

La música popular como estrategia decolonial comunitaria de resiliencia cultural

Introducción

La colonialidad, entendida como proceso civilizatorio establece un modelo hegemónico, que perpetúa las particularidades de un solo conjunto de civilizaciones convergentes, por sobre las otras civilizaciones del planeta; La problemática en el caso de la música, refiere a que este proceso ha sido, salvo algunos casos, reverenciado y asimilado, configuración que involucra mayoritariamente a la música escolástica y popular; lo que provoca un vacío intencional con respecto al desarrollo teórico y práctico de la música popular, fenómeno que fomenta una estratificación de conceptos que sitúan a la música popular como expresión de segunda categoría.

Por lo que, es necesario que se plantee una visión desde las civilizaciones colonizadas sobre los aspectos musicales en los cuales la cultura dominante ha impuesto su modelo con muchos años de anterioridad, y con muchos más recursos. Es imperativo que los estudios sobre música popular se extiendan más allá de lo teórico musical, y que se realicen estudios sobre música relacionados con su entorno; de acuerdo con Edgar Morín “Lo global es más que el contexto, es el conjunto que contiene partes diversas ligadas de manera inter-retroactiva u organizacional. De esa manera, una sociedad es más que un contexto, es un todo organizador del cual hacemos parte nosotros” (1999: 16). Por consiguiente, se enfatiza en relacionar algunas áreas de estudio cuando se desarrolle investigación sobre música popular.

Para focalizar este trabajo se han establecido dos temas centrales que serán analizados: el posicionamiento del piano como el instrumento icono de la música escolástica, actuando como canon del individualismo en composición e interpretación musical; esto relacionado con el sistema de enseñanza formal de los conservatorios como estrategia de colonización cultural. El segundo, la música popular comunitaria como sistema alternativo de expresión cultural y social de las sociedades colonizadas, entendiendo esto desde el concepto de mesomúsica, planteado por el etnomusicólogo argentino Carlos Vega, el cual ha sido aceptado por la academia como precursor del concepto de música popular.

Teorizar sobre música popular desde una perspectiva global y alterna implica combinar conceptos que difieran de la visión eurocéntrica, de esto el acercamiento a la teoría del pensamiento decolonial, para desarrollar un discurso entre la música y su relación con el entorno social, cultural, económico, político. En otras palabras, este trabajo en principio intentará esbozar lo que podríamos llamar un ethos musical decolonial, partiendo de lo que Bolívar Echeverría denomina *Ethos Histórico*:

Descrito como una estrategia de construcción del "mundo de la vida", que enfrenta y resuelve en el trabajo y el disfrute cotidianos la contradicción específica de la existencia social en una época determinada, el ethos histórico de la época moderna desplegaría varias modalidades de sí mismo, que serían otras tantas perspectivas de realización de la actividad cultural, otros tantos principios de particularización de la cultura moderna (Echeverría, 2000: 13).

Sobre el Pensamiento Decolonial

Adentrarse en la corriente del pensamiento decolonial supone comprender una etapa de la historia de la humanidad que comienza desde el conocido como *descubrimiento de América*

(Mignolo, 2007) hasta la actualidad; momento en el que nos encontramos entre el límite de lo conocido como modernidad/racionalidad y un algo indefinido como posmodernidad. Esto en cuanto al desarrollo del pensamiento occidental; con respecto a lo económico, se desenvuelve entre la etapa de transformación entre el feudalismo y las monarquías, al momento histórico actual que pertenece indiscutiblemente al poder del capital y los medios de producción privados, o sea neoliberalismo económico, el mismo que ha impuesto las reglas sobre todos los procesos relacionados con los seres humanos, esto quiere decir: cultura, economía, educación, investigación, ciencia, deporte, etc. en concordancia con Ramón Grosfoguel, que expresa que no estamos viviendo en un sistema económico, sino en una civilización moderna-colonial, la cual reproduce muchas relaciones de poder, dentro de las cuales se encuentra la economía (Códigos Libres, 2016).

Entonces, entender la colonización requiere de concebir el proceso como un conjunto que ha afectado la totalidad de las sociedades colonizadas y colonizadoras. Se debe concebir el proceso hegemónico actual, o globalización, como resultado de la colonialidad, la misma que realiza su primer experimento en América después de 1492, y que luego se va modificando y actualizando en distintos continentes como Asia y África, hasta llegar a la actualidad en que existen macro y micro estructuras coloniales. Por consiguiente, el fenómeno colonial no se presenta como dos líneas de tiempo paralelas que tienen puntos de encuentro en ciertos momentos históricos; todo lo contrario, los cambios que surgieron en Europa como revoluciones, delimitaciones políticas y geográficas, constitución de nuevos imperios y declive de otros, todo esto es producto de lo que América, tras la conquista, generó para los imperios colonizadores; por lo tanto, es prioritario entender que gracias a América el sistema colonial, y por ende el sistema actual y los países denominados *primer mundo*, han logrado posicionarse como tales. Al referirse a este hecho Quijano lo expresa de la siguiente manera:

