo cotidiano ante un público potencialmente identificado con esos personajes–, parece reflejar el proceso de aburguesamiento de la corte portuguesa, desencadenado por las medidas de Pombal, de promoción y dignificación del comercio. A mediados de los años 1760, hasta el fin del reinado de José I, la ópera bufa (con un alcance bien distinto del que la *commedia per musica* tenía en la corte juanina) ocupa cerca de 50 por ciento de los espectáculos en los teatros de la corte (contra cerca de 30 por ciento de *opera seria*) y cerca de 76 por ciento en los teatros públicos (contra cerca de 24 por ciento de *opera seria*). Dadas las nuevas características del contenido del libreto y de la música, parece que se camina hacia un modelo de identificación teorizado por el ilustracionismo burgués. Con todo, el hecho de que en los teatros de la corte no se admitan mujeres (ni en el palco, ni en la sala), presenta una clara contradicción con el supuesto cambio.

DE CUALQUIER MODO, ES IMPORTANTE SEÑALAR el contenido del acta de 1771, en el que el rey ratifica una petición de un grupo de grandes empresarios de Lisboa. En ese texto aparece, quizás por primera vez en Portugal, un discurso ilustrado acerca del teatro. En él se consigna el valor del teatro como “escuela” e instrumento de “civilización”, por oposición a los “siglos infelices de la ignorancia”. Algunas cláusulas retiran el carácter infamante hasta entonces asignado a la profesión de comediante y, no sólo consenten, sino que también promueven la presencia de las mujeres en el palco y la sala de los teatros.

LA VIRADEIRA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL REAL TEATRO DE SAN CARLOS

LOS CAMBIOS OCURRIDOS EN LA INSTITUCIÓN-ÓPERA, con la *Viradeira* (la reacción política provocada por el ascenso al trono de María I en 1777, y la caída de Pombal) son muy elocuentes sobre los procesos político-ideológicos en curso. La *opera buffa* y las representaciones teatrales son completamente prohibidas de los teatros de la corte. Regresa el modelo metastasiano de *opera seria*, aunque dado bajo la forma de *serenata*, y gana mucho mayor relieve el *oratorio sacro*. Sólo desde el carnaval de 1784 comienza a representarse de nuevo la ópera bufa en un teatro de la corte. Gradualmente, la ópera bufa regresará a la escena en un contexto de manifiesta sospecha sobre el teatro.

NUNCA COMO HASTA ENTONCES, los compositores portugueses son tan solicitados para componer música dramática; pero, al mismo



Dadas las nuevas características del contenido del libreto y de la música, parece que se camina hacia un modelo de identificación teorizado por el ilustracionismo burgués

En el tiempo de María I, la censura cambia cualitativamente, transformándose en censura del propio género de ópera bufa, para los compositores portugueses

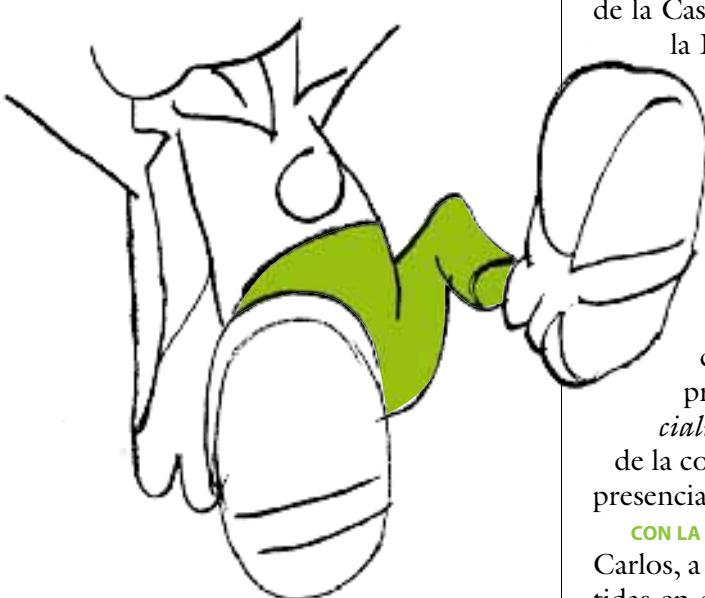
tiempo, se convierten en las primeras víctimas del nuevo régimen: a los portugueses no se les encomienda ópera bufa, permitiéndoseles sólo el *oratorio sacro* y las serenatas sin representación teatral. Los compositores portugueses son, de este modo, privados de participar en el amplio movimiento europeo de renovación de la música dramática, ligado al drama jocoso. Si ya en el tiempo de José I era manifiesta la censura que obligaba a modificaciones en el texto de los libretos encomendados a Goldoni, en el tiempo de María I, la censura cambia cualitativamente, transformándose en censura del propio género de ópera bufa, para los compositores portugueses.

MIENTRAS QUE, A MEDIADOS DE 1784, los teatros públicos del Salitre y de la Rúa de los Condes retoman su actividad, la prohibición de entrada de las mujeres en el palco se generaliza. Todos los roles y danzas teatrales pasan a ser ejecutados de forma exclusiva por actores del sexo masculino, algunos de ellos –en el caso de la ópera– castrados. En el Teatro del Salitre se esboza, desde 1784, expresamente con algunas farsas musicalizadas por Marcos Portugal (1762-1830), el reinicio de lo que podría llegar a ser un teatro musical en lengua portuguesa.

ES EN ESTE CONTEXTO QUE UN GRUPO de grandes empresarios de Lisboa se moviliza de nuevo, en el sentido de la construcción de un teatro de ópera en el centro de la nueva ciudad burguesa, edificada después del terremoto. El nuevo teatro ya no es justificado, sin embargo, ante la corte y bajo los mismos argumentos ilustracionistas del documento de 1771, dirigido a José I. En estas circunstancias, Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805), Superintendente General de la Policía y testaferro de los grandes empresarios, antes retoma el antiguo discurso ideológico: defiende la utilidad del nuevo teatro (en cuanto lugar de diversión y “ornamento” de la ciudad) para el financiamiento de una obra de caridad en favor de la Casa Pía (dependiente de la propia Intendencia General de la Policía). Para entonces el nombre del Teatro San Carlos rendía homenaje a la princesa Carlota Joaquina, en el momento en que daba luz a un heredero, asegurando la continuidad de la dinastía monárquica.

POR SU ARQUITECTURA INTERNA, ADECUADA a su funcionamiento representativo, y por la naturaleza del repertorio que en él prevalece desde su inauguración en 1793, y que se estabiliza definitivamente desde 1800 con la ópera italiana, el Real Teatro de San Carlos se convierte en un *teatro de corte para la burguesía*. Ésta pretende para sí, por vía del acceso a los espacios de *socialización* más refinados, obtener privilegios idénticos a los de la corte y la nobleza –sobre todo asistir a la ópera italiana en presencia del rey.

CON LA ESTABILIDAD DEL MODELO SOCIOCOMUNICATIVO del Teatro de San Carlos, a la vuelta de 1800 –fecha en que las mujeres son readmítidas en el palco (ya lo eran en la sala, aunque solamente en los palcos)–, cesan casi por completo las tentativas de introducir en él, el teatro en lengua portuguesa.



CONSTITUCIONALISMO, “SOCIEDAD ROMÁNTICA” Y FRACASO DE LA REFORMA TEATRAL DE ALMEIDA GARRETT

EL PESO DE LA IDEOLOGÍA MÁS OSCURANTISTA del antiguo régimen es tal, que la Comisión de Hacienda del Soberano Congresso *veintista*, que emerge de una revolución liberal (1820), recusa una propuesta de subsidio a los teatros, por considerarlos “perniciosos a la moral, a la religión y a la política”. El contraste con la cultura burguesa desenvolviéndose en otros países de Europa no podía ser mayor: basta recordar el discurso del poder salido de la Revolución francesa (1789), el cual, al mismo tiempo que autorizaba el cierre del Théâtre de l’Opéra como símbolo del *ancien régime*, declaraba los teatros como *escuelas* que debían ser abiertas a todos los ciudadanos.

ES CON LA REVOLUCIÓN DE SEPTIEMBRE DE 1836, que la herencia ideológica del movimiento ilustracionista burgués gana fuerza de ley, creándose una Inspección General de Teatros, a la cual pasa la tutela teatral, hasta entonces ejercida por la policía. Sin embargo, la Reforma teatral llevada a cabo por Almeida Garrett (1799-1854), político liberal y masón representante del romanticismo en Portugal, no previó, expresamente, la creación de unas bases institucionales para un Teatro Nacional de Ópera.

ASÍ, A PESAR DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN EDIFICIO para el Teatro Nacional en 1846, es el “Teatro Italiano” el que, como “teatro de la corte”, continúa teniendo el primer lugar en la jerarquía de los teatros portugueses, realizándose en él todos los recitales de gala en las ocasiones de mayor alcance político, desde la apertura de las cortes hasta los aniversarios y bodas reales. En el Portugal constitucional sólo las compañías italianas y la lengua italiana son admitidas en su primer Teatro de Ópera –a ejemplo de las cortes absolutistas del *ancien régime*–, siendo los compositores portugueses forzados a escribir sobre libretos italianos.

ESTA ESTABILIZACIÓN DE LA ESTRUCTURA de la comunicación social *coquial*, viene marcada por la *exhibición del yo*, así como por una recepción fragmentaria que entiende el *bel canto* como un fin en sí mismo. La función de la diversión y del prestigio prevalecen, dejando atrás la función *educativa* que, según el discurso ideológico ilustracionista del *septembrismo*, competía al teatro.

EN CUANTO EL “TEATRO ITALIANO” es subsidiado por el Estado (menosmente a partir de 1836), el teatro musical en lengua portuguesa es abandonado a la oferta de la taquilla de los teatros comerciales. La escena operística se llena con compañías de actores, y no de cantantes profesionales (a los que no se les ofrecían condiciones de profesionalización), a base de espectáculos música-teatrales. El estruendoso éxito popular alcanzado por las operetas de Jacques Offenbach (1819-1880), en 1868 y 1869, tiene una enorme repercusión cultural, social y política que se prolonga hasta los primeros años de la República, dado que este repertorio expone –como diría Eça de Queirós (1845-1900)– “la carcajada del mundo moderno y democrático”, del sistema social, político e ideológico del constitucionalismo.

EL DEBATE EN TORNO AL MODELO SOCIOCOMUNICATIVO DE LA ÓPERA ANTES Y DESPUÉS DE LA INSTAURACIÓN DE LA REPÚBLICA (1910)

ACTUANDO LAS COMPAÑÍAS DE ÓPERA ITALIANA a título permanente en el Teatro de San Carlos, era natural que ellas trajesen consigo el repertorio de moda, no sólo originario de Italia, sino también de Europa en general, aunque traducido al italiano. Sin embargo, no se puede subestimar el papel determinante del contexto de la recepción pública de la ópera.

LA INTRODUCCIÓN DE WAGNER EN PORTUGAL (con el estreno de *Lohengrin*, en 1883) coincide con una situación de escisión social que lleva a una parte de la pequeña y media burguesía a voltear hacia la alternativa republicana; a afrontar el discurso simbólico del poder monárquico; a comprometerse en la reactivación del programa ilustracionista burgués enmohecido desde el *veintismo* y el constitucionalismo. Esto favoreció la contestación del modelo sociocomunicativo en vigor: *bel canto* en primer plano, recepción fragmentaria, relativo desprendimiento del espectador al drama como un todo, *paseo público* permanente con entradas y salidas, conversaciones, binóculos asentados desde los palcos, interrupción del espectáculo para ejecutar el *Himno de la Carta Constitucional* a la llegada del rey, etcétera.

UN CRÍTICO AFIRMA, EN 1902, QUE LAS ÓPERAS DE WAGNER “hacen pensar”, en contraste con la actitud de los espectadores del San Carlos, para quienes, en su gran mayoría, “pensar es morir...”. La controversia alcanza su punto culminante en 1909 (ya después del regicidio del 1 de febrero de 1908), cuando Lisboa es finalmente gobernada por el Partido Republicano. En ocasión de la primera representación de *El anillo del Nibelungo* en alemán, por una compañía de Bayreuth y Munich, el “reglamento” obliga al oscurecimiento de la sala, prohíbe las entradas después del comienzo de los actos, exige puntuallidad al inicio del espectáculo, y elimina el protocolo a la llegada del rey. Al día siguiente del estreno de *El oro del Rin*, periodistas republicanos hablan de una victoria de la platea sobre los palcos...

EL CIERRE DEL “TEATRO DE LA CORTE” EN 1912, como consecuencia de la revolución republicana, no fue acompañado de la concretización de un proyecto de reforma. Así, es el gobierno restauracionista de Sidónio Pais (1872-1918) el que trazaría el camino para la reapertura del Teatro de San Carlos, lograda en 1920. Periodistas del gobierno hablan de la necesidad de la ópera en el San Carlos para desarrollar “la industria del lujo”, sin que se proponga ningún programa alternativo al modelo tradicional, ni tampoco ningún otro plan en lo que respecta a la creación de una Ópera Nacional, proyecto que estaría en línea con la ideología nacionalista de las fuerzas políticas en el poder.

MIENTRAS TANTO, LOS CAMBIOS SOCIOCULTURALES ocurridos en el país, subsecuentes al programa educacional de la República, no irían a permitir la restauración pura y simple del viejo modelo. Lo que ahora está en juego en la recepción de la ópera, ya no son, ni exclusiva, ni principalmente, las voces de los cantantes o las apreciaciones, más





o menos superficiales sobre la música, sino el drama, el significado de los personajes, y el conflicto o la confrontación de ideas, inclusive políticas.

PARSIFAL ES LA ÓPERA QUE SUMA mayor número de representaciones, luego de su estreno en el San Carlos en 1921 –reflejando las confrontaciones ideológicas en curso. En el ámbito conservador, Parsifal es asimilado a los héroes nacionales (Condestável, Dom Sebastião, el “Encoberto”), al “presidente rey” Sidónio Pais, al “Dictador que es necesario”... En contraparte, los anarco-sindicalistas se reconocen en la figura de Siegfried, el “héroe obrero” que rompe las cadenas del yugo capitalista (según se le representa en la primera página del periódico *A Batalha*, del 1 de mayo de 1926).

EL SALAZARISMO O EL TEATRO DE SAN CARLOS COMO “SALA DE VISITAS”

LA REAPERTURA DEL TEATRO EN 1940 es marcada con la ópera *Don João IV* de Rui Coelho (1889-1986), compositor nacionalista. Sin embargo, el dictador António de Oliveira Salazar (1889-1970), rechazando el programa cultural de algunos grupos nacionalistas, no aprueba la idea de transformar el San Carlos en un Teatro Nacional de Ópera. Junto con el modelo que se establece desde 1946, con el inicio de las temporadas regulares de ópera italiana (a la que se sumarán más tarde la ópera alemana y la francesa), es como el propio Salazar define al Teatro de San Carlos, como “sala de visitas”.

DE POR SÍ, ESTA OPCIÓN POLÍTICA YA ES UNA CLAVE para la comprensión de la naturaleza del fascismo en Portugal: Salazar retoma el modelo ornamental-representativo del antiguo régimen, al mismo tiempo que corta abruptamente los caminos, abiertos en los años veinte, para el desarrollo de una tradición operística en lengua portuguesa. Con esta opción, el Estado Nuevo (instituido después del golpe militar de 1926) se opone, tanto a la facción nacionalista radical, la cual, a ejemplo de la Alemania nazista o de la Italia fascista, quería hacer de la ópera un instrumento de propaganda ideológica; cuanto a la corriente de opinión democrática que defendía la constitución de una compañía nacional en el Teatro de San Carlos, con un repertorio en lengua nacional (incluyendo traducciones) y un tipo de producción que valorizase la dimensión teatral (a la manera de las tradiciones alemana e inglesa). Con la obligatoriedad del traje de ceremonia, la mitad de los lugares reservados para titulares de cargos oficiales y el elevadísimo precio de los billetes para los lugares restantes, el Teatro de San Carlos salazarista se convierte, pues, en el espacio privilegiado de la *estetización de la política* —a costa de una cuota anual en el Presupuesto General del Estado, que sobrepasaba

con mucho el monto consignado entonces para las instituciones culturales y educativas de gran importancia estructural.

EL PASADO RECIENTE

ACONTECIMIENTOS POSTERIORES, COMO, POR EJEMPLO, la fundación de una Compañía Portuguesa de Ópera en el Teatro de la Trinidad (el cual no haría del canto en lengua portuguesa una directriz) son, en cierta medida, consecuencia del malestar en la opinión pública, provocado por los gustos ornamentales del San Carlos.

LA TRANSFERENCIA DE LA REFERIDA COMPAÑÍA al Teatro de San Carlos, luego de la Revolución de los Claveles (revolución democrática del 25 de abril de 1974), podría haber marcado el inicio de una nueva era, si hubiese sido acompañada de la fundación de un “teatro de repertorio” en expansión gradual, en vez de limitarse a un papel meramente subsidiario de las “temporadas” tradicionales y del sistema de “estrellas” en escena. A pesar de las conquistas democráticas, no pudo evitarse que la compañía se extinguiese en 1991, por un gobierno de orientación neoliberal. Prevaleció, una vez más, la *estructura de larga duración* del Teatro de San Carlos como “teatro de corte” —que fuera retomada por el Estado Nuevo de la dictadura salazarista.

APENAS CON ORQUESTA Y CORO, el teatro quedó, nuevamente, confinado a temporadas internacionales, cada vez más cortas, cada vez más caras y para un público cada vez más restringido. Cerca de 500 euros por espectador, por espectáculo, es lo que cuesta hoy al Estado portugués financiar en el San Carlos, el “éxito acumulado” importado. A pesar de costar casi 40 mil euros por día, el teatro sólo abre para la ópera cerca de 30 veces por año. No genera empleo artístico permanente para cantantes residentes en Portugal, ni tampoco promueve un teatro musical en lengua portuguesa. 

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1993). “Pensar é morrer” ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



UN ACERCAMIENTO AL ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA RELACIÓN MÚSICA-POLÍTICA

El presente ensayo es producto de diversos trabajos de investigación que se iniciaron con el estudio de la vanguardia musical chilena que se gesta a fines de la década de 1940, se desarrolla entre 1950-1960 y se disuelve en 1973 con el inicio de la dictadura. Posteriormente el estudio se enfocó en la música en el exilio, y, por último, la investigación que ahora está en curso gira en torno a la canción política del compositor chileno Sergio Ortega (1938-2003) y el movimiento de la *Nueva Canción Chilena*. Estos diversos tópicos están estrechamente unidos por un eje central que los transversa: la presencia de la dimensión política, motor que da sentido a la música que representa cada una de estas estéticas.

LA ENVERGADURA DE ESTA PROBLEMÁTICA, y la necesidad de completar este trabajo iniciado, nos impulsa a elaborar una herramienta metodológica –matriz interpretativa– para analizar la relación música-política. Para la construcción de esta matriz, el estudio se ha nutrido de conceptos provenientes de otras áreas en una lógica interdisciplinaria, debido a la complejidad de nuestro objeto de estudio que trasciende lo puramente musical, abarcando terrenos que pertenecen a otros ámbitos del conocimiento.