Nada sorprende, en consecuencia, que la historia fuera concebida como un continuum evolutivo desde lo primitivo a lo civilizado; de lo tradicional a lo moderno; de lo salvaje a lo racional; del precapitalismo al capitalismo; etc. Y que Europa se pensara a sí misma como el espejo del futuro de todas las demás sociedades y culturas, como el modo avanzado de la historia de toda la especie. (Quijano, 1992: 18)

Pero existe algo que va ligado al hecho de entender el porqué de la colonialidad y su duración como modelo civilizatorio, una suerte de síndrome de Estocolmo, patología generalmente presentada por las ingeliguentsias locales, las cuales se han portado comprensivas, benevolentes y se han visto han identificado con las ideas del colonizador, además de las élites económicas y culturales de los pueblos colonizados; claro está, este hecho responde a muchos factores de diferente índole; indiscutiblemente deberían existir varios estudios referentes a esto, por lo que en este caso se marca como un elemento trascendente que debe ser entendido como parte de todo el proceso colonial y las relaciones internas de poder.

Algunos teóricos, entre estos Walter Mignolo, marcan un momento histórico importante para el pensamiento decolonial, este es la Conferencia de Bandung (Rey, 2016) celebrada en Indonesia en abril de 1955, la misma que tuvo entre sus puntos de más importantes la cooperación económica y cultural en oposición al colonialismo y neocolonialismo.

El pensamiento decolonial intenta desarrollar primero un análisis crítico del modelo global que ha surgido desde la invasión de América, reflexionar sobre los modelos y estructuras de pensamiento que han sido impuestos sobre las colonias. Cuando nos referimos a modelos y estructuras de pensamiento, hablamos de cómo el proceso de colonización ha modificado en su

totalidad los modos de vida de distintos pueblos, sus tradiciones, sistemas políticos, sistemas económicos, en general sus civilizaciones.

Walter Dignolo define cuatro dominios en los que la colonialidad opera por sobre la condición humana: económico, político, social y epistémico (2007: 36); pueden surgir algunas visiones diferentes entre distintos teóricos y se subdividen estos dominios, pero en términos generales engloba todo lo que a una sociedad rodea. Como parte de estas diferencias teóricas sobre los dominios de la colonialidad es necesario aclarar que Aníbal Quijano agrega una categoría más la cual refiere a raza y género (2000), la misma que dentro del pensamiento de Dignolo se encuentra comprendida como categoría social y epistémica.

Acerca de la colonialidad como sistema político, social y económico global como refiere Quijano (1992), es la que ha creado intersubjetividades que han sido establecidas como categorías científicas y objetivas de significación ahistórica, como si respondieran a fenómenos naturales y no de la historia del poder; por ejemplo en música la acepción de que la escala diatónica es la escala “natural”, y que por ende la música tiene que ser construida y concebida dentro del sistema tonal europeo, barroco.

De lo anterior, hemos llegado a uno de los puntos básicos para entender el fenómeno de la colonialidad, por ende es primordial comprender que el sistema colonial, capitalista, hegemónico, católico-cristiano, blanco y occidental europeo, parte desde el barroco como afirma Echeverría (2000), y es en esa época de la historia europea donde se entendió y se generaron la mayoría de conceptos que en la actualidad dominan la modernidad en todos los sentidos: cultura, economía, educación, religión, política, etc.

No está por demás explicar que el barroco como periodo histórico es posterior a la invasión del continente americano, al igual que la constitución del sistema capitalista; por estos mismos hechos y su atemporalidad, además de la inmensa separación geográfica entre las colonias y sus colonizadores, es complejo redactar y describir una historia lineal que establezca de manera simple las relaciones necesarias para comprender el fenómeno de la colonialidad; por ende la historia como uno de los instrumentales de la educación ha jugado un papel de suma importancia para que en la actualidad el fenómeno colonial suene lejano, mucho más en las artes y de especial manera en la música.

Por lo tanto, la decolonialidad radica en la reinención desde el imaginario (entiéndase como las construcciones culturales y sociales inmateriales de un pueblo) a lo tangible, de sociedades o civilizaciones que hagan el uso del principio de auto determinación de los pueblos; que se entienda, analice y supere el proceso colonial en todos los campos que conforman una sociedad: economía, cultura, educación, salud, etc., y que las relaciones de poder respondan a lógicas internas, y que reconozcan saberes y cosmovisiones particulares de los pueblos; lo dicho, en beneficio de las seres humanos y por sobre los intereses de los mercados y sus capitales:

La liberación de las relaciones interculturales de la prisión de la colonialidad, entraña también la libertad de todas las gentes, de optar individual o colectivamente en tales relaciones; una libertad de opción entre las diversas orientaciones culturales. Y, sobre todo, la libertad para producir, criticar y cambiar e intercambiar cultura y sociedad. Es parte, en fin, del proceso de liberación social de todo poder organizado como desigualdad, como discriminación, como explotación, como dominación (Quijano, 1992, p. 20).