LA MENCIONADA INVESTIGACIÓN PREVIA HA DEMOSTRADO que la música es, entre las artes, una de las más vulnerables al acontecer político debido a los estrechos vínculos que la unen a la vida individual y colectiva de una sociedad. Acompaña acontecimientos religiosos, festivos, ceremoniales, y otras expresiones de política social que las culturas preservan a lo largo de su historia. En la cultura occidental abundan los ejemplos de esta naturaleza, desde la monodia juglaresca y la sacra; más tarde las misas, cantatas, óperas, sinfonías y otros géneros de la música de arte. En la música de tradición oral también sucede lo mismo, y en la

SILVIA
HERRERA
ORTEGA

Profesora en Historia, Geografía y Educación por la Universidad Católica de Valparaíso (1968), profesora de música por la Universidad de Chile (1977). Licenciada en musicología por la Universidad de Chile (1985), cursó estudios de posgrado en esa disciplina en la Universidad de Helsinki. Fue directora académica del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (1988-1994), donde es profesora titular.

popular, la canción se manifiesta, como el género que más se ha visto influido por el relato político en su narrativa literaria. Un ejemplo importante es la *cantata popular*,¹ que emerge en Chile en las décadas 1960-70, género propicio para tratar, en su narrativa literaria, relatos comprometidos con la historia, la sociedad o la ideología política.

¿CUÁL ES LA RAZÓN DE ESTA PERSISTENTE RELACIÓN? Muchas son las interrogantes y diversos los caminos para alcanzar respuestas al respecto, por cuanto se trata de un complejo artístico-cultural-fenomenológico-epistemológico. Un camino para ir despejando interrogantes es apoyarnos en una definición de los dos términos que fundamentan esta relación.

ENTENDEMOS LA MÚSICA, ENTONCES, COMO un *hecho sociocultural total* (Molino, 1990), y como un componente simbólico de la cultura humana. Desde esta perspectiva, el investigador ordena su trabajo musical a partir de tres enfoques: como *objeto aislado*, como *algo producido* y como *algo percibido*.² De esto se desprende que “la música está en todas partes, pero nunca ocupa el mismo lugar” (*ibid.*: 90); es decir, está presente y unida estrechamente con todo el acontecer humano: es un lenguaje que comunica y da sentido a la vida subjetiva y colectiva de las personas.

ENTENDEMOS LA POLÍTICA COMO el sistema de redes con las que el ser humano se relaciona socialmente, y donde además “desarrolla las competencias que lo convierten en persona” (Habermas, 2006: 21). Para Aristóteles (1968: 12), “la naturaleza arrastra... instintivamente a todos los hombres a la asociación política”. A su vez, la justicia es una necesidad social, por cuanto “el derecho es la regla de vida” para esta asociación. Lo *social* del ser humano, lo convierte en un *ζῷον πολιτικόν* –animal político–, expresión aristotélica recogida e interpretada por Jürgen Habermas (*op. cit.*) como “un animal que existe en la *esfera pública*”. Al observar que “detrás de la palabra sociedad se disimula la política”, Thomas Mann (1975: 293) está diciendo de otro modo lo dicho por Molino (1990) respecto de la música. Ésta, lo mismo que la política, se encuentra en todas las esferas sociales. Lo social se

¹ En términos amplios, la cantata popular es un ciclo de canciones unidas por interludios instrumentales. Se le reconoce como un género literario-musical propiamente latinoamericano cuyo relato musical, se alimenta de estímulos rítmico-melódicos de raíces vernáculas, folclóricas y populares, incorporando además instrumentos propios de la región.

² Es lo que el autor Jean Molino (1990: 89) llama “la triple dimensión del análisis musical”, donde lo neutro equivale al objeto aislado; lo producido a lo poético, la creación propiamente tal; y lo percibido a lo estético.



tiñe con lo político y, si la música es un hecho social, no escapa a esta contaminación. Y así como la política está en todo acontecer humano, de la misma manera lo está la música.

ENTONCES, ¿EN TODA MÚSICA HAY UNA CONNOTACIÓN POLÍTICA? En toda música hay una razón social (política) que le da vida, que la hace funcional, que la identifica con una época, con una historia, con una cultura, con un lugar. Podríamos hablar de música con compromiso social, música comprometida, música intencionalmente política.

PARA ORDENAR ESTA REFLEXIÓN en torno a lo que entendemos por música política y el significado que tiene en la vida de los colectivos humanos, nos hemos planteado tres interrogantes. Las respuestas han contribuido en la elaboración de nuestra propuesta metodológica por cuanto aluden a los conceptos considerados clave para el análisis de este tipo de música.

¿EN QUÉ MOMENTOS DE LA HISTORIA SOCIAL DE LOS PUEBLOS SE MANIFIESTA CON MAYOR FUERZA LA RELACIÓN MÚSICA-POLÍTICA?

CÓMO SE HA EXPRESADO, EXISTE CIERTA MÚSICA que contiene en sus narrativas algún tipo de compromiso político-social; ella, por estar expuesta a la inmediatez de la vida cotidiana del colectivo, en sus textos, explicita este tipo de compromiso. Sin embargo, hay períodos de la historia de las culturas donde el relato político adquiere fuerte resonancia en las narrativas literarias de ciertos géneros musicales, siendo la canción popular el que más se presta a este tipo de relato. Esto lo observamos más claramente en países donde existen notables diferencias sociales y donde el poder político y económico está en manos de una clase minoritaria ventajosa; son sociedades que están propensas a generar gobiernos sustentados en poderes no-democráticos. Este ambiente provoca el surgimiento de manifestaciones de repudio expresados en diferentes canales de acción social. El arte en general y la música en particular se convierten en uno de estos canales, transformándose en herramienta eficaz de denuncia contra el abuso de poder. Entre los innumerables ejemplos de músicas cuyas narrativas dan cuenta de hechos político-sociales que evidencian la explotación de algunos sobre otros, están, por ejemplo, las canciones que enmarcaron la Revolución francesa o la Guerra civil española, o aquellas de Latinoamérica, cuyos textos han relatado movimientos sociales, guerras civiles, dictaduras y/o revoluciones que constantemente viven sus pueblos. En Chile, obras de compositores como Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Gabriel Brncic, Eduardo Maturana, Fernando García, entre varios, y las canciones de los cantautores de conjuntos populares *Quilapayún*, *Inti Illimani*,

Hay períodos de la historia de las culturas donde el relato político adquiere fuerte resonancia en las narrativas literarias de ciertos géneros musicales, siendo la canción popular el que más se presta a este tipo de relato

Las obras musicales con contenido político funcionan como crónicas de época, relatos sonoros de la historia de los pueblos. De este modo los compositores son verdaderos cronistas de época



Aparcoa, entre otros; compuestas durante la Unidad Popular y posteriormente en exilio, son ejemplos cercanos de música cuyas narrativas se destacan por su compromiso histórico-socio-político. En sus canciones queda plasmada parte de la historia de las sociedades que representan.

¿CÓMO ENTENDEMOS EL CONCEPTO DE NARRATIVA? Mediante dos aproximaciones complementarias. En primer lugar, definida como objeto literario, la narrativa sería la forma de contar una historia, ya sea como crónica, mito, relato o ficción (Benjamin 1975, 1991; Todorov, 1974; Genette, 1974). Una de las observaciones entregada por estos estudiosos que nos merece interés, es que reconocen en ella dos ejes (*órdenes*) que la vertebran: el *sentido*, es decir, el conflicto –o afecto, emoción– que ofrece el texto, y el otro, la *tendencia*, el conflicto resuelto –o efecto– en su contexto social. Apropiándonos de los conceptos *sentido* y *tendencia* para interpretar cualidades en las narrativas de obras musicales comprometidas políticamente, los podemos entender de la siguiente manera: el sentido como el tejido motívico de la narrativa refleja la postura ético-ideológica del creador, plantea el problema en la trama y, la tendencia es cómo esa narrativa llega a su entorno, cómo la interpreta y/o la hace suya el colectivo social. El sentido es la narración propiamente tal y la tendencia es la provocación que produce ésta en su entorno.³

EN SEGUNDO LUGAR, COMO OBJETO SOCIOLOGICO, la narrativa sería un constructo cultural que nos permite reconocer los rasgos identitarios que unen un hecho u objeto con su entorno (Vila, 1996; Cámara, 2003). Jerome Bruner (2003), desde una perspectiva psico-antropológica reconoce la narrativa como constructora y deconstructora de realidades que influyen en nuestra visión de mundo.

Al respecto dice que, “mediante la narrativa construimos, reconstruimos, en cierto sentido hasta reinventamos, nuestro ayer y nuestro mañana. La memoria y la imaginación se funden en este proceso” (Bruner, 2003: 130). Cámara, al igual que Bruner, enfatiza que la narrativa se caracteriza por aludir tanto a lo canónico como a lo posible, generándose especialmente en la contravención a la norma o la ruptura de la continuidad de la experiencia social.

¿CUÁL ES EL ROL QUE CUMPLEN ESTAS OBRAS, EN CUYAS NARRATIVAS SE RELATAN HECHOS HISTÓRICO-SOCIOPOLÍTICOS PROPIOS DE SU ESPACIO CULTURAL?

LAS OBRAS MUSICALES CON CONTENIDO POLÍTICO –incluyendo muchas obras instrumentales– funcionan como *crónicas de época*, relatos sonoros de la historia de los pueblos. De este modo los compositores son verdaderos *cronistas de época*. Lo que convierte a este tipo de música comprometida en portadora de conocimiento y experiencia vivida, por cuanto, a través de su relato reconocemos parte de la historia sociopolítica de los pueblos; ellas son aglutinantes histórico-ideológicos colectivos. Para el historiador es un testimonio de época que le ayuda a completar el paisaje cultural, ideológico-político de una época determinada, vivida

³ En rigor, para Todorov (1974: 155), la “interpretación” es un elemento externo a la obra, es una tendencia que depende de la época e ideología de los grupos sociales. En contraste, el “sentido” es un elemento crítico, inmanente a la obra.

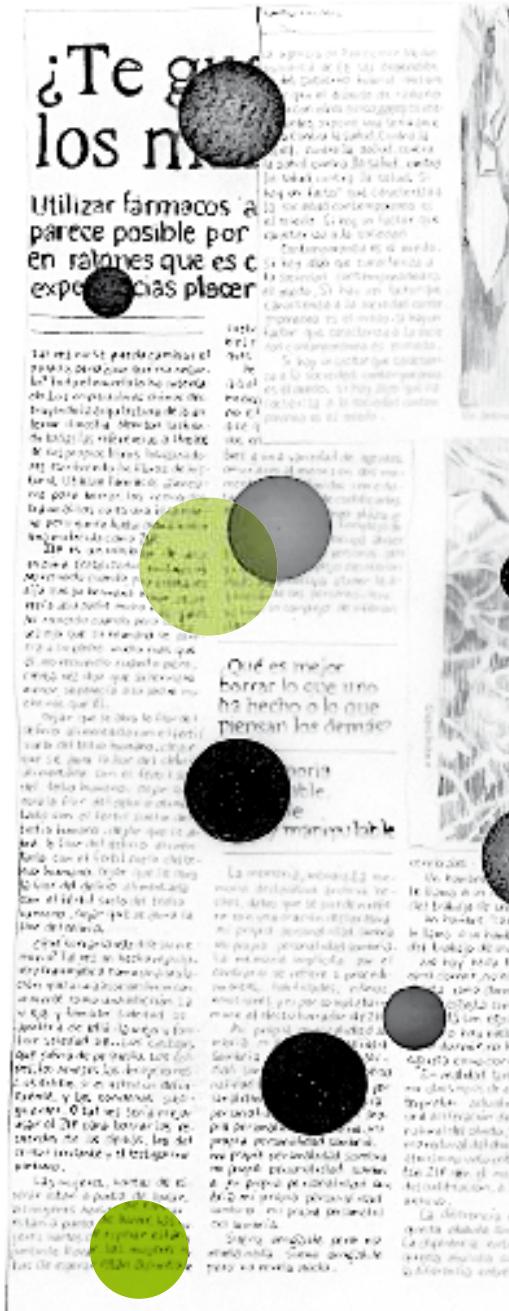
por un grupo determinado. Así, consideramos *cronistas de época* a los compositores chilenos Eduardo Maturana (*Responso para el Guerrillero*, 1968), Sergio Ortega (*Tacuabé*, 1992; *Lonquén*, 1979), Fernando García (*La patria ensangrentada*, 1974), Patricio Mann (*El Che*, 1992), y Víctor Jara (*El derecho de vivir en paz*, 1970-71), entre otros, por su postura de compromiso, no sólo con el espacio cultural al que pertenece el músico, sino también con los acontecimientos sociopolíticos internacionales.⁴

RECOGEMOS EL TÉRMINO CRÓNICA DE LOS LINGÜISTAS Benjamin (1991) y Todorov (1974), quienes la consideran –como forma intermedia entre la historia, la narración y la épica– un género literario ligado al periodismo. La crónica es una forma de historia en el sentido de contar experiencias humanas con veracidad. A diferencia de la historia, no explica ni trata de demostrar los hechos, sino que sólo los expone; es narración pura, el autor o narrador es un testigo que relata los hechos. Los cronistas son quienes narran objetiva y escuetamente un hecho real, verificable, como también una ficción o mito. En la crónica –al igual que en la historia, como toda narración– la memoria es un factor esencial que mantiene viva la identidad de las sociedades.

EN NUESTRA INVESTIGACIÓN SOBRE LA CANCIÓN POLÍTICA compuesta por Sergio Ortega durante la época de la Unidad Popular, y en dictadura, y con la Nueva Canción Chilena, hemos detectado diferentes formas de narrativa asociadas a la crónica musical. Así, distinguimos:

- a) *Crónica contingente*: la que reconocemos en la narración de un hecho coyuntural, de actual vigencia para el momento en que fue compuesta la canción: una especie de “noticia de última hora”. Las canciones que pertenecen a esta categoría son las que están más cerca del rol del periódico. Entre los innumerables ejemplos reconocidos en esta categoría, destacamos *Las ollitas* de Sergio Ortega y *Puerto Montt* de Víctor Jara.
 - b) *Crónica de relato histórico*: la reconocemos en aquellos hechos verídicos que el cronista recuerda poéticamente. En su relato no se cumplen las exigencias de fidelidad como ocurrieron realmente los hechos. Dos ejemplos paradigmáticos son la cantata *La Fragua*, de Sergio Ortega, y la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis.
 - c) *Crónica de reflexión ideológica*: el sentido de la trama de este relato acentúa lo ético, la cosmovisión cultural de los pueblos, los valores humanos. Lo reconocemos, por ejemplo, en la narrativa literaria con presencia de metáforas, en *Viene una rosa en el aire*, de Sergio Ortega, y *Cuando me acuerdo de mi país*, de Patricio Manns.
 - d) *Crónica de acción política*: donde esos mismos valores que engrandecen a los pueblos son realizados, puestos en acción. Dos emblemáticos ejemplos son las marcha-canción de autoría de Sergio Ortega, *Venceremos* y *El pueblo unido jamás será vencido*. La primera de estas canciones fue compuesta en el año 1970 para estimular la campaña presidencial de Salvador Allende y, la segunda, compuesta en 1973, para denunciar el boicot de la derecha contra el gobierno de la Unidad Popular. Ambas canciones, convertidas en viajeras durante el exilio, se

4 Eduardo Maturana se consideró a sí mismo un cronista y Sergio Ortega definió su cantata *La Fraqua* como “crónica de un pueblo”.





transforman en himnos de la resistencia chilena –incluso en versiones instrumentales, sin palabras–, voceras de los atropellos de la dictadura. A través de estas obras, el mundo identificó a Chile.

¿CÓMO SE RELATA EL DISCURSO POLÍTICO EN MÚSICA?

LA PRESENCIA DE LA POLÍTICA EN MÚSICA, ya sea como reflexión (ideología) o acción, tiene diversas maneras de manifestarse. El análisis a las diversas obras de los numerosos compositores estudiados nos proporciona tres maneras de cómo la política se manifiesta en música:

- a) A través de un texto –crónica– que relata un hecho político. Como ya lo notamos, distinguimos tres formas de crónica: crónica contingente, de relato histórico y de reflexión ideológica.
- b) Si la palabra no está puesta en música, el título, o un epígrafe que acompaña la partitura son muestras suficientes de que se trata de una obra de compromiso político-ideológico. De entre los innumerables ejemplos citamos: *Cueca para la exaltación de Jorge Peña-Hen*, de Gabriel Brncic, escrita en exilio en 1976, cuyo epígrafe dice: “Dedicada a mi amigo y músico asesinado por la dictadura”. *Las furias y las penas*, obra de Fernando García escrita en exilio, en 1988, y cuyo epígrafe dice: “Guardé mi sangre este sabor de sombra para que no haya olvido” (verso de Neruda).
- c) Por la fijación de ciertos giros o procedimientos musicales, como sucedió en la música bajo el sistema soviético manejado por Stalin, que elaboró una estética en el llamado realismo socialista. Corresponde a lo que Estrada (1990) conceptúa como música creada exclusivamente con intenciones propagandísticas.⁵

EN LA PRIMERA DE ESTAS MANERAS, la música describe los acontecimientos político-ideológicos expresados en palabras; en la segunda y tercera, las melodías, armonías, timbres y tempo –entre otros parámetros musicales–, “ambientan las ideologías” prescindiendo de la palabra. En ellas, la construcción dialéctica de las narrativas literario-musicales se orientan en un sentido y tendencia dramaturgicas en la búsqueda de identidades colectivas-subjetivas.

UNA MATRIZ INTERPRETATIVA PARA ANALIZAR LA RELACIÓN MÚSICA-POLÍTICA

LAS CONSIDERACIONES SOBRE NARRATIVA, con sus dos ejes, y crónica, con sus variantes, recogidas desde otras disciplinas, junto a la clasificación que atiende a la presencia o ausencia del relato literario, y los términos en que se expresa una obra musical, nos dan luces para la elaboración de una matriz interpretativa y para el análisis de la relación música-política en la música cultivada en occidente. Dicha matriz ha sido construida considerando la

⁵ Julio Estrada, en su artículo sobre la obra política de Silvestre Revueltas, propone cuatro niveles de manifestación de la política en música. Dicha propuesta nos ha ayudado en la elaboración de la nuestra.

compleja urdimbre de sistemas de sentidos culturales que acumulan las narrativas de toda música-política: las que se tejen en su interior y las que se generan en su entorno, al exterior. Así, con la construcción de una herramienta interdisciplinaria, el musicólogo tiene mayores posibilidades de interpretar o recrear el objeto musical desde su espacio cultural, y explicar la fuerza de su narrativa para dimensionar la identidad que éste tiene en el colectivo. Estos conceptos –ya descritos– los confrontamos con los conceptos de *poiésis*, *neutralidad* y *estésis*, propios del análisis semiológico-musical propuesto por Nattiez (1994) y Molino (1990), como un método que permite una lectura del objeto musical desde el *creador*, desde el objeto *en sí mismo*, y desde el sujeto o colectivo que lo *recibe*.

LO POIÉTICO ESTÁ EN RELACIÓN CON LA CREACIÓN, el pensamiento del compositor, su postura ético-estética, el porqué de las técnicas y procedimientos ocupados en la construcción, entre otras incursiones. Lo *neutro* aborda el análisis de forma y contenido; es decir, atiende a las estructuras y su organización. Es el análisis puramente musical que da cuenta la partitura o audición concentrada de la composición. Lo *estésico* es el análisis de la obra desde el receptor, cómo llega ésta al oyente o escucha. Las consideraciones que éste hace sobre el objeto sonoro en lo estético, ético, semántico y funcional. Acercando estos conceptos a los anteriores, podríamos decir que el sentido y tendencia de la narración están en concordancia con la *poiésis* que la gesta. La narración surge del pensamiento del creador: él es el que le da sentido al relato y al mismo tiempo el que lo orienta en su tendencia hacia el receptor. Lo estésico está en sintonía con la tendencia de la narrativa, dado que es el sujeto o el colectivo quien acepta o rechaza el mensaje.

EL ANÁLISIS PERMITE RECONOCER LA PROCEDENCIA de los diversos elementos que, en su construcción, se concertan en una obra musical de acuerdo a un proceso de hibridación (García Canclini, 2008). Por este medio, hacemos un recorrido de las estéticas que participan en la génesis de las obras. Asimismo, esta vía nos permite dilucidar si estas obras trascienden los estratos tradicionales en que suelen encasillarse las diversas expresiones musicales.

ESTE ÚLTIMO APORTE METODOLÓGICO NOS ACERCA, particularmente, a una comprensión de los alcances de estas músicas en la creación de identidades tanto subjetivas como colectivas; así como también nos acerca a respuestas que nos expliquen por qué los

individuos aceptan o rechazan la identidad de un objeto o proceso musical. Esta matriz puede esquematizarse en el siguiente cuadro de relaciones:



LOS ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS REALIZADOS sobre repertorio con compromiso sociopolítico –como mucha de la música cultivada en la academia y también mucha de la de raíz popular–, confirman la importancia que ha ejercido y ejerce la política en la música, como vehículo significativo y compromiso con las identidades, tanto subjetivas como colectivas o intersubjetivas. De igual manera, es notable la vulnerabilidad y receptividad de la música ante cualquier proceso que afecte la vida de una sociedad. Debido a esto, la música en general, y en especial la música popular vinculada con los actores sociales rurales y urbanos, es fuente de interés para el estudio de las culturas desde una perspectiva amplia que involucra la musicología, la sociología, la antropología y la historia.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

- ARISTÓTELES (1968). *La política* (traducción de Patricio de Azcárate), Lima: Universo.
- BENJAMIN, Walter (1991). *El narrador* (traducción de Roberto Blatt), Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1975). *El autor como productor* (traducción de Jesús Aguirre), Madrid: Taurus.
- BRUNER, Jerome (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida* (traducción de Luciano Padilla López), Buenos Aires: FCE.
- CÁMARA, Enrique (2003). *Etnomusicología*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- ESTRADA, Julio (1990). "Silvestre Revueltas, fantasía militante", en: *Los universitarios*, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, pp. 14-16.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2008). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.
- GENETTE, Gérard (1974). "Fronteras del relato", en: *Comunicaciones y análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp.193-208.
- HABERMAS, Jürgen (2006). *Entre naturalismo y religión* (traducción Pere Fabra, Daniel Gamper, et al.), Barcelona: Paidós.
- MANN, Thomas (1975). *El artista y la sociedad* (traducción de María José Soberano), Madrid: Guadarrama.
- MOLINO, Jean (1990). "El hecho musical y la semiología de la música", publicado en inglés como "Musical fact and the semiology of music", *Music analysis*, vol. 9, núm. 2, 1990, pp. 105-156.
- NATTIEZ, Jean-Jaques (1994). "La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la sinfonía en sol menor K.550. de Mozart)" [traducción de Laura Ceriotto]. *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Mendoza: Instituto de Musicología Carlos Vega.
- TODOROV, Tzvetan (1974). "Las categorías del relato literario", en *Comunicaciones y análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp.155-192. (Traducción de *Les catégories du récit littéraire*, 1966).
- VILA, Pablo (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en: *TRANS: Revista Transcultural de Música (Transcultural Music Review)*, núm. 2.

FLOR DE RETAMA: EL CANTO DE LA MEMORIA EN TIEMPOS DE VIOLENCIA POLÍTICA (PERÚ, 1980-2000)*

RENATO NEYRA

Musicólogo por el Conservatorio Nacional de Música del Perú. Recibió la Maestría en Musicología por la Universidad de Helsinki.

Cursó un posgrado en musicología como becario de la Fundación Carolina en Madrid. Actualmente cursa una Maestría en Biblioteconomía en la Universidad de Montreal y es investigador afiliado al Centro de Historia Oral de la Universidad de Concordia (Montreal).

INTRODUCCIÓN

La presente investigación surgió en el contexto del Perú, durante los debates en torno al Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, hecho público en agosto de 2003. Esta comisión, instalada en el gobierno de transición, de 2000 a 2001, tuvo como finalidad investigar y esclarecer los hechos del conflicto armado interno y determinar las responsabilidades de los actores (grupos armados, fuerzas policiales, fuerzas armadas) sobre las atrocidades cometidas durante los veinte años de violencia de origen político en el Perú desde 1980 hasta el año 2000.

LOS ESTUDIOS SOBRE ESTE PERÍODO DE VIOLENCIA se abordaron mayoritariamente desde las ciencias sociales y, poco tiempo después, desde una perspectiva interdisciplinaria. Análisis económicos, políticos, sociales, antropológicos sobre sus efectos e impactos han sido expuestos y difundidos en distintos espacios.

LA ATENCIÓN AL SESGO CULTURAL, y a la manera como la sociedad se manifiesta en obras artísticas, aparece a manera de un colofón a los estudios sobre esta etapa de violencia interna. En gran medida estos estudios versan sobre la literatura y el periodismo; con menor énfasis se encuentran producciones en las artes plásticas, el teatro, la fotografía y el cine.¹

EN UN CONTEXTO DE VIOLENCIA, los cantos son parte de una producción musical que expresa diversos contenidos y perfila un discurso de la memoria o las memorias desde creaciones individuales y colectivas.

* El presente trabajo formó parte de uno de los proyectos de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas de Lima, Perú, y fue expuesto en el IV Coloquio Internacional de Musicología, Casa de las Américas, La Habana, Cuba (29.11.2005).

¹ Cabe mencionar la producción de grupos de teatro como Yuyachkani, muestras fotográficas como *Yuyanapaq* [para recordar], y producciones cinematográficas como *La boca del lobo* y *Paloma de papel*. En adelante, las traducciones del quechua al español corresponden a la antropóloga Gledy Mendoza Canales, salvo los textos de la obra de Carlos Huamán.



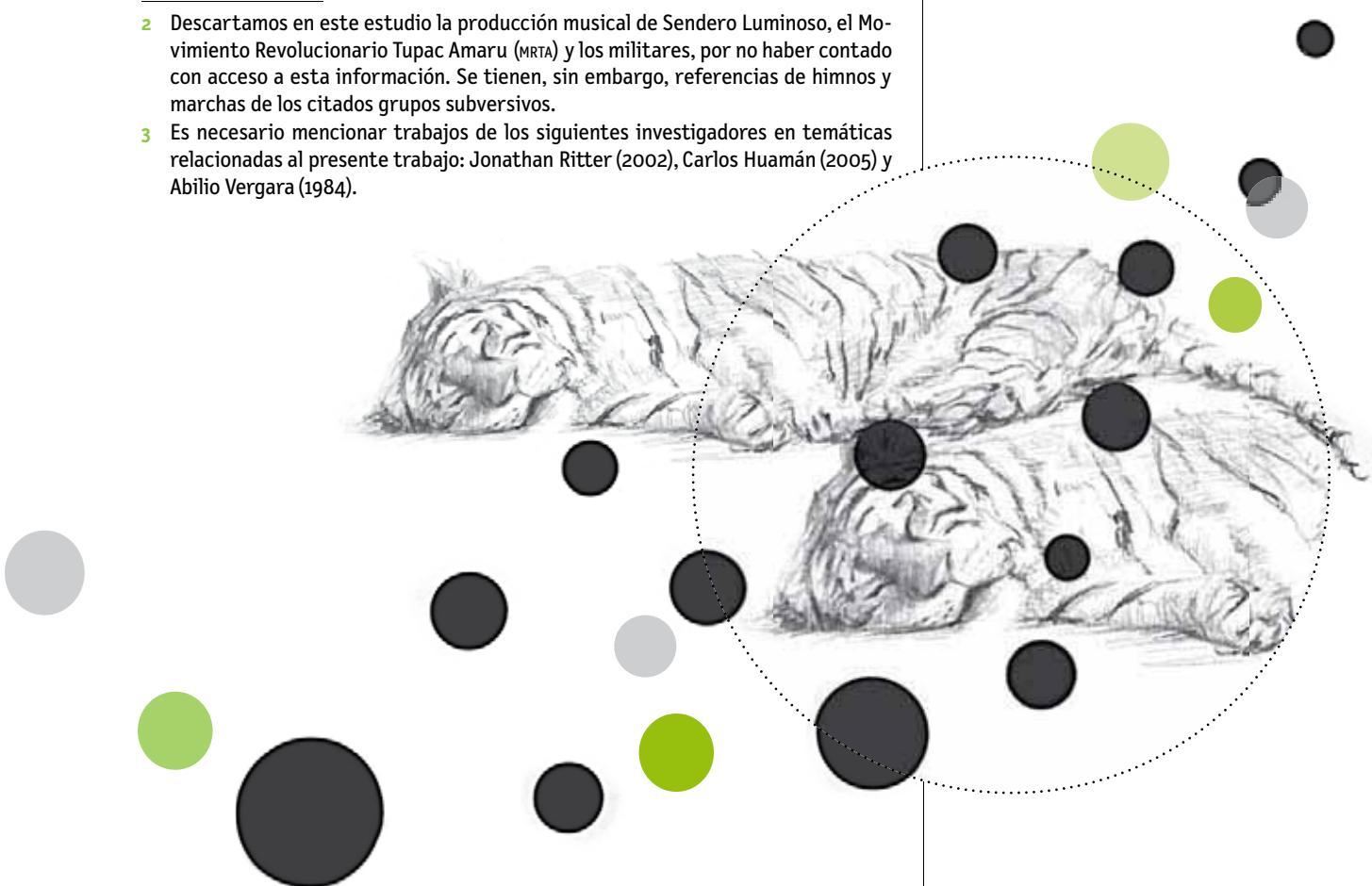
LA OBSERVACIÓN DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL (cancionero musical y la obra *Flor de retama*) –desde la población civil² (géneros musicales como *waynos*, *yaravíes*, *pumpines*)– es un testimonio que permite construir y conocer cómo se manifiesta parte de las memorias de nuestras sociedades en un contexto de violencia política.

LA VIOLENCIA DE ORIGEN POLÍTICO EJERCIDA EN ESTE PERÍODO desde diversos sectores de la sociedad refleja la fragilidad e inviabilidad de un proyecto colectivo nacional. Esta violencia tuvo como resultado nefastas consecuencias para la sociedad peruana. En el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación se señala que más de 69 mil peruanos resultaron muertos o desaparecidos por organizaciones subversivas (Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, (SL), y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), y agentes del Estado (las fuerzas armadas y policiales). De cada cuatro víctimas, tres de ellas eran campesinos quechua-hablantes. Víctimas en muchos sentidos –desde mucho antes; uno de ellos, el cultural–, formaban parte de sectores ignorados por el Estado y por las sociedades urbanas.

ASÍ, LAS PUGNAS DE LAS MEMORIAS POR LOGRAR un espacio en la historia, por parte de poblaciones marginadas, y la música, como vehículo de estas memorias colectivas, es una de las entradas que nos aproximan a comprender parte de lo acontecido, así como a promover el debate y la discusión en torno a estos temas. El presente texto trata de articular conceptos como canto, memoria y violencia política.³

La producción musical es un testimonio que permite construir y conocer cómo se manifiesta parte de las memorias de nuestras sociedades en un contexto de violencia política

-
- 2 Descartamos en este estudio la producción musical de Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA) y los militares, por no haber contado con acceso a esta información. Se tienen, sin embargo, referencias de himnos y marchas de los citados grupos subversivos.
 - 3 Es necesario mencionar trabajos de los siguientes investigadores en temáticas relacionadas al presente trabajo: Jonathan Ritter (2002), Carlos Huamán (2005) y Abilio Vergara (1984).



ADIÓS PUEBLO DE AYACUCHO ¡PERLASCHALLAY!... ¿RINCÓN DE LOS MUERTOS?

EMPECÉMOS CON UNA MIRADA CONTEXTUAL DEL POR QUÉ irrumpió la violencia política en el Perú y, específicamente, en Ayacucho: el surgimiento de propuestas de cambio está ligado a la no resolución desde el Estado y sectores dominantes, de gestar de manera general una propuesta que articulara e incluyera a todos los sectores sociales en programas y proyectos comunes, regionales y nacionales. Los padecimientos por estas exclusiones llegaron a establecer graves brechas en las consideraciones políticas y cambios, generalmente ligados al desarrollo y la búsqueda del poder político. Así sucedió en Ayacucho, uno de los departamentos más olvidados por los gobiernos democráticos y por las dictaduras militares.

EN AYACUCHO, SITUADO EN LA ZONA SUR ANDINA DEL PAÍS, no existió un polo de desarrollo convencional: una mina, una industria, grandes cultivos comerciales. Tampoco hubo un instrumento modernizador, cuyo agente fuera económico; sino que éste fue esencialmente ideológico: una universidad (*cfr.* Degregori, 1990). La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, reabierta en 1957 luego de 80 años de haber sido clausurada, formaba parte de un programa y reforma educativa que se aplicó en el ámbito nacional en los años 1950.

LA EDUCACIÓN RESULTÓ ASÍ UN FACTOR CLAVE PARA EL DESARROLLO. En esta búsqueda de “verdad”, los esfuerzos fueron desplegados intensamente. Además de ser instrumento para las luchas democráticas y para hacerse un lugar en la sociedad nacional, Degregori (1990: 11) adiciona una característica que sería, en el plano subjetivo, uno de los detonantes: “Salir del engaño”. Engaño que se remontaría a la colonia, y al cual se opondría “la verdad objetiva”, la “verdad científica” en una propuesta ideológica rígida del marxismo-leninismo-maoísmo (*ibid.*: 12, 15).

EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA SURGE UNA FACCIÓN del PCP, denominada luego Sendero Luminoso o PCP-SL. Esta agrupación es producto del encuentro de una élite intelectual, provinciana y mestiza, conjuntamente con jóvenes universitarios también provincianos, andinos y mestizos. Habría que añadir una característica: quienes formaban parte del núcleo dirigente inicial de SL pertenecían a una larga tradición de élites provincianas confrontadas con el centralismo oligárquico (*ibid.*: 22). Estos grupos fueron más radicales, y estuvieron contra los cambios y procesos que se realizaban rumbo a una modernización desde el Estado. Tampoco desde la no oficialidad e informalidad donde las migraciones no planificadas, los procesos de organización y movilización social buscaban soluciones a la exclusión.

POR OTRO LADO, LAS AGRUPACIONES POLÍTICAS que creían en el juego democrático y los sectores urbanos centralistas proclamaron una nueva Constitución política del Perú, en 1979, para dar paso a un Estado moderno con declaraciones inclusivas: derecho al voto a los jóvenes de 18 años y a los analfabetos, entre otras.

...ours earlier, Fidji... paradise island and its... was red hot. And with ap... was shaking off its status as sun-lovers and gastronomists to Cape Town. Alas! has had... The no-frills flight after costs of long-haul mean "letting off more often" - and every mon...

Las pugnas de las memorias por lograr un espacio en la historia, por parte de poblaciones marginadas, y la música, como vehículo de éstas es una de las entradas que nos aproximan a comprender parte de lo acontecido



Vulgar pereza

La pertinencia de abordar un estudio de las memorias radica en su calidad plural, puesto que no es posible que una sola memoria anule a las demás, que se aplique una sola explicación uniforme del pasado en el que haya un consenso social unánime

SIN EMBARGO, EL INICIO CRUENTO DE ESTA ETAPA estuvo señalado por la acción de SL, que inició en 1980 una denominada “guerra popular” contando con un grupo reducido de seguidores. Los grupos mayoritarios, intentaban, más bien, encontrar otras vías alternas para la transformación social.

DESDE EL ESTADO, QUIENES JURARON DEFENDER y cumplir la nueva Constitución, cedieron (Comisión de la Verdad y de la Reconciliación, 2003: 16):

...a las fuerzas armadas esas facultades que la Nación les había dado. Quedaron, de este modo, bajo tutela las instituciones de la recién ganada democracia; se alimentó la impresión de que los principios constitucionales eran ideales nobles pero inadecuados para gobernar a un pueblo al que –en el fondo– se menospreciaba al punto de ignorar su clamor, reiterando la vieja práctica de relegar sus memoriales al lugar al que se ha relegado, a lo largo de nuestra historia, la voz de los humildes: el olvido.

LA MEMORIA Y LAS MEMORIAS DEL PASADO RECIENTE

*...hay quienes imaginan el olvido
como un depósito desierto
una cosecha de la nada y sin embargo
el olvido está lleno de memoria.*

Mario Benedetti

¿DE QUÉ MANERA SE ABRE UN ESPACIO para la reflexión y se torna la mirada hacia un pasado traumático? Se abre un nuevo espacio y se genera un desborde. Un nuevo espacio es promovido desde instituciones oficiales dentro de la coyuntura de un gobierno de transición democrática: la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Se crea así, una apertura, un canal de escucha, conjuntamente con una predisposición de cambio. Y ocurre, por ello mismo, un desembalse de las memorias. Memorias que permanecieron en fueros privados y aislados. Las memorias ignoradas se hacen ahora públicas. Las memorias de las que aquí tratamos están vinculadas “...acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (Jelin, 2003: 27):⁴

LA PERTINENCIA DE ABORDAR UN ESTUDIO DE LAS MEMORIAS RADICA en su calidad plural, puesto que no es posible que una sola memoria anule a las demás, que se aplique una sola explicación uniforme del pasado en el que haya un consenso social unánime. Puede proyectarse una hegemonía de un discurso histórico con mayor o menor aceptación, generalmente desde la visión de los vencedores de conflictos, lo que no quiere decir que se anulen otras interpretaciones en la resistencia, en ámbitos locales o privados. En este sentido, como lo señala Jelin (*op. cit.*: 31): “El espacio de la memoria es... un espacio de lucha política... La memoria contra el olvido o contra el silencio esconde lo que en realidad es una

⁴ Las relaciones que pueden establecerse de la memoria con la historia y con la identidad están de alguna manera implícitas en este trabajo pero no serán enfatizadas ni desarrolladas.

oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad *memoria contra memoria*".

FRENTE A SITUACIONES QUE ROMPEN UN CURSO NORMAL, un desenvolvimiento cotidiano de una sociedad, los acontecimientos además se sitúan en un plano emocional del individuo y de la sociedad, lo que permite a su vez un arraigo mayor de la memoria, una narrativa de la memoria que se construye. Una construcción del pasado, pero referido al presente, sin el cual no tendría sentido (*ibid.*: 32).

SIN EMBARGO, SI LOS ACONTECIMIENTOS IRRUMPEN de manera abrupta y violenta, lo que se produce luego es un trauma y, lo que denomina Jelin (*ibid.*: 33), un "quiebre en la capacidad narrativa, huecos en la memoria", un impedimento de sentido de este pasado y de hacerlo parte de una narrativa (*idem*: 33): "en este nivel, el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada... Son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones, quiebres y huecos traumáticos en la narrativa".

POR OTRO LADO, LA MEMORIA TIENE TAMBIÉN un carácter selectivo, tanto individual como colectivamente, y es saludable que ello ocurra. La ficción de Borges en *Funes, el memorioso*, nos refiere sobre la imposibilidad de la memoria total y de lo que podría implicar.

LOS OLVIDOS TAMBIÉN SON PLURALES, y los silencios, como ellos, se manifiestan en la manera como han sido usados. Aquellos acontecimientos que parecían olvidados, vuelven, reaparecen y son significados o resignificados en marcos contextuales distintos, cuando en otros tiempos tal vez carecían de importancia. Jelin habla sobre el acceso a la "huella" dejada por el pasado: "Las huellas en sí mismas no constituyen memoria a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido" (*ibid.*: 35).

LA MÚSICA COMO VEHÍCULO DE LAS MEMORIAS

... *pues toda la agonía
la puse en mis cantares,
y hoy día mis cantares,
se van...*
de mano en mano.

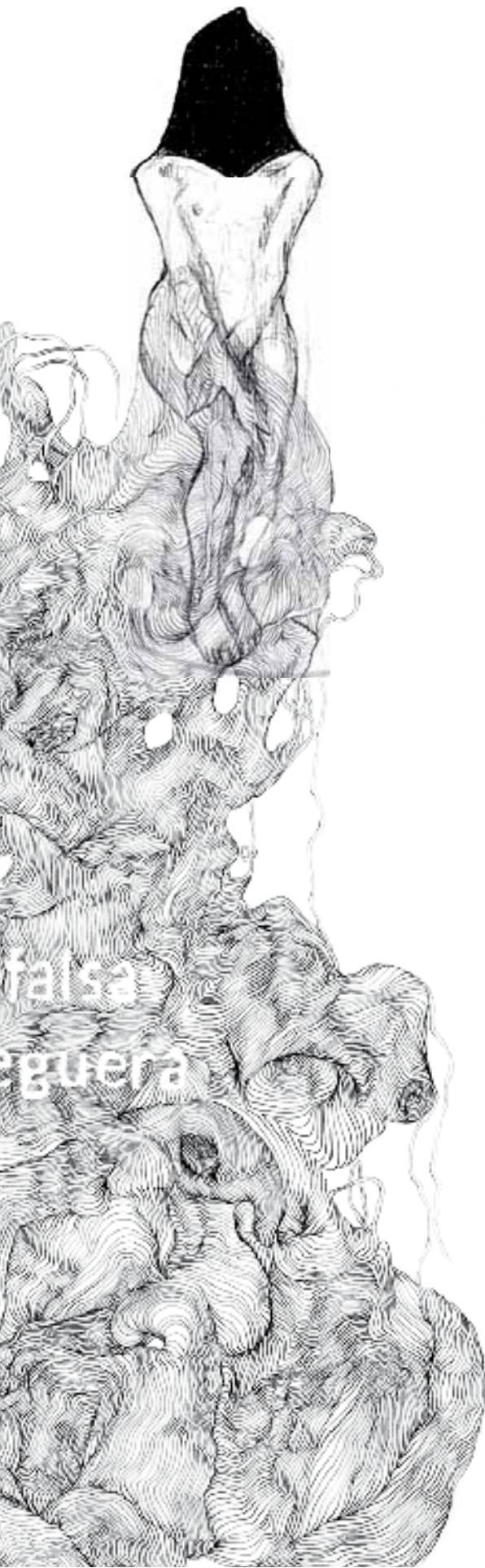
Juan Gonzalo Rose

HASTA AQUÍ, SITUAMOS LA REFERENCIA A UNA APERTURA, a una voluntad política iniciada desde instituciones oficiales para tratar el tema de la memoria. Pero es que ¿acaso sólo hubo un hueco, un vacío traumático paralizante? ¿No había algunas otras vías para canalizar estas memorias en protestas, testimonios, demandas, lamentos, furias? A la pregunta ¿dónde se encuentran las memorias? Debemos añadir, ¿cuáles son los vehículos de estas memorias?

LAS MEMORIAS SE ENCUENTRAN EN IMÁGENES, en fiestas, rituales, fechas, lugares, olores, sonidos; se anclan en experiencias y símbolos (Degregori, 2003: 19; y Jelin, 2003: 42), pero a la vez éstos generan un discurso y es necesario referirse al lenguaje. Como refiere Portelli (1993):

Las historias se van con el tiempo, crecen con el tiempo, se deterioran con el tiempo. Es por eso que se desarrollan métodos comunales





para arrebatarle cierta independencia al tiempo, para preservar las palabras. Uno de esos métodos es la poesía: las fórmulas utilizadas por los poetas orales son una herramienta que vuelve más lento el tiempo y les permite componer mientras representan, mientras hablan o cantan. La formalización del discurso es... un arma en la lucha contra el tiempo.

ASÍ, LA PALABRA POÉTICA SE ENCUENTRA TAMBIÉN en el canto. La canción popular y el recurso de la oralidad han sido clave para entender y guardar la memoria de diversas culturas. Parafraseando a Eugenia Meyer (2000): la canción popular llena un vacío en la comprensión del acontecer, ya que el pueblo, aunque analfabeto en su mayoría, podía entender lo que se cantaba e identificarse con ella; de esta manera, se superaban intransigencias educativas y culturales.

ENSEGUIDA SE PRESENTAN TRES REFERENCIAS para sustentar esta noción de medio vinculante a la música y al canto como principales canales de comunicación y de memoria de los sectores subalternos en el caso peruano: 1) Una encuesta hecha por uno de los principales diarios del país confirmaba que la música es uno de los signos más importantes de identificación entre los peruanos (*El Comercio*, 2005: 7). 2) Thomas Turino, en uno de sus múltiples trabajos sobre la música en el área andina señala que la música y la danza son las dos principales expresiones artísticas de la cultura campesina andina (2005: 11); y, finalmente, 3) Víctor Vich (2003: 337), citando a Benedict Anderson (1993), manifiesta que los Estados-nación se establecen en torno a una idea fundamental que es la que permite “imaginar la comunidad”. Además, esta imaginación de la comunidad está relacionada con el sentimiento de un tiempo simultáneo que esta comunidad comparte, una de cuyas bases materiales fue la imprenta y la prensa escrita como medios vinculantes y formadores de construcción de proyectos nacionales. En el caso peruano, dice Vich, la radiodifusión durante el siglo xx y dentro de ella, la canción popular, se constituirían en aquel nexo entre la población y una posibilidad de construir una nación a través de los discursos implícitos en los cantos.⁵

SIGUIENDO ESTA RUTA, ENCONTRAMOS AL WAYNO. El wayno es uno de los géneros musicales de origen andino de mayor difusión en el Perú. Posee versatilidad por su contenido temático diverso, no está calendarizado o sujeto a fiestas específicas y trasciende los grupos sociales. Lo mismo puede ser rural como urbano. Cito a José María Arguedas (1911-1969) sobre la importancia del wayno (1977: 8): “El wayno es, pues, canto universal del Perú indio y mestizo. Ha sido su voz y su expresión más legítima de todos los tiempos... los *waynos* antiguos hablan y cuentan por sí mismos la historia espiritual del pueblo mestizo”. Arguedas, quien como escritor y antropólogo vivió las contradicciones de la sociedad peruana, al hablarnos de la historia espiritual, se refiere a las memorias de los pueblos andinos.

CONECTANDO LA TEMÁTICA RELACIONADA A LOS MOVIMIENTOS SOCIALES, con las preguntas anteriores, las protestas y reclamos no han sido ni extraños, ni ajenos al mundo andino, expresados en la música y el

⁵ Esto no significa atribuirle a las culturas andinas una condición ágrafa. Existen estudios al respecto sobre los quipus o cuentas de pita; también sobre los telares estudiados por Gail Silverman que dan cuenta de especies de ideogramas de un posible lenguaje escrito.

wayno. Ha habido, incluso, narrativas que cuestionan la historia oficial. Citaré dos ejemplos de Carlos Huamán⁶ (2005: 122, 125):

*Desde José Pardo⁷
tengo mis papeles
Lima palasyupi
siwicio pristasqay*

*Manaya kaywampas
gusturaqchu kasqa
trabaju vialta
dikritamuchkasqa*

[Trad.]
*Desde José Pardo
tengo mis papeles,
en el palacio de gobierno
de haber prestado servicios*

*Ni con eso
está conforme (el Estado)
el trabajo vial
había decretado*

ESTE WAYNO NOS HABLA DE UNA INJUSTA LEY de vagancia aplicada a los campesinos e indígenas, en las primeras décadas del siglo XX.

UN WAYNO POSTERIOR, se refiere al gobierno de los años 1963-1968:



*Somos comuneros de las altas punas
somos indios pobres pero muy peruanos
pasamos la vida trabajando
para la grandeza de nuestra nación*

*Puerta del palacio déjanos pasar
traemos oficio para entregar
al señor Fernando nuestro presidente
pidiendo escuelas, pidiendo luz*

*Señor Fernando una palabrita
ayayay, ayayay,
pedimos progreso, pedimos escuelas
ayayay, sí señor.*

*Señor don Fernando cumple tu promesa
que ayer empeñaste en mi comunidad
pedimos el agua, pedimos caminos
pedimos escuelas, reforma agraria*

*Señor Fernando una palabrita
ayayay, ayayay,
pedimos progreso, pedimos escuelas
ayayay, sí señor.*

⁶ Al primer ejemplo le sigue una traducción del propio Carlos Huamán.

⁷ Presidente del Perú en los años de 1915 a 1919.

FLOR DE RETAMA

... la flor señala el crimen
con callado rubor...

Blanca Varela

FLOR DE RETAMA ES UNO DE LOS WAYNOS AYACUCHANOS emblemáticos de esta época de violencia política que se vivió en el Perú. La etapa de su composición está relacionada con un hecho violento ocurrido en 1969. Surge como consecuencia de las luchas por la gratuidad de la enseñanza en Huanta (provincia de Ayacucho) y Ayacucho (capital de esa misma provincia).

PRECISAMENTE, MIENTRAS QUE EN OTRAS PARTES DEL PAÍS las reivindicaciones se daban por la propiedad de las tierras, por la reforma agraria, la movilización más importante en Huanta y Ayacucho era por el derecho a la educación. El gobierno había decretado una norma por la cual los estudiantes que reprobaban alguna materia o curso (impartido totalmente en español) perdían la gratuidad de la enseñanza y tendrían que pagar el curso hasta aprobarlo. El pueblo, quechua-hablante en su mayoría, se levantó y la represión que le siguió fue muy violenta.

RICARDO DOLORIER, COMPOSITOR Y MAESTRO DE ESCUELA, nació en Lima. Sin embargo, como lo manifiesta en su relato de vida, él prefiere decir que nació en Huanta a los doce años de edad (Dolorier, 2005b). Había vivido y estudiado allí, junto a su madre y otros familiares cercanos. Cuando terminó la educación secundaria, su madre ya había fallecido. Fue a Lima y estuvo en el ejército poco tiempo. Ingresó a la universidad La Cantuta, universidad pública donde se formaban los profesores de todas las regiones del Perú y, al terminar, se recibió como profesor de lengua, literatura e historia. Regresa a Huanta a enseñar en la escuela González Vigil, donde antes estudió, y enseña a una promoción completa de alumnos. Retorna a Lima y es admitido como profesor en la universidad La Cantuta. Es en estos momentos donde ocurre ellevantamiento y la represión en Huanta. Había enseñado a muchos de los estudiantes y ex alumnos que en esa revuelta resultaron muertos y heridos. Los estudiantes huantinos de la universidad La Cantuta le transmitieron todo lo ocurrido. Esto dio inicio al wayno *Flor de retama*. Entre el vaivén de las caminatas regulares con destino a la universidad. Entre tertulias, y en presencia de otros grandes compositores, poetas y literatos, como Manuel Acosta Ojeda y Oswaldo Reynoso, la obra se fue creando.

FINALMENTE, EL WAYNO FLOR DE RETAMA fue grabado en 1980 por el Trío Huanta:⁸

*Donde la sangre del pueblo
¡Ay! se derrama
Allí mismito florece
Amarillito, flor de retama
Amarillito, amarillando, flor de retama
Vengan todos a ver
¡ay! vamos a ver
en la plazuela de Huanta
amarillito, flor de retama
amarillito, amarillando, flor de retama*



⁸ Véase la partitura en el anexo al final del texto.



*Por cinco esquinas⁹ están
los ‘sinchis’¹⁰ entrando están
van a matar estudiantes (campesinos)
huantinos de corazón
¡huantinos sin compasión!
Amarillito, amarillando, flor de retama*

FUGA:

*Los ojos del pueblo tienen
hermosos sueños,
sueñan el trigo en las eras
el viento por las laderas
y en cada niño una estrella*

*La sangre del pueblo tiene
rico perfume,
huele a jazmín y violeta
geranios y margarita
a pólvora y dinamita
¡carajo! a pólvora y dinamita.*

LA EXPRESIVIDAD ES OTRO FACTOR CARACTERÍSTICO en Ricardo Dolorier. El hecho de ser profesor de lengua, literatura e historia, y de conocer la idiosincrasia de las poblaciones andinas, le permite no sólo generar una obra, sino también contar con elementos expresivos para su creación.

ESTAS CARACTERÍSTICAS IMPULSARON EN DOLORIER una necesidad de crear y comunicar. Si bien vivió en un contexto musical, no se sentía compositor, ni poeta: “Había voces mayores, ¡qué podía decir yo frente a Juan Gonzalo Rose, a Alejandro Romualdo” (Dolorier, 2005a). Sin embargo su composición *Flor de retama* es uno de los temas emblemáticos en esta etapa de la historia del Perú. Esto es compartido por la población civil y también por los militares. Dolorier no se siente compositor pero se asume como tal, con el fin de testimoniar y darle voz a los otros. ¿Cómo puede este testimonio articularse para generar una obra musical y posteriormente ser acogida por la población? Cito a Agamben (2000: 153): “...el testimonio del superviviente únicamente tiene verdad y razón de ser si suple al del que no puede dar testimonio. De la misma manera que el tutor y el aprendiz, y el creador y su materia, el superviviente y el asesinado son inseparables y sólo su unidad-diferencia constituye el testimonio”.

SI BIEN, EN EL CASO DEL ANTROPÓLOGO, COMO DICE GEERTZ, la veracidad de su relato se fundamenta en que él sí “estuvo allí” y utiliza todos sus recursos lingüísticos para convencernos, adjuntando pruebas y documentos, describiendo densamente su etnografía; en el caso del artista-testimonante (Dolorier) ocurre todo lo contrario. En una situación traumática límite, para que sea posible construir un discurso, resulta imprescindible, en un caso extremo de supervivencia, “no haber estado allí”. La reflexión

⁹ Cinco esquinas: uno de los cuatro barrios por el que estaba dividido Huanta. Era la zona de los comunistas huantinos y la entrada a esta ciudad viniendo desde Ayacucho. El otro barrio, opositor era el de La Alameda y era de los apristas, cuya orientación era hacia la salida a Huancayo (Dolorier, 2005b).

¹⁰ Sinchi: Fuerzas especiales policiales, creadas para sofocar las guerrillas, su nombre en quechua quiere decir: perenne, que no muere, que se mantiene.

no debe quedar en la superficie, en justificar la no presencia como una cuestión de vida o muerte, sino que no se estuvo allí, pero se es el intermediario de la huella, aquella que necesitaba de sentido para incorporarse como memoria. En palabras de Agamben (2000): “... significa ponerse en relación con la propia lengua en situación de los que la han perdido... Significa... que la palabra poética es la que se sitúa en posición de resto, y puede, de este modo testimoniar. Los poetas –los testigos– fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o la imposibilidad de hablar”.

LA TRASCENDENCIA DE FLOR DE RETAMA, de ser compuesta en 1969 y retomar vigencia en 1980, radica en que no se circumscribe a un espacio geográfico (Huanta y Huamanga), ni a un tiempo específico (1969), sino que trasciende a ellos para cubrir los vacíos del trauma colectivo, donde no hay lugar para la expresión por el bloqueo de la violencia vivida. La obra permite así, reformular, reinterpretar lo ocurrido en tiempos y espacios distintos como sucedió en el Perú entre 1980 y 2000. 

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

-
- AA.VV. (2002). *Música ayacuchana. En recuerdo y en homenaje a los desaparecidos*, Lima: APRODEH, cd audio.
- ANDERSON, Benjamin (1993). *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ARGUEDAS, José María (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*, Lima: Mosca Azul Eds./ Ed. Horizonte.
- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pretextos. pp.: 143-180.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (2003). *Informe final*. Lima: CVR, en: www.cverdad.org.pe (consulta: 15.08.2005).
- DEGREGORI, Carlos Iván (1990). *Qué difícil es ser Dios. Ideología y violencia política en Sendero Luminoso*. Lima: El zorro de abajo ediciones.
- (2003). “Introducción”, en: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Carlos Iván Degregori (Ed.). Lima: IEP/ SSRC.
- EL COMERCIO (2005). “Ser peruano: un barco en las aguas del orgullo, la alegría y la pena”, en: *El Comercio*. Lima, domingo 24.07.2005 (Sección A, p. 7).
- HUAMÁN, Carlos (2005). *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno ayacuchano (1970–2005)*, México, DF: (inédito).
- JELIN, Elizabeth (2003). “Memorias y luchas políticas”, en: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Carlos Iván Degregori (Ed.), Lima: IEP/ SSRC.
- (2002). *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo xxi.
- MEYER, Eugenia (2000). “Transmisión de la conciencia histórica. Memoria y conciencia histórica”, en: *Historia, Antropología y Fuentes orales*. núm. 24, Barcelona, 2da. Época, pp. 77-94.
- PORTELLI, Alessandro (1993). “El tiempo de mi vida: las funciones del tiempo en la historia oral”, en: *Historia oral. Parte III*, Jorge Aceves (comp.), México, DF: Instituto Mora-UAM.
- SANDOVAL, Pablo (2003). “El olvido está lleno de memoria. La matanza de estudiantes de La Cantuta”, en: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Carlos Iván Degregori (Ed.). Lima: IEP/ SSRC.
- RITTER, Jonathan (2002). “Siren songs: ritual and revolution in the Peruvian Andes” en: *British Journal of Ethnomusicology* 11(1): 9-42.
- TURINO, Thomas (1984). “The urban-mestizo charango tradition in southern Peru”, en: *Ethnomusicology*, vol. 28, núm. 2.
- VICH, Víctor (2003). “Borrachos de amor: Las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano”, En *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*, Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, IEP, PUCP, Universidad del Pacífico.
- VERGARA, Abilio (1984). *Canción folklórica-popular. Del fatalismo, los amores, la sexualidad y la rabia social*, Ayacucho: cedifa-unsch, Serie Investigaciones, núm. 2.

Entrevistas:

- DOLORIER, Ricardo (2005a). Lima, 14.07.2005.
—(2005b). Lima, 21.09.2005.



Flor de retama

Ways

Ricardo Dolurier Urban

Intérprete: Ricardo Dolurier
Transcrição: Júlio César Rezende

Flor de retama

2

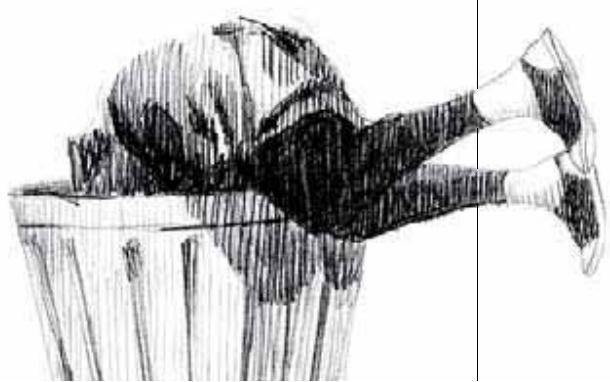


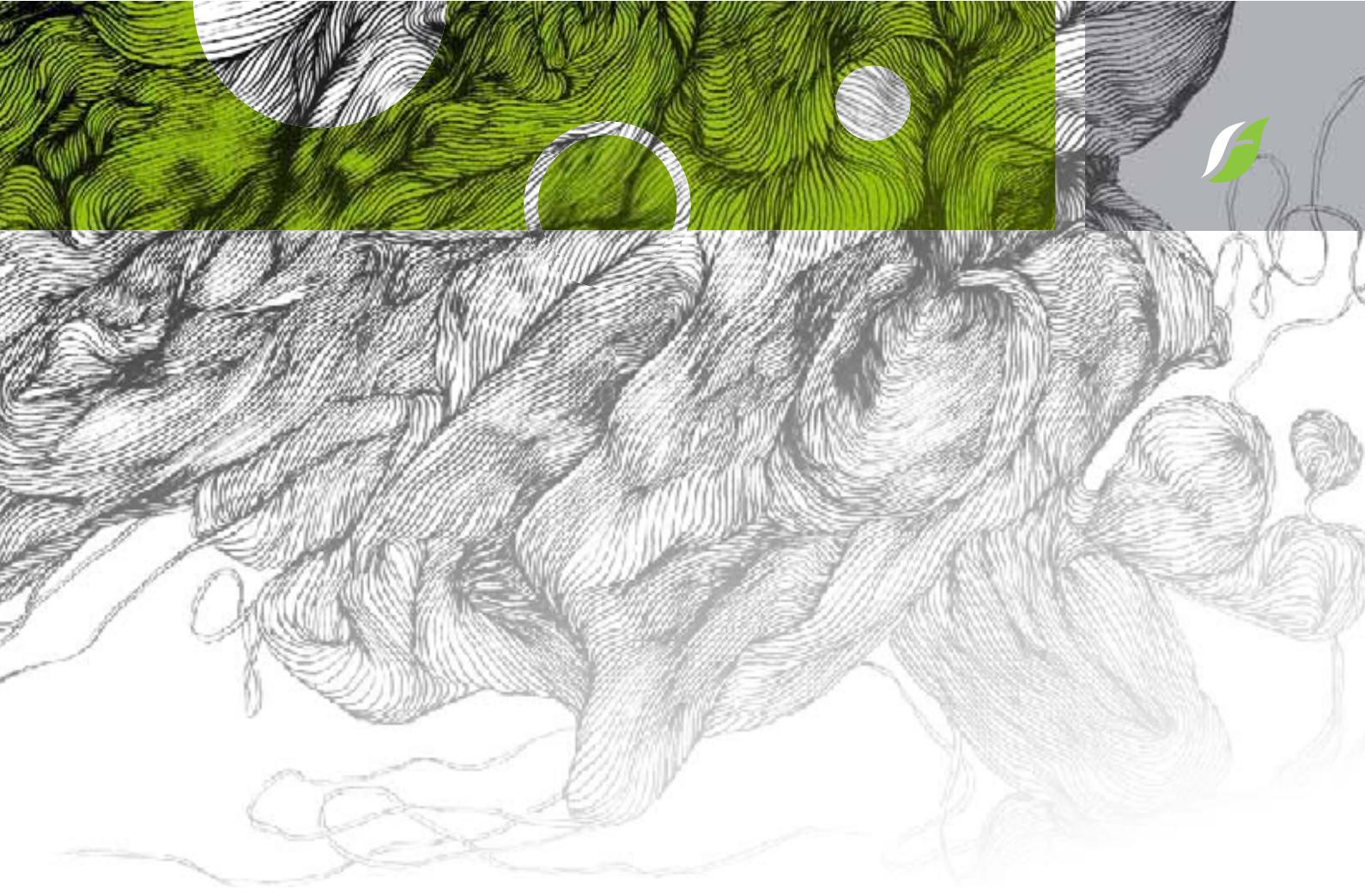
FOTO: MHO HAGINO



SOFÍA ECHEVERRI ABSTRACCIÓN Y CONSISTENCIA DISCURSIVA

ÉRIK CASTILLO

Una recepción activa de la obra de Sofía Echeverri no debería pasar por alto que contemplamos una propuesta de secuencia simultánea de obras, producidas en series distintas entre sí, relativamente autónomas, aunque en otro nivel interconectadas o atravesadas por premisas y elementos en común. Tanto en el caso de lo que define a cada serie hacia adentro de su despliegue de imágenes, como en los aspectos que permiten la interpretación en cadena de todo lo exhibido, se percibe que un núcleo discursivo en Sofía Echeverri consiste en lo que se conoce en el contexto de la posmodernidad como *las tecnologías del yo*, es decir, la representación de situaciones –“figurativas” y “abstractas”– en las que el sujeto de la imagen o la secuencia formal realiza ceremonias de autoexploración (*anacoresis*) buscando obtener conocimiento sobre las experiencias cotidianas (p.e. serie *Tintas*) o acerca del campo en el que se mueve ese *yo* o esas formas (p.e. serie *amorfo mal*), y que en este caso aparecen como imágenes que entablan diálogos –tensos, irónicos, afirmativos– con referencia a ciertos pensamientos no expresados.



LA LECTURA COMPARADA del conjunto de series y la comparativa al interior de cada pieza en concreto (precisamente porque están hechas bajo la lógica de la intervención), funciona en los términos de la visión de un *palimpsesto* plástico, es decir, de un “documento” en el que se notan marcas hechas encima de capas que también contienen grafismos. Así, los dos niveles de dibujo, ya sea por superposición de papeles o por cohabitación de figuras dispares en un mismo soporte, configuran iconografías o estructuras contradictorias que producen, básicamente, dos tipos de significado: por un lado, el despliegue de secuencias de elementos geométricos circulares que revelan la esencia de las figuras naturalistas (series *Réquiem*, *Liary*); y, por otro, formaciones lineales complejas que representan procesos de colapso o mutaciones en los que el principio del orden y el de la expansión aleatoria coexisten.

LA VISIÓN DE LOS MÓDULOS CIRCULARES que intervienen el supuesto orden editorial en el tabloide simulado de la serie *Liary* o que flotan en los grabados con representaciones de animales en *Réquiem*, igual que los que dan forma a los globos que contienen los textos en las piezas-página sacadas de revistas o de los que parecen tomar su silueta los dibujos de los personajes encapuchados, es una visión que tal vez implique –en la ambigüedad– que todo entorno, es decir, cualquier espacio (vital,

personal, colectivo, lingüístico, icónico, mediático...) está sujeto a la pérdida constante de estructura, al reacomodo interminable, al acceso a otros entornos o a la interdependencia en relación con micro-mundos concomitantes.

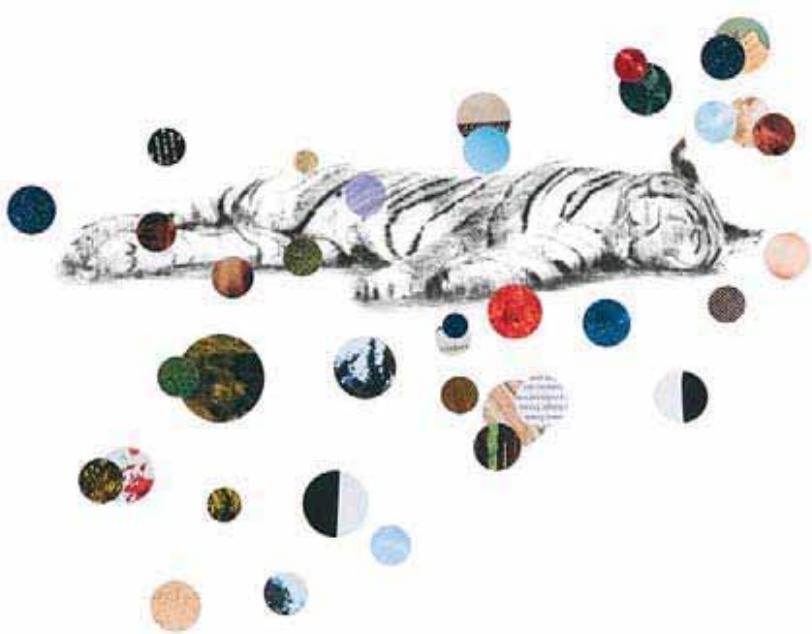
LA SERIE CÉLULAS ES, QUIZÁ, la que acusa de forma más evidente las reglas del juego discursivo de Sofía Echeverri. Se trata de las piezas en las que a los dibujos a lápiz sobre papel blanco opaco, la artista superpuso las hojas de papel Herculene dibujadas con motivos en color. La estética de esas obras consiste en un registro en el que la abstracción está abierta y deja de ser la elección de un estilo moderno de representación visual, pues alude, en su táctica de estructurar esquemas extravagantes, posgeométricos y pro-orgánicos, a un relato sobre la transformación que se puede explicar si recordamos la relación *desmoderna* que plantearon las prácticas abstractas de los últimos treinta años (Cfr. Franz Ackermann, el colectivo *Knowbotic Research*, Peter Halley) cuando involucraron este tipo de visualidad con la necesidad de construir mapas o modelos de fragmentos de la realidad social, económica, mental, etcétera. Los juegos de lenguaje gráfico que posibilita el trabajo con algunas políticas de la intervención, dan consistencia discursiva a la obra de Sofía Echeverri, en un medio cultural muy discursivo y poco consistente. 



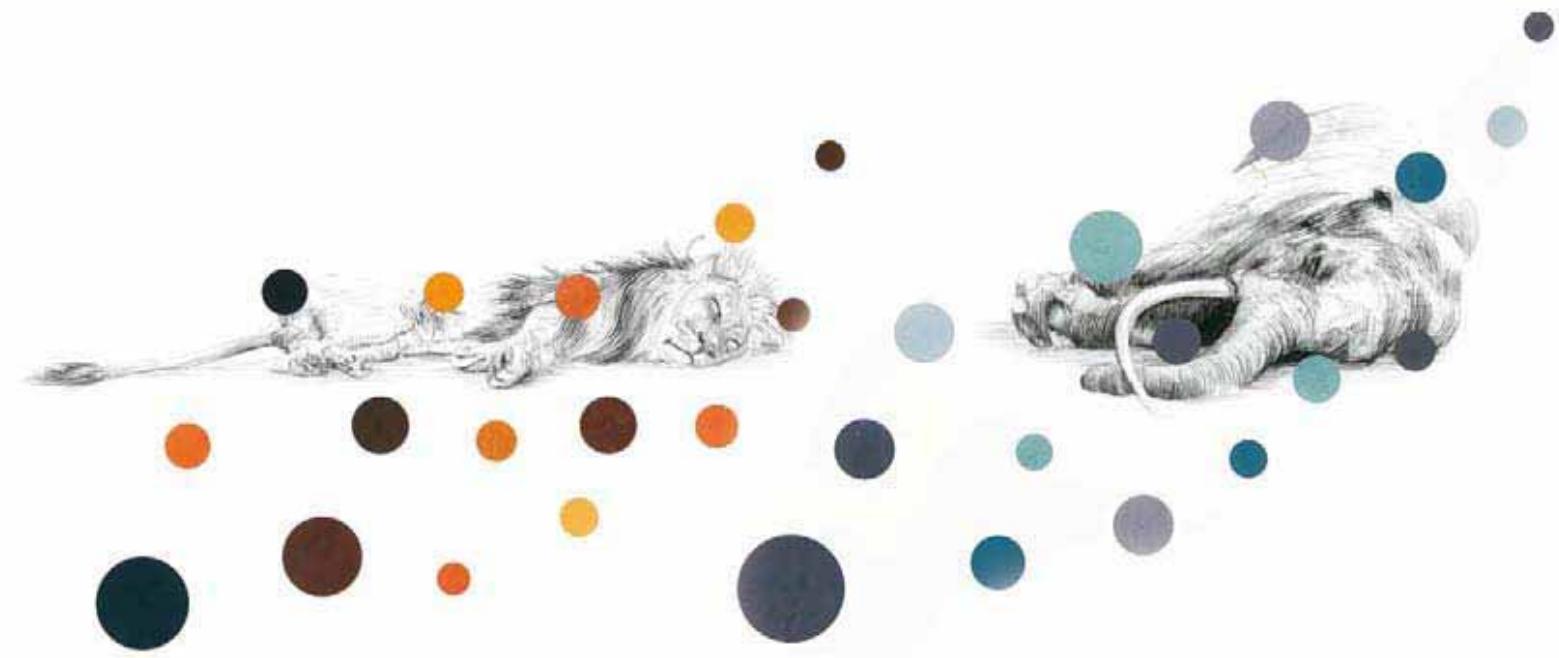


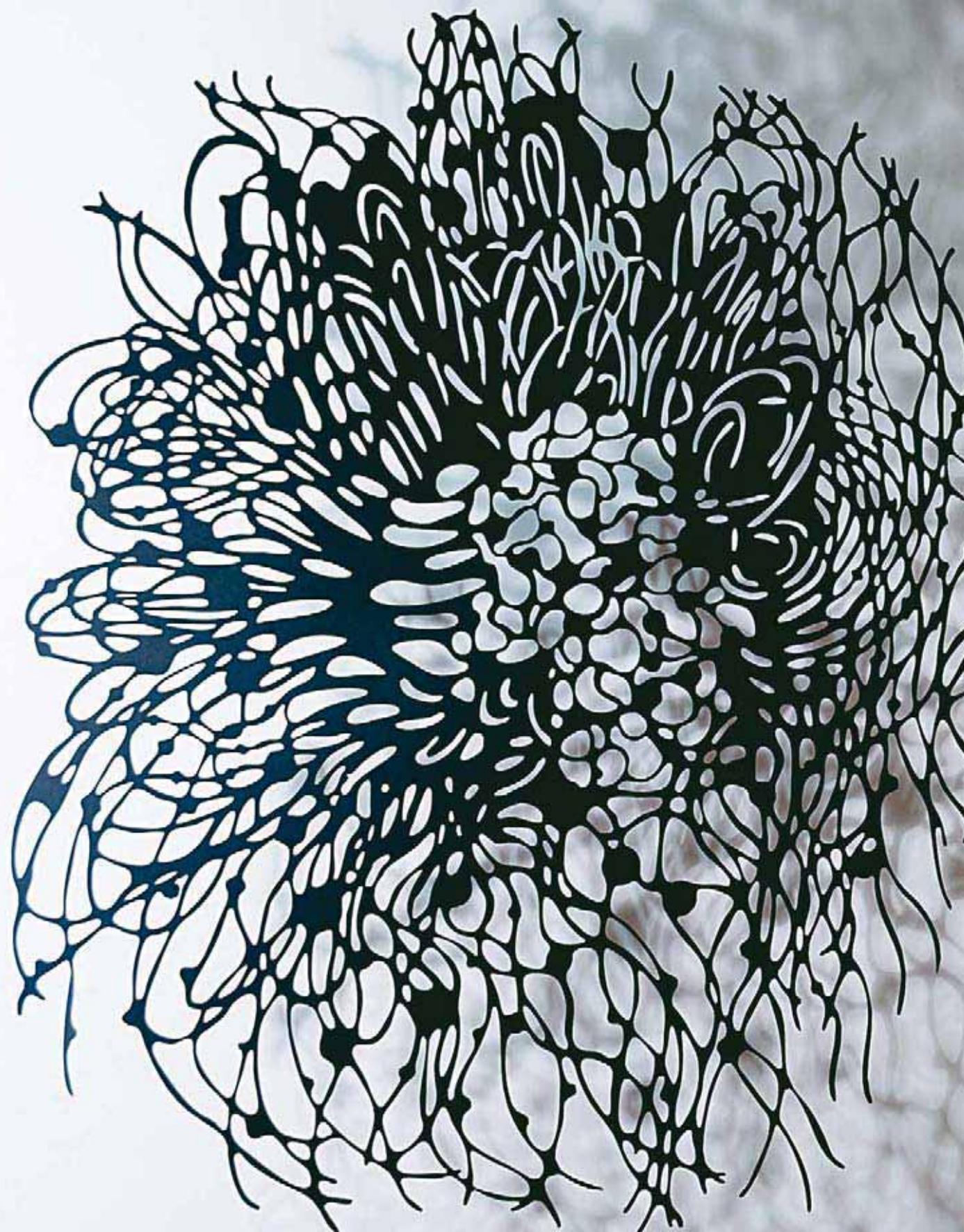


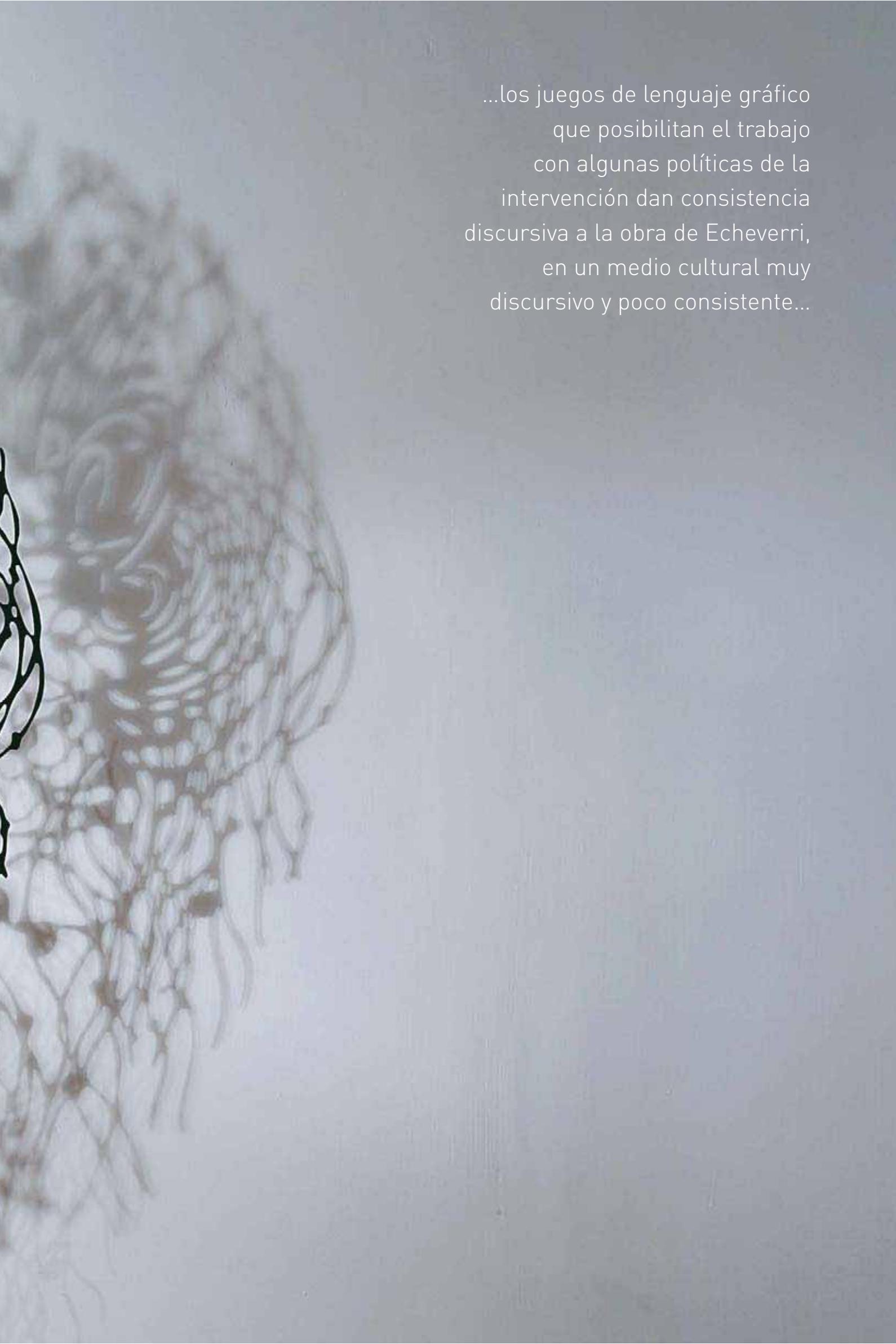
Página anterior: de la serie "Células", V, grafito y lápiz de color sobre papel, 60 x 70 cm. Arriba: *Noble cansancio vs. vulgar pereza*, tinta con intervenciones de papel, 30 x 45 cm. Derecha: *Sueño de Tigre*, punta seca con intervenciones en offset, 30 x 40 cm. Siguiente página: de la serie "Réquiem", *León y Elefante*, grafito y color sobre papel 35 X 45 cm.



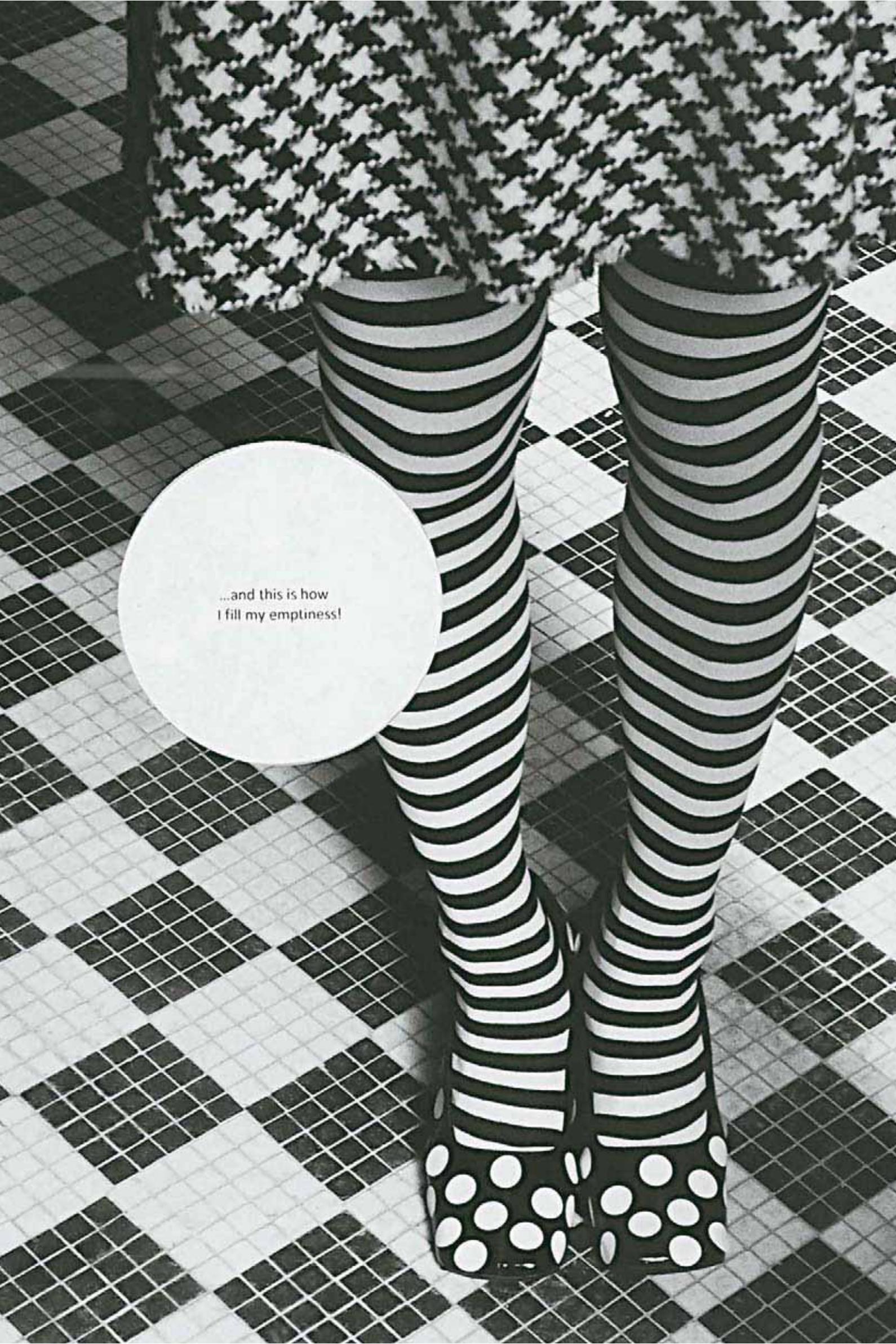
...en su táctica de estructurar
esquemas extravagantes,
posgeométricos y pro-orgánicos,
Echeverri alude a un relato sobre
la transformación...







...los juegos de lenguaje gráfico que posibilitan el trabajo con algunas políticas de la intervención dan consistencia discursiva a la obra de Echeverri, en un medio cultural muy discursivo y poco consistente...

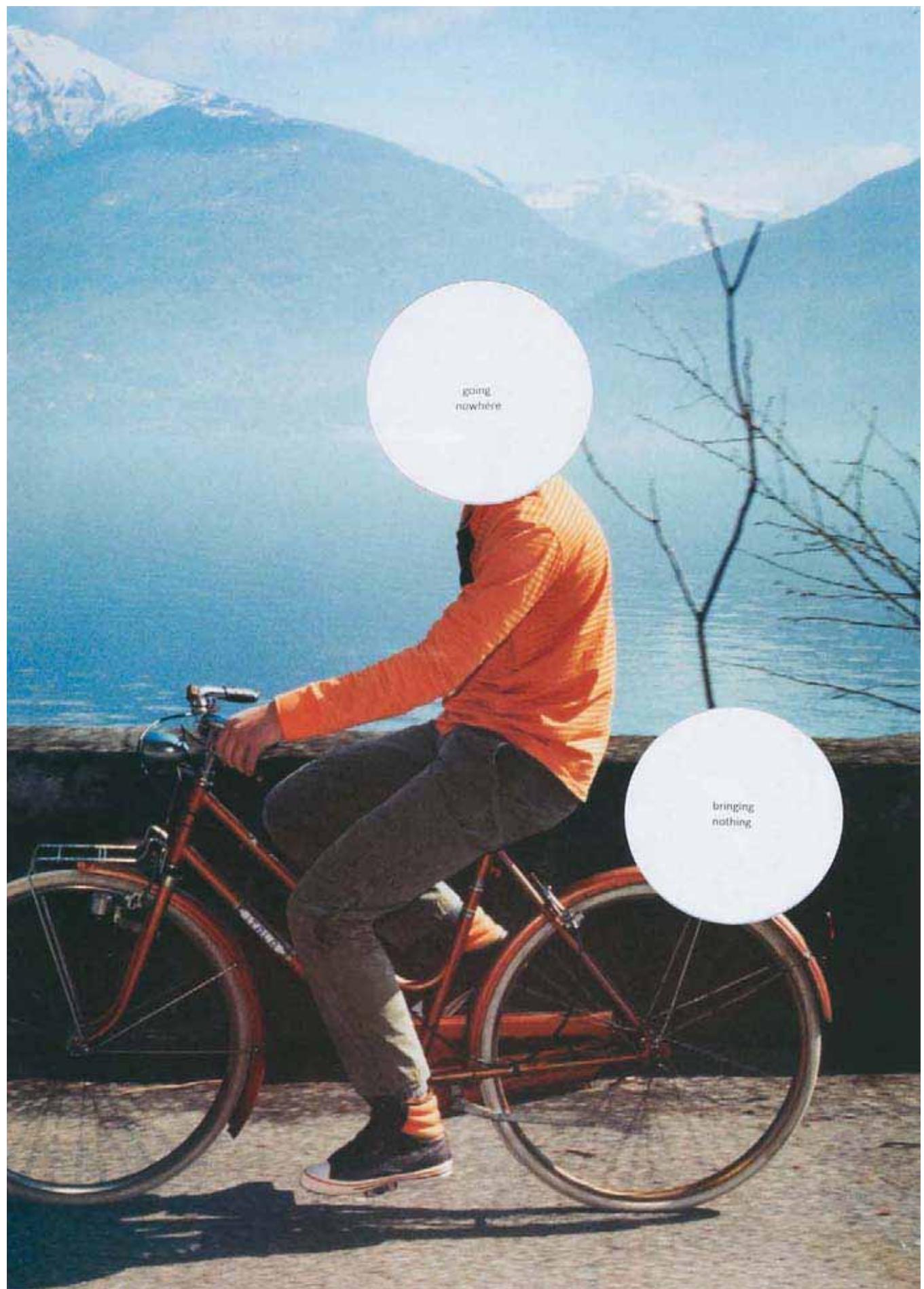


...and this is how
I fill my emptiness!



...la visión de los módulos circulares que flotan en los grabados con representaciones de animales en “Réquiem”, igual que los que dan forma a los globos que contienen los textos en las piezas-página sacadas de revistas... es una visión que tal vez implique que todo entorno está sujeto a la pérdida constante de estructura, al reacomodo interminable, al acceso a otros entornos o a la interdependencia en relación con micro-mundos concomitantes...

Página doble: de la serie “Celulas”, *Célula III*, cortes sobre cartón, 80 x 70 cm. Izquierda: de la serie “None of us I”, piezografía de intervención en publicidad, 40 x 30 cm. Siguiente página: de la serie “None of us II”, piezografía de intervención en publicidad, 40 x 30 cm.



going
nowhere

bringing
nothing



LA MEMORIA COMO RESCATE

Creo que esta es una buena ocasión para señalar algunos aspectos de la realidad de nuestro país que pueden ayudar en la mejor comprensión del filme que van a ver. Al cabo de casi diez años de revolución hemos aprendido que nuestra condición de país subdesarrollado (explotado durante cuatrocientos años, primero por España y después por los Estados Unidos) no se supera, sino a costa de mucho trabajo y muchos sacrificios. No ha sido fácil llegar a esta conclusión, pues durante los primeros años la alegría del triunfo nos hizo creer que el paraíso estaba al alcance de la mano.

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA¹

IRÁN SOSA
DÍAZ

Licenciada en Relaciones Internacionales por el ITAM y maestrante en Políticas Públicas y Género en la FLACSO-Méjico. Ha fungido como asesora en la SEP y el IFAI. Ha publicado en diversas revistas especializadas en democracia, cultura y transparencia.

En una América Latina sumergida en el vaivén de la economía internacional, donde las pugnas por el poder le han sido arrebatadas a la sociedad civil en la búsqueda de la instauración de un nuevo “ordenamiento democrático” y la riqueza es distribuida de forma cada vez menos equitativa, la cotidianidad ha transformado los conceptos de libertad en exilios estáticos, es decir, se habita la paradoja de abandonarse en sí mismo como una forma de fuga y desencuentro con nuestra realidad social.

ES EN ESTE PATHOS COLECTIVO DONDE LA PREOCUPACIÓN por el subdesarrollo cultural y la conciencia individual se revaloran y entonces se vuelve

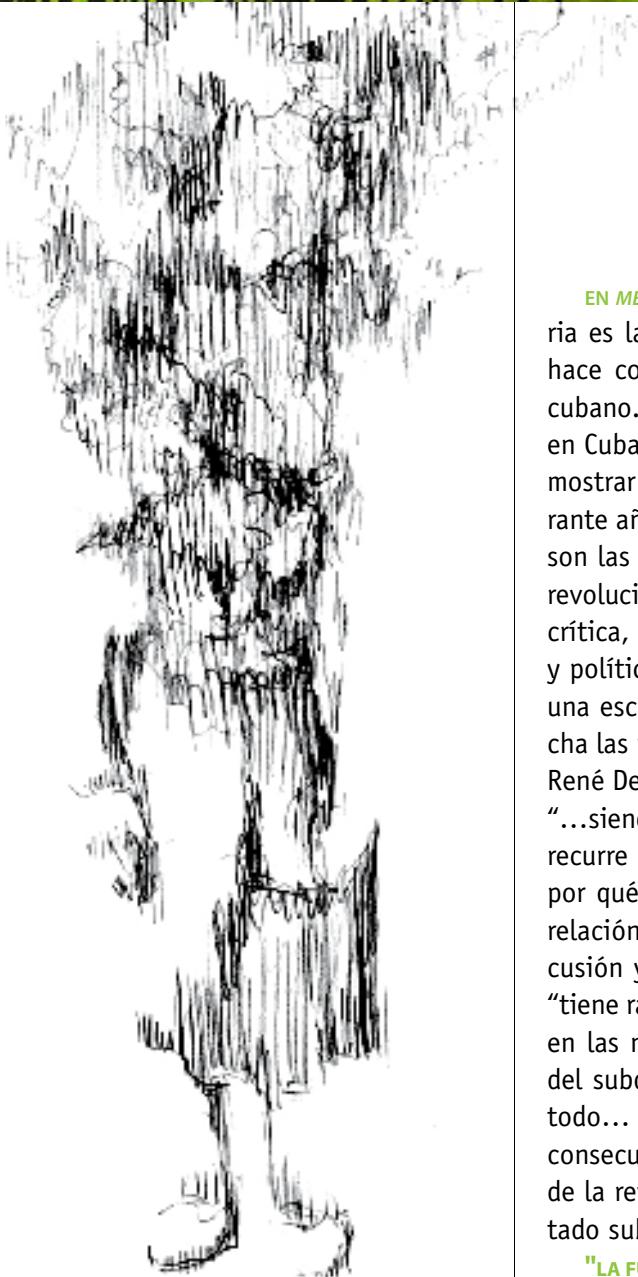
¹ Presentación de *Memorias del subdesarrollo* en Karlovy Vary, Checoslovaquia (1968).



no solo necesario, sino imprescindible recapitular los momentos y las obras que han registrado nuestro paso en la construcción, y deconstrucción, de nuestra historia y nuestra esencia. Es aquí donde el arte y sus manifestaciones (literatura, cine, música, pintura, arquitectura...) fungen como termómetro social. Al respecto, valdría la pena revisitar las estanterías de las bibliotecas, las hemerotecas y las filmotecas para hallar el espejo que nos defina sin velos o distorsiones.

EN ESTE SENTIDO DESTACA UNA DE LAS PELÍCULAS consideradas por la crítica dentro de los cien filmes más importantes en la historia del cine: *Memorias del subdesarrollo*. Cinta dirigida por Tomás Gutiérrez Alea basada en la novela de Edmundo Desnoes, obra que refleja el intenso momento histórico de la Cuba posrevolucionaria. “Cuba libre e independiente, quién iba a sopesar todo esto”, se pregunta Sergio Corrieri, quien interpreta a un burgués intelectual que se despide de su esposa, familia y amigos quienes emigran a EUA y decide quedarse en Cuba después del triunfo de la revolución. Es a través de él, de sus pensamientos, experiencias y sentimientos que Gutiérrez Alea penetra en el interior de la Revolución cubana mediante un proceso de observación. En todo este proceso de exploración interior se suceden monólogos del protagonista que generan reflexiones sobre diversos temas como la propia revolución, la institucionalización del amor a través del matrimonio y el subdesarrollo. Nada escapa a un proceso dialéctico de análisis expresado en sus introspecciones. Así, el filme se desarrolla desde una visión de crítica e ironía de un momento eufórico y desgarrador a la vez.

SERGIO SE ENAMORA DE ELENA, UNA JOVEN SENCILLA, e intenta conformarla según su propia visión de la vida. Después de un tiempo considera que Elena lo único que hace es recordarle el subdesarrollo de la mayoría de los cubanos, “no tienen interés por la cultura”. La relación fracasa ridículamente. Es aquí cuando se da cuenta que ser congruente con sus principios y valores dentro de un país subdesarrollado lo hunde. Se confiesa a sí mismo que siempre trata de vivir como un europeo. Por momentos se siente como un individuo perdido que está comenzando una nueva realidad pero no se adapta a ella, transmite la idea de un individuo solitario que no tiene más futuro ahí, parece que no existe la oportunidad de lograr los cambios prometidos por la revolución, es sobrepasado por el proceso colectivo. A medida que pasan los meses se va ensimismado cada vez más. Termina encerrado en su departamento, mientras el ejército, el pueblo y Fidel Castro se preparan para un nuevo desembarco estadounidense como respuesta a la instalación de misiles soviéticos en la isla. De todo esto se forma el retrato de un hombre en un contexto social, cuya conciencia progresiva sólo produce en él una creciente inseguridad.



EN *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO LA HISTORIA DE LA CUBA* posrevolucionaria es la de un pueblo que duda entre el conformismo y la lucha; hace consideraciones sobre la identidad y el comportamiento del cubano. Lejos de negar o rechazar el discurso socialista que se vivía en Cuba durante esa época, la intención de Tomás Gutiérrez Alea es mostrar lo difícil que es transformar a una sociedad que vivió durante años una opresión mental y una dependencia económica, esas son las auténticas memorias del subdesarrollo. El filme analiza a la revolución señalando sus aciertos y fallas; desde una perspectiva crítica, Gutiérrez Alea muestra las condiciones sociales, económicas y políticas de su país y las contradicciones que éstas encierran. En una escena de la película, un periodista estadounidense que escucha las ponencias y las discusiones del propio Edmundo Desnoes, de René Depestre, Gianni Toti y David Viñas, interrumpe para preguntar "...siendo la Revolución cubana una revolución original, ¿por qué recurre a métodos convencionales como son las mesas redondas y por qué no desarrolla un método más dinámico de establecer una relación entre el panel y el público?". Sergio sale del panel de discusión y reflexiona sobre lo que el periodista americano preguntó: "tiene razón, las palabras se devoran a las palabras, y lo dejan a uno en las nubes, en la luna, a miles de millas de todo, cómo se sale del subdesarrollo, cada día creo que es más difícil, lo marca todo, todo... en el subdesarrollo nada tiene continuidad, la gente no es consecuente...". Las expectativas de transformación como resultado de la revolución son difíciles de materializar en un país que ha estado subyugado al imperio.

"LA FUERZA DE *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO* radica en la denuncia, por supuesto, pero también en que muestra la dura realidad que ha de enfrentar un pueblo, el reto de una revolución que asume la abrumadora herencia del subdesarrollo" (Bernard Bremge, *Quotidien*, París, 1974). Sin duda alguna, una película donde la fotografía, la intensidad del discurso y la extraordinaria música de Leo Brouwer hacen estremecer al espectador más de una vez. 

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

DESNOS, Edmundo (1963). "Habla un director", en: *Revolución*, La Habana.

FORNET, Ambrosio (1987). *Tomás Gutiérrez Alea: Una retrospectiva crítica*, La Habana: Letras Cubanas.

PICK, Zuzana M. y Thomas G. SCHATZ (1993). *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, EUA: Texas Film Studies Series, University of Texas Press.

SCHROEDER, Paul A. (2002). *Tomás Gutiérrez Alea: Dialectics of a Filmmaker*, Routledge.

IMPROVISACIÓN: EL MUNDO DE LA VIDA*

Yo hago lo que acontece.
G.E.M. Anscombe, *Intención*.

INTI MEZA
VILLARINO

Ensayista, ponente
y promotor cultural.
Cursó estudios de
filosofía en la Facultad
de Filosofía y Letras
de la Universidad
Nacional Autónoma
de México.

MINUTO 0.59

Mientras los músicos prueban los instrumentos, la consola y las conexiones, sin que nadie lo notara, la improvisación da inicio. Aún se escuchan las voces de los asistentes, su conversación es producto del encuentro en aquella sala, o tal vez la continuación de otra más antigua que mantienen al entrar al SUM...

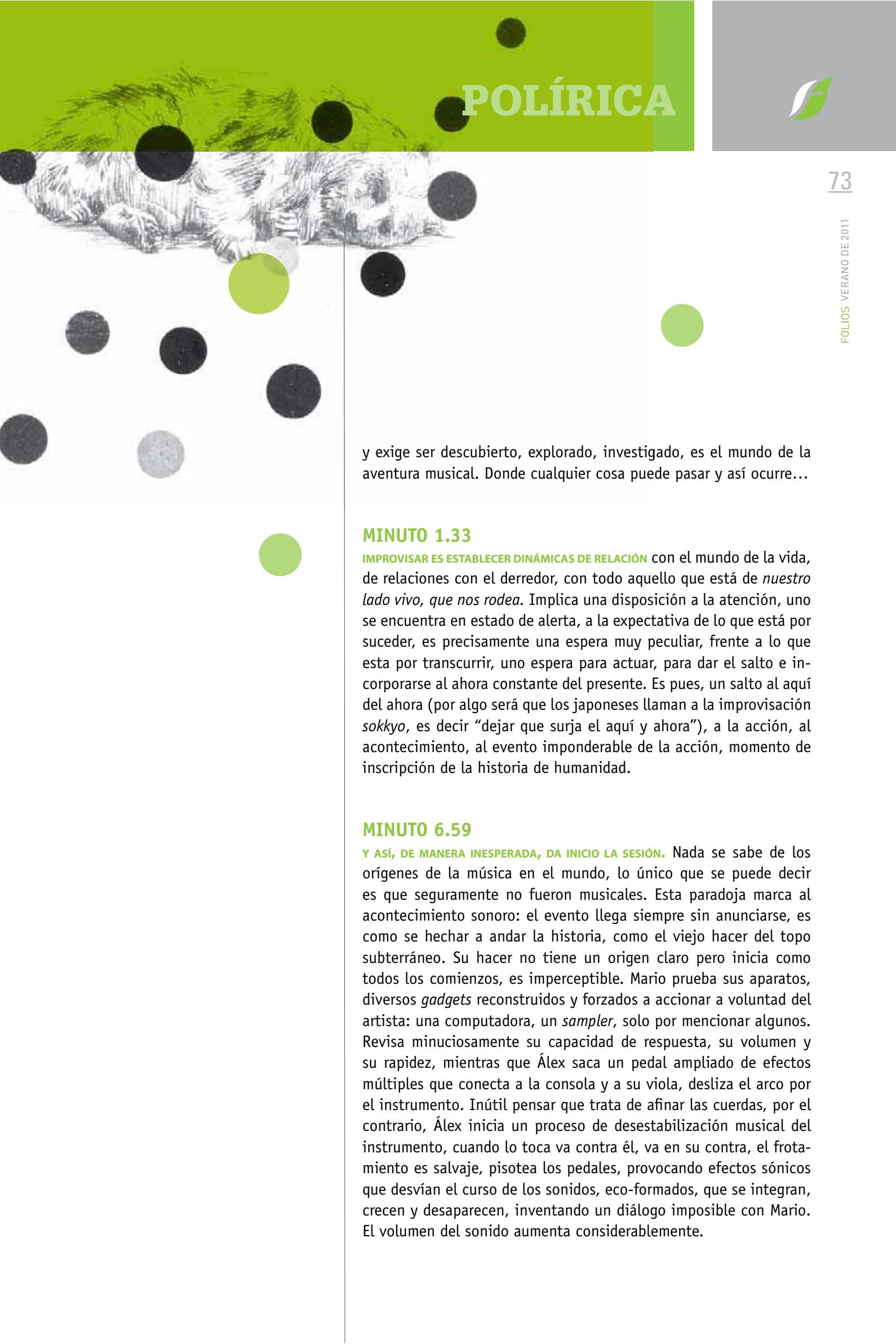
MINUTO 1.15

EN LOS AÑOS SESENTA, entre los grupos de *rhythm and blues*, se solía decir que cuando dos personas eran buenos *partners* en la cama, los dos hacían buena música. Improvisar es un poco hacer el amor, es como conversar, hacer el amor es como conversar: hace falta de inventiva y creatividad para hacer de la sesión (amatoria, sonora, discursiva, dialógica, etcétera) un evento memorable, algo que se recuerde, que por un momento desafíe el tiempo, lo inexorable del transcurso del tiempo, lo implacable que es la presencia del olvido. Siendo el olvido en este caso la ausencia del acontecimiento, perdido y relegado.

MINUTO 1.27

HACER ES ACONTECER ¡QUE DUDA CABE! La improvisación invoca al acontecimiento, a lo eventual ignorado, salirse de la frase musical tradicional es introducirse en lo que está por descubrirse, en lo que pide

* La presente crónica corresponde a la sesión de improvisación musical realizada por Alexander Bruck y Mario de Vega, durante la presentación del número 06 del fanzine *666 Satán. Ismo*, el 15 de enero del 2008, en el Salón de Usos Múltiples sum de la Escuela Superior de Música del INBA (Méjico, DF).



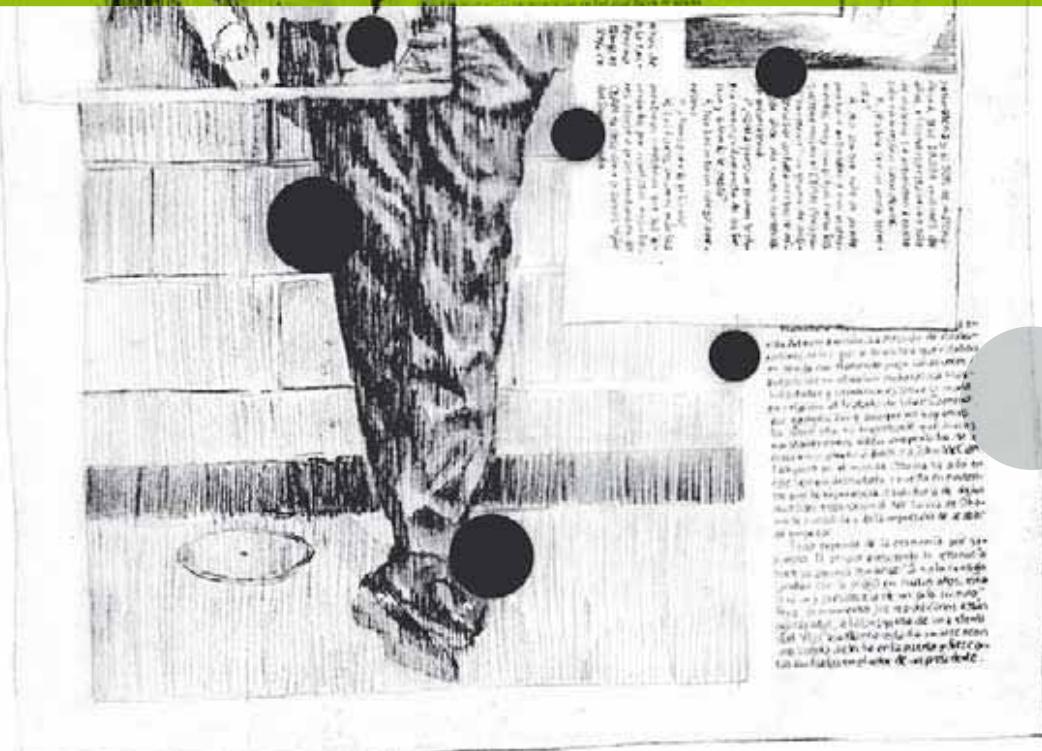
y exige ser descubierto, explorado, investigado, es el mundo de la aventura musical. Donde cualquier cosa puede pasar y así ocurre...

MINUTO 1.33

IMPROVISAR ES ESTABLECER DINÁMICAS DE RELACIÓN con el mundo de la vida, de relaciones con el derredor, con todo aquello que está de *nuestro lado vivo, que nos rodea*. Implica una disposición a la atención, uno se encuentra en estado de alerta, a la expectativa de lo que está por suceder, es precisamente una espera muy peculiar, frente a lo que esta por transcurrir, uno espera para actuar, para dar el salto e incorporarse al ahora constante del presente. Es pues, un salto al aquí del ahora (por algo será que los japoneses llaman a la improvisación *sokkyo*, es decir “dejar que surja el aquí y ahora”), a la acción, al acontecimiento, al evento imponderable de la acción, momento de inscripción de la historia de humanidad.

MINUTO 6.59

Y ASÍ, DE MANERA INESPERADA, DA INICIO LA SESIÓN. Nada se sabe de los orígenes de la música en el mundo, lo único que se puede decir es que seguramente no fueron musicales. Esta paradoja marca al acontecimiento sonoro: el evento llega siempre sin anunciarse, es como se hechar a andar la historia, como el viejo hacer del topo subterráneo. Su hacer no tiene un origen claro pero inicia como todos los comienzos, es imperceptible. Mario prueba sus aparatos, diversos *gadgets* reconstruidos y forzados a accionar a voluntad del artista: una computadora, un *sample*, solo por mencionar algunos. Revisa minuciosamente su capacidad de respuesta, su volumen y su rapidez, mientras que Álex saca un pedal ampliado de efectos múltiples que conecta a la consola y a su viola, desliza el arco por el instrumento. Inútil pensar que trata de afinar las cuerdas, por el contrario, Álex inicia un proceso de desestabilización musical del instrumento, cuando lo toca va contra él, va en su contra, el frotamiento es salvaje, pisotea los pedales, provocando efectos sónicos que desvían el curso de los sonidos, eco-formados, que se integran, crecen y desaparecen, inventando un diálogo imposible con Mario. El volumen del sonido aumenta considerablemente.



MINUTO 7.00

UNA VEZ ATRAPADA NUESTRA ATENCIÓN, se dedican a lo suyo. Por momentos Mario parece abstraído en su propio deambular sónico, repite algunas muescas de sonido modificadas; Álex raspa las cuerdas de su arco contra el puente de la viola... Al fondo aún se escucha a alguien decir "pasen, ya estamos por comenzar", pero lo cierto es que el evento ya inició y nadie se ha dado cuenta... ¿Será posible que no lo hayan notado todavía?

MINUTO 7.59

AUJOUR D'HUI RIEN. PALABRAS ASENTADAS el 14 de julio de 1789 en el diario que solía escribir extenuado –por nada en particular– Luis XIV. Justo el día que daba inicio la toma de la Bastilla, preludio de la revuelta que desencadenaría en la Revolución francesa y que marcaría el fin de la monarquía en Francia. Conocer esto me ha contagiado la confianza moderna en la posibilidad del advenimiento de lo real. Lo que está por acontecer nunca avisa de su arribo. Lo que acontece es, pues, lo in-advertido, lo in-esperado. La improvisación tiene su fuerza precisamente en que su ámbito de trabajo es el acontecer sonoro del mundo. Se invocan fuerzas indiscutibles, inmanejables, que violentan y sobrepasan al entendimiento aburrido de lo ya oído, de lo ya visto. En la improvisación rara vez se sabe lo que está sucediendo, ni los mismos músicos logran explicar del todo el sentido de sus actos, la aspiración a la pureza de la acción va encaminada, no a lo indiscernible sino a la construcción efímera de un cierto método de caos creativo, adolescente, siempre inacabado...



MINUTO 11.05

EN ALGÚN MOMENTO DE SU LIBRO DEREK BAILEY define la actividad de la improvisación como metáfora de la vida in-mediata. Feroz e irre-presentable, se trata del antiguo anhelo de acceder de una vez por todas a lo real, salvaje e indeterminado, procedimiento contra-mi-mético, y sin embargo insuficiente, puesto que nuestro mundo lo vivimos incrédulos bajo la crisis del paradigma moderno de representación. Nuestro mundo se encuentra mediado, distante de nuestra experiencia. Accedemos al mundo re-presentándolo como imagen y objeto de nuestra *sujetidad*, procedimiento insuficiente, sin duda, mas no inútil. La fuerza que domina la improvisación es el deseo de la experiencia de la vida autentica, indomable, soberana punta de lanza de nuestra apropiación del mundo de la vida.

MINUTO 16.09

MARIO INTRODUCE VARIOS MOTIVOS NUEVOS, son distintas maneras de reírse, risas de mujer, risas de hombre, risas de niños en pleno desmadre, risas de mujer sola, risas de hombre solo, las risas regresan una y otra vez, se mezclan con distintas masas sonoras, y al fondo, aplastada bajo el volumen de sonidos la viola de Álex, marca un lento y doloroso chillido, y de pronto el silencio... o casi... es una pausa, ¿Han decidido descansar uno del otro?

MINUTO 20.00

EN LA IMPROVISACIÓN SE PRETENDE SEGUIR el decurso de la vida, por lo tanto fuera del tiempo de la fábrica, de la escuela, y de la cárcel. Es decir fuera de la vida organizada por la sociedad de control. El discurso de la improvisación libre puede decir cualquier cosa, puesto que recurre a ese momento previo/posterior a la significación, pero no es a-significativo. Puede tomar cualquier tiempo. El tiempo de la improvisación es el afuera de lo socialmente asignado como el tiempo de la vida social. De ahí que su discurso sonoro nos parezca intermitente, titubeante, impredecible, pero es que se trata de acceder a la misma informe de lo in-mediato, ahí donde el tiempo se dispersa en distintos órdenes de vida, ahí donde el ser es reconstruido, re-formado.

MINUTO 23.23

A DIFERENCIA DE LA IMPROVISACIÓN QUE SUCEDA dentro de una determinada tradición musical (jazz, flamenco, ragas, koto, etcétera) aquí la actividad consiste en un juego con los distintos datos de la tradición: estilos, acentos, citas, referencias a un pasado resucitado en el mismo momento en que es invocado, sólo para desvanecerse al final



del evento musical. La improvisación es el no lugar de la tradición musical, es el grito informe del recién nacido. Incomprensible al oído pero lleno de vida.

MINUTO 25.45

RE, (RE) COMO QUIEN INTENTA SALIRSE DEL CAUCE SONORO trabado, musical por el solo hecho de adscribirse a los distintos tropos poéticos de la creación. Se improvisa a la *maniera* del recurso a los elencos retóricos, repitiéndolo todo hasta encontrar el momento de la ruptura, de la salida del curso “natural” del destino social pactado de los signos. El significado sónico es exacerbado en su repetición, como quien dice *una rosa es una rosa*, duplicando la frase hasta convertirla en una serie indiferenciada. Hasta que sólo nos queda la monotonía de su música, se crea una ausencia/presencia contra la tradición de la in-significancia musical del Pop.

MINUTO 29.09

MARIO SE AÍSLA DETRÁS DE UNA INVENCIBLE PARED DE RUIDO, informe. No hay ninguna voluntad de lenguaje, no hay intención de comunicar ningún mensaje, ruptura del mensaje musical, pero al tiempo, su diálogo maltrecho es la continuación de la aspiración utópica a una concomunicación, malograda apelación a una comunidad creada sin futuro. Sin embargo me interesa afirmar que sí hay participación colectiva en la creación de un evento sonoro no musical: de alguna manera el escucha participa en la creación del evento sonoro, no sólo escuchando atentamente, sino que al acompañar a los músicos acentúa sobre el ánimo de los ejecutantes.

MINUTO 30.00

EL TEMPERAMENTO DEL MÚSICO AL IMPROVISAR no es algo desdeñable, no es poca cosa. Los temperamentos, las emociones del artista, es lo que se pone en juego durante la sesión; su respuesta anímica es la superficie por la que se anda improvisando. Álex responde pisando su pedal de efectos, de las bocinas surge una delgada masa informe pero de apariencia metálica, hiriente en su incandescencia. Rasgada, la viola resume en ese momento todo un siglo de búsqueda sonora, produciendo callejones y recovecos, fondos sin fondo de una tradición sitiada. Asonancia, disonancia ¿debemos acaso, al intentar (d)escribir el evento sonoro, acudir a la descripción del repertorio retórico de la cultura musical tradicional? No lo creo, la improvisación exige una cierta disposición activa, creadora de una realidad inédita.



MINUTO 34.01

PEQUEÑAS ISLAS DE SILENCIO PUEDEN SER PERCIBIDAS ya con cierta frecuencia. Se acerca el final. Se anuncia paulatinamente, se comienzan a apreciar algunos motivos sónicos con mayor claridad. Mario continúa ensimismado en sus máquinas. Produce elementos disruptivos, reitera y modifica compulsivo. Álex detiene sus movimientos y produce, de alguna manera fallida, melodías que, apenas anunciadas, desaparecen en el olvido de quien las produce. Álex –a diferencia de Mario–, se detiene a escuchar, intenta comprender la índole del discurso de su interlocutor y así responder a los llamados sónicos. Sin embargo Mario continúa en lo suyo, su discurso es uno y el mismo. Obsesivo, parece responder sólo a una intención de aislamiento, conversación descompuesta que apela más al azar que a una intervención dialógica. El final arriba de manera pausada, pero no termina de llegar. Podríamos decir que nunca hace de su presencia un motivo musical. El sonido simplemente se fuga... desaparece pesadamente frente a nosotros. Momentos después revientan tímidos los aplausos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

.....

BAILEY, Derek (1993). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, EUA: Da Capo Press.





Capital social: una espada de dos filos. Estudio sobre capital social en Atemajac de Brizuela, Jalisco.

David Foust Rodríguez
Universidad de Guadalajara, 2009

¡QUÉ TAL ANDA USTED DE CAPITAL SOCIAL?

In algún momento ha necesitado usted del apoyo de un familiar, de un vecino o de su red de amigos? ¿Ha brindado ayuda a alguno de ellos? ¿Qué tan importante fue el apoyo que le brindaron o brindó para salir de alguna circunstancia complicada?

TAL VEZ USTED COINCIDA CONMIGO EN QUE difícilmente encontraremos a alguna persona que no haya tenido la experiencia de apoyar o ser auxiliado. ¿Quién no guarda un sentimiento de gratitud con aquel conocido o familiar que nos brindó su ayuda en un momento económico difícil, o cuando nos chocaron el carro, más aún cuando se nos presentó un serio problema de salud? No obstante, en ocasiones el conseguir o dar el apoyo no fue fácil, no porque no se quisiera sino por que las circunstancias ¡simplemente no permitían hacerlo!

ESTA ÚLTIMA CUESTIÓN LLEVA A PREGUNTARNOS ¿existe un límite en el apoyo que podemos dar o recibir de familiares, vecinos y amigos? ¿Hace diferencia el tener pocos o muchos familiares, amigos o buenos vecinos? ¿La posibilidad del dar/recibir varía si en nuestro círculo de conocidos, por ejemplo, hay quienes cuentan con estudios universitarios, son médicos, trabajan en alguna dependencia pública, tienen un empleo e ingresos fijos, o un auto? Si sus respuestas a las anteriores cuestiones fueron afirmativas, tal vez le interese conocer el trabajo de investigación realizado por David Foust Rodríguez respecto del capital social en Atemajac de Brizuela, Jalisco, una pequeña localidad encallada en la sierra de Tapalpa, en el sur de Jalisco.

FELIPE
ALATORRE
RODRÍGUEZ

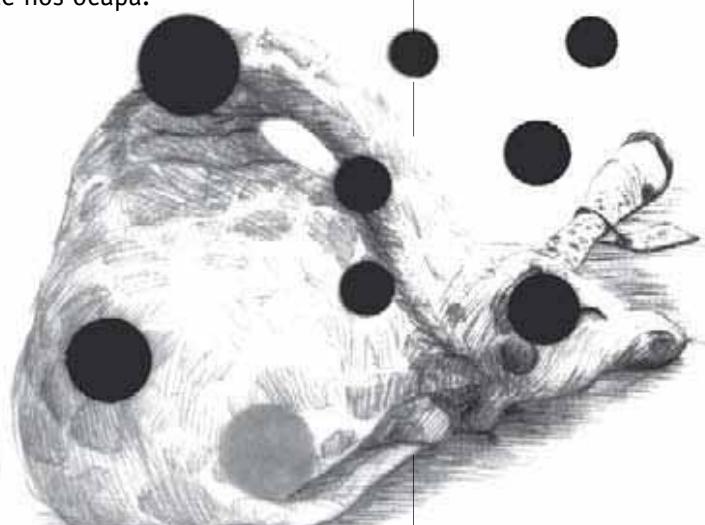
Ingeniero Agrónomo.
Maestro en Gestión y
Política Pública por el
Instituto Tecnológico y
de Estudios Superiores de
Occidente, universidad
donde es docente
desde 1986 y dirige
la Coordinación de
Formación Social del
Centro de Investigación y
Formación Social.





EL LIBRO DE DAVID FOUST ES UN MINUCIOSO TRABAJO realizado en el periodo 2002-2007, cuyo objetivo fue comprender la composición, estructura y funcionamiento del tramo social en el poblado de Atemajac, y la forma como en éste existen y fluyen (o no) una serie de recursos que, con sus límites, permiten resolver o sobrelevar muchas de las circunstancias que todos enfrentamos cotidianamente. A este tramo es a lo que se denomina capital social, mismo que una de las diversas corrientes de estudio en este campo –representada por Putnam– define como aquel conjunto compuesto por las normas, la confianza y las redes y que hacen posible o facilitan la cooperación.

LA OBRA DE FOUST NO ES PRODUCTO DEL INSOMNIO o del puro gusto por investigar. Su trabajo tiene como trasfondo el constatar el reto que implica trabajar en la línea de transformar un imaginario y un patrón de comportamiento social que lleva al mantenimiento de la situación de pobreza y exclusión, que es el caso de Atemajac de Brizuela, una población como muchas en el país. Me explico: Foust fue parte de un equipo de promotores sociales que trabajó en el poblado referido durante varios años formando cooperativas; además fungió como asesor del gobierno municipal en el periodo 2004-2006. Uno de los logros más significativos referidos por él es la conformación de nueve cooperativas que en 2007 involucraron a cerca de cien personas, en su gran mayoría mujeres, mismas que producían fustes, sillas para montar, artesanías, dulces, quesos, miel, bufandas, ladrillos y muebles de madera. Desde la perspectiva de Foust, los resultados del trabajo realizado no se corresponden con el esfuerzo realizado, circunstancia que le generó diversas inquietudes que, abordadas desde la lógica de la investigación, generaron el libro que nos ocupa.





ENTRANDO EN DETALLES DE LA INDAGACIÓN REALIZADA por Foust, toca señalar que él se planteó dos cuestiones centrales: evaluar si en Atemajac el capital social potencia la capacidad de los hogares pobres para desarrollar estrategias para mejorar sus condiciones de vida (lo que en el argot académico se define como *promoción social*); y si las asociaciones locales tienen algún impacto en lo anterior. Adicionalmente, nuestro autor se planteó investigar tres aspectos: primero, ofrecer elementos para la discusión del rol del capital social en las estrategias domésticas de localidades marginadas; segundo, aportar información respecto de si el capital social tiene –como algunos autores afirman– carácter de *bien público* (es decir, que es algo que está *ahí* y al que se puede acceder sin mayores limitaciones); y tercero, analizar la pertinencia de la inserción del capital social en las políticas de combate a la pobreza y promoción del desarrollo.

PARA REALIZAR LA TAREA ANTES DESCRITA, Foust optó nada más ni nada menos por adoptar la metodología utilizada por el Banco Mundial (**BM**) para estudiar el capital social en tres países pobres (Bolivia, Burkina Faso e Indonesia); nos referimos al *Local Level Institutions Study* (**LLIS**, por sus siglas en inglés). La intención de Foust fue el tener elementos de comparación entre lo que arroja el estudio antes citado, con lo que sucede en Atemajac. Llegado a este punto, se antoja preguntarse: ¿Por qué Foust decide resolver sus inquietudes por la vía descrita que a primera vista no es nada sencilla?, ¿quiere Foust promover cooperativas en Bolivia? ¿sospecha el autor que hay *gato encerrado* en el estudio del **BM**?, ¿tiene dudas de si realmente sirve para algo el tal capital social?

LA RESPUESTA A ALGUNAS DE LAS PREGUNTAS ANTERIORES está en parte en lo que nuestro autor vivió durante su experiencia con las cooperativas de Atemajac, misma que lo llevó a interactuar con los programas de la Secretaría de Desarrollo Social (**SEDESOL**) dirigidas al combate a la pobreza. Una primera cuestión que llama la atención de Foust y que lo lleva a definir el rumbo de su investigación es el constatar que ¡el fortalecer el mentado capital social es una de las apuestas fundamentales de **SEDESOL** para resolver el problema de la pobreza! Un segundo elemento que lleva a Foust por la ruta descrita es el constatar (¡oh sorpresa!) la gran afinidad que existe entre los planteamientos y apuestas del **BM** y la **SEDESOL**. Ante ello Foust parece



preguntarse, en su afán de entender lo que vivió en Atemajac: ¿toca indagar sobre la forma cómo el BM y la SEDESOL entienden el concepto de capital social?, ¿será relevante investigar la manera como la SEDESOL traduce la noción de capital social en programas de combate a la pobreza?, ¿es posible usar la metodología del LLIS para ubicar los alcances del capital social en Atemajac y así poder comparar sus hallazgos con lo encontrado en los tres países pobres que fueron analizados del por el BM?

FOUST NO TUVO LA FORTALEZA PARA NO CAER EN LA TENTACIÓN generada por las anteriores preguntas... y ¡qué bueno!; ello derivó en que hoy podamos conocer su, desde mi punto de vista, valiosa aportación. En las siguientes líneas trataré de sintetizar la forma como nuestro autor llevó adelante su aventura, no sin antes compartir algunas de las reflexiones y preguntas que se hizo Foust y que muestran el perfil del trabajo realizado.

PODERSE APOYAR EN UN FAMILIAR O UN VECINO en un momento de necesidad económica es un recurso importante para los hogares pobres. Pertener a algún grupo o asociación local, también lo es. Pero, ¿qué tanto se puede generalizar esta afirmación?, ¿qué tan sistemático es este beneficio, llamado "capital" social por influencia del sistema económico?, ¿quiénes ganan y quiénes pierden en una localidad marginada cuando los grupos y las asociaciones son capturados por las redes de las élites locales?

EL TEXTO DEJA VER CON CLARIDAD LA PISTA que sigue Foust es su trabajo: ¿el hecho de centrar las políticas públicas de control de la pobreza en la noción de capital social no será sólo una cortina de humo del BM? ¿el uso de la noción de capital social no es un intento de poner en juego soluciones de bajo costo a los problemas sociales? Las anteriores cuestiones llevan a otra, más profunda, expuesta reiteradamente por una corriente de investigadores y que tiene implicaciones importantes para las acciones de combate a la pobreza: es posible que se esté sobrevalorando el capital social –como lo hacen el BM y la SEDESOL– frente a otros factores como el capital humano, el capital físico, la dinámica sociodemográfica, etcétera, que también influyen en el desarrollo de las localidades marginadas.

PARA AVANZAR EN SU INDAGACIÓN, en el primer capítulo Foust expone los objetivos, las preguntas e hipótesis de la investigación



y su estrategia metodológica, recalando que busca que su estudio pueda ser comparable con el del BM. De una manera profunda y amena, se adentra en el debate existente en torno a los conceptos de capital social y desarrollo. Su intención es doble: identificar los huecos teóricos del estudio del BM y operacionalizar los conceptos utilizados en su investigación. Retomo algunos enunciados incluidos en esta parte del texto que me parecen clarificadoras: los críticos de la noción de capital social a la Putnam, como DeFilippis, Katzam, Portes y otros autores, plantean argumentos como los siguientes: "a los pobres no les hace falta capital social" sino todo lo contrario, y que "lo que no tienen es capital"; "lo que permite que algunas personas sean ricas no es la vinculación, sino el aislamiento y la exclusión" (esto último me remitió al caso de la familia de los banqueros Rothschild, cuyos miembros celebraban matrimonios entre familiares para no dividir su capital). Otro párrafo, por demás contundente, señala que es poco probable que los pobres, poniendo en circulación los recursos existentes en sus redes, puedan implementar estrategias de promoción o movilidad social.

FOUST SEÑALA QUE EL FUERTE DEBATE en torno al concepto de capital social ha llevado a cierto consenso y que la acepción que va tomando fuerza es la que lo define como "la habilidad de los actores de asegurarse beneficios a través de la membresía en redes sociales y otras estructuras sociales", noción que recientemente ha sido retomada por el BM, pero sin atender las advertencias de Portes uno de los críticos más agudos de la noción acuñada por Putnam. Considero necesario apuntar aquí, a riesgo de extenderme, que Foust incorpora las aportaciones de Portes en su trabajo, lo que hace aún más rico el ejercicio. Se plantea: distinguir las estrategias domésticas de sobrevivencia y las de promoción social, y el impacto del capital social en cada una de ellas; estudiar las prácticas de acceso, restricción y exclusión de las asociaciones locales; establecer quiénes son los "dueños" del capital social, y por tanto, los mayores beneficiarios de las asociaciones locales; diferenciar el impacto de estas últimas en los hogares, incluyendo la dimensión de los bienes socioemocionales (confianza, autoestima, empoderamiento, conciencia de derechos; comparar los beneficios obtenidos por los hogares por su pertenencia a las distintas asociaciones locales; y rastrear la evolución reciente de las asociaciones locales con mayor impacto en los hogares).



EN LOS CAPÍTULOS DOS Y TRES FOUST DA CUENTA de la realidad de Atemajac de Brizuela, enmarcándola en el contexto socioeconómico y sociopolítico de América Latina, del país y de la región sur de Jalisco, y aporta una detallada valoración del rol jugado por el capital social en las estrategias domésticas, tanto de sobrevivencia como de promoción social. En el primer caso (conforme lo plantean Filgueira y Katzman) ubica la forma como las estrategias domésticas en Atemajac, como en otras partes, son influenciadas por su interacción con las “estructuras de oportunidades ofrecidas por el Estado, el mercado y la comunidad”; ello queda claro cuando el autor analiza a detalle el rol que jugó el capital social en las estrategias domésticas en la comunidad señalada en el periodo 2002-2007. Para ello realiza una encuesta dirigida, por ejemplo, a dar cuenta del tipo de activos existentes y la oferta de crédito productivo.

EL CAPÍTULO CUARTO ES CRUCIAL EN LA INVESTIGACIÓN: profundiza en el impacto que ha tenido en la comunidad la disputa entre el grupo caciquil de Atemajac y los grupos promovidos por la Iglesia católica local en los últimos 25 años (esto es el periodo que va de 1982 a 2007). Analiza el rol de los “ricos” y las estrategias desarrolladas por los grupos cercanos a la Iglesia para intentar contrarrestar a los primeros, con resultados pobres en lo económico, pero significativos en lo político y religioso. Algunas de las joyas que contiene el capítulo en comento y que no debe perderse el lector son: a) la manera como el grupo caciquil –dado su capital social– resulta (qué novedad!) ¡el más beneficiado de los programas gubernamentales de combate a la pobreza!; y, b) la forma como la acción concertada de los grupos cercanos a la Iglesia logró, por una parte, arrebatar al grupo caciquil el control de las fiestas religiosas y –con ello una de sus importantes fuentes de ingresos– y luego, aunque temporalmente, el poder municipal.

EN EL CAPÍTULO QUINTO Y ÚLTIMO Foust se concentra en el análisis del papel del capital social en las estrategias de combate a la pobreza y la promoción del desarrollo en localidades marginadas, tanto en la línea de comparar sus resultados con los del BM, como las que el propio autor se planteó atendiendo las críticas planteadas al concepto



de capital social. En ambos casos el autor contrasta sus resultados con las preguntas iniciales e hipótesis de la investigación.

ES IMPOSIBLE, POR MOTIVOS DE ESPACIO dar cuenta de todas y cada una de las conclusiones que arroja el estudio de Foust. Para efectos de dar una idea de éstas entresaco algunas: no es posible verificar el impacto del capital social en los ingresos de los hogares, a no ser que se incorporen otras variables como, por ejemplo, el número de asociaciones en que se participa y sobre todo quiénes son los dueños de estas últimas (aspecto que se traduce que las diferentes asociaciones locales no necesariamente aportan los mismos beneficios para sus socios); que, al contrario de lo que muestra el estudio del BM, en el caso de los hogares pobres, el impacto de la variable membresía fue menor; que si bien en términos económicos es irrelevante pertenecer a los grupos cercanos a la Iglesia, no lo es en el plano de disputar las instancias de poder en la comunidad. En otro de los planos se concluye, reforzando los argumentos de algunos autores, que el combate a la pobreza implica, además de capital social, necesidad de capital, reformas institucionales y políticas de redistribución del ingreso, todo lo cual necesariamente involucra un rol más activo del Estado. En esta última línea el autor subraya la necesidad de *hilar fino* tratándose de estudios de capital social en la medida que el peso de la variable *poder* marca una diferencia importante en los resultados. Los aspectos hasta aquí referidos son cruciales tratándose de las políticas de combate a la pobreza.

LLEGADO A ESTE PUNTO, SÓLO RESTA INVITAR a leer el libro reseñado que, como salta a la vista, no tiene desperdicio; ya que, por una parte, permite conocer, desde lo que sucede en una pequeña comunidad, buena parte de las razones por las que nuestro país no logra ser un mejor lugar para vivir y, por otra, nos lleva a desconfiar, como refiere la cita de Foust sobre Portes “del súbito auge de la teoría del capital social”. 



NORMAS PARA LA RECEPCIÓN DE ORIGINALES

Toda correspondencia deberá estar dirigida a Víctor Hugo Bernal Hernández, director general de la revista *Folios*:

folios@iepcjalisco.org.mx

SECCIONES DE LA REVISTA

Los trabajos podrán proponerse para su publicación en cualesquiera de las secciones de la revista, conforme a los siguientes criterios:

- **Dossier.** Sección monográfica. Los textos enviados para su publicación en esta sección no deberán exceder las cuatro mil palabras.
- **Boticarium.** Trabajos de naturaleza y temas diversos, que contribuyan a difundir los temas, problemas y discusiones en cualquier área de las humanidades y las ciencias sociales. Cuatro mil palabras como máximo.
- **Política.** Relatos, entrevistas, cuentos y cualquier otra forma de manifestación en el terreno de la creación. Máximo, un mil doscientas palabras.
- **Biblioteca de Alejandría.** Reseña de alguna novedad bibliográfica o publicación significativa para el mundo de las humanidades y las ciencias sociales, sea nacional o extranjera. Un mil doscientas palabras como máximo.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

1. Los trabajos enviados a *Folios*, revista de discusión y análisis, deberán estar escritos en un estilo ensayístico, con fines de divulgación.
2. Los trabajos deberán ser de preferencia inéditos, y no podrán estar sometidos simultáneamente a la consideración de otras publicaciones.
3. Los textos pasarán por un proceso de dictaminación a cargo del consejo editorial, y aquellos que sean aprobados serán turnados a corrección de estilo y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número.

2. Las reseñas deberán ser de libros académicos, de preferencia actuales, o de nuevas ediciones de clásicos que valgan la pena revisar a la luz de las problemáticas vigentes.
3. Si el artículo contiene citas textuales menores de cinco líneas, éstas deberán ir en el cuerpo del texto, entre comillas. Si la extensión es mayor, deberán escribirse en párrafo aparte, sin sangría en el primero, sin comillas, en letra (Arial 10) y en espacio sencillo. Cuando la cita contenga agregados y omisiones del autor, éstos deberán encerrarse entre corchetes. Para las obras que se citen dentro del cuerpo del texto se usará el sistema Harvard (Portier, 2005).
4. El autor deberá asegurarse de que las citas incluidas en el texto coincidan con todos los datos aportados en la bibliografía.
5. Cuando se mencione la obra de un autor, el título de la misma deberá ponerse en cursivas.
6. Las notas explicativas se situarán a pie de página, a espacio sencillo, con letra Arial 9 puntos.
7. Al final del texto deberá figurar un listado completo de la bibliografía empleada (en orden alfabético) con los siguientes formatos:

ARDITI, Benjamín (1991). "La totalidad como archipiélago. El diagrama de los puntos nodales", en Benjamín Ardit (Coord.), *Conceptos: ensayos sobre teoría política, democracia y filosofía*, cde-rp Ediciones: Asunción.

LACLAU, Ernesto (2000). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión: Buenos Aires.

LEFORT, Claude (1990). "Democracia y advenimiento de un lugar vacío", en *La invención democrática*, Nueva Visión: Buenos Aires.

VALVERDE Loya, Miguel Ángel. "Transparencia, acceso a la información y rendición de cuentas: elementos conceptuales y el caso México", Artículo en línea disponible en www.ccm.itesm.mx/dhcs/fjuripolis/archivos/7Valverde.pdf, fecha de consulta: 15 de octubre de 2010.

8. Si existen obras del mismo autor o institución de distintos años se ordenarán según su fecha de aparición, comenzando por el más reciente.
9. Las colaboraciones que incluyan pasajes en un idioma distinto deberán presentar también su traducción al español.
10. La primera vez que se utilicen siglas o acrónimos deberán escribirse entre paréntesis e ir antecedidos del nombre completo, por ejemplo, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI).
11. La participación como colaborador implica la aceptación de las normas establecidas en el presente documento, cualquier eventualidad será turnada al consejo editorial. No se aceptarán colaboraciones que no cumplan con los criterios señalados.

LINEAMIENTOS EDITORIALES

1. Las colaboraciones deberán presentarse en el siguiente formato: interlineado a doble espacio, fuente Arial de 12 puntos, texto con alineación justificada, sin espacios entre párrafos.



López Edmundo

INSTITUTO ELECTORAL Y DE PARTICIPACIÓN CIUDADANA DEL ESTADO DE JALISCO