Sobre la música popular

El término música popular resulta en principio amplio y ambiguo, ya que frecuentemente ha sido utilizada como una terminología común al momento de diferenciar un grupo de músicas distintas de la música escolástica (*música clásica, música savante, art music, música erudita, música académica, serious music*, etc.), razón por la cual, en este artículo se fundamentará el mencionado término en lo que el musicólogo Carlos Vega definió como Mesomúsica (Vega, 1997), en 1965 durante la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología efectuada en Bloomington, Indiana, Estados Unidos. Pero resulta más relevante el hecho, como destaca Coriún Aharonián en: *Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero* (1997) y *Músicas populares y educación en América Latina* (2000), que la EPMOW (Encyclopedia of Popular Music of the World) en 1992 adoptó el concepto de mesomúsica como definición de *popular music*:

By 'popular music' we mean the majority of music created within urban/industrial society, not least most types of music disseminated via the mass media. EPMOW will not include music generally qualified as 'art'/'classical' music or as 'folk' music in the sense of pre-industrial folklore, except where these musics clearly interact with popular music, as just defined. [The EPMOW concept of 'popular music' is similar to Vega's mesomúsica. It excludes most types of music qualifiable as *musica colta / musique savante / E-Musik* or as *música popular folclórica*."] EPMOW is therefore not solely concerned with 'pop music' in the Anglo-American sense but with everything from troubadours to techno-funk, from juju to film music, from hymn singing to digital delay, from agitprop to zouk, from ABC to Yamaha, from *a capella* to zampoñas, from aesthetics to youth culture, etc., etc." Philip Tagg (execute editor): "Initial memo to advisory editors". Institute of Popular Music, University of Liverpool, 23-VII-1992¹ (Aharonián, 2000: 1)

Lo cual, además de ser un logro para la etnomusicología latinoamericana, marca un referente muy importante cuando de referirse a música popular se trata, pese a que la terminología planteada por Vega no sea la misma de la EPMOW.

Entonces, es necesario exponer de manera breve en qué consiste el concepto de Vega, con la siguiente aclaración: se debe entender el concepto en la época en la que fue presentado, ya que en la actualidad algunas percepciones del autor pueden resultar desacertadas, sin que esto deslegitime el objetivo principal de su aporte, que es la definición de mesomúsica.

Carlos Vega y la Mesomúsica

Vega plantea que en el idioma castellano existen limitaciones lingüísticas por las cargas semánticas que contienen muchas palabras, por ejemplo la denominación popular contiene una

¹ "Por "Música Popular" entendemos la mayoría de música creada dentro de la sociedad urbano/industrial, en particular la mayoría de tipos de música difundidos por los medios de comunicación. EPMOW (Encyclopedia of Popular Music of the World) no incluirá música generalmente clasificada como música "clásica/escolástica" o como música folclórica en el sentido de folclor preindustrial, excepto donde estas músicas claramente interactúen con la música popular, como se ha sido definido. (El concepto de la EPMOW de "música popular" es similar al concepto de mesomúsica de Vega. Este excluye la mayoría de música clasificada como *música colta/ música sabante /E-musik* o como *música popular folclórica*) Por lo tanto EPMOW no está solamente interesada en la "música pop" en el sentido anglosajón, sino en todo desde trovadores a tecno-funk, desde juju a música cinematográfica, desde cantos religiosos al delay digital, desde propaganda de agitación hasta zouk, desde ABC a Yamaha, de *a capella* a zampoñas, desde estéticas hasta cultura juvenil, etc., etc." Philip Tagg (director ejecutivo): "Nota inicial para asesores editoriales, Instituto de Música Popular, Universidad de Liverpool, 23 de Julio de 1992. (Traducción del autor)

significativa carga social, que en muchos casos la acercan a plebeyo o relativo a vulgo, lo cual da al término relación con acepciones de índole social y económica; por esto que el prefijo meso denota intermedio o, en medio:

La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica no es una música definitivamente occidental sino una “música común”, pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas. (Vega, 1997: 79)

El término refiere a un amplio espectro de músicas del mundo que se encuentran entre, lo que Vega denomina, música superior y música folclórica, delimitando específicamente que no existe conexión entre mesomúsica y música primitiva (esta última terminología usada por Vega). Además, esta distribución que plantea se encuentra reflejada en otros aspectos como en la teorización de la música, en tanto que, dependiendo del tipo de mesomúsica al cual se refiere, variara su mayor o menor grado de desarrollo en el aspecto teórico; de la misma manera hace referencia a otros puntos en relación a la música como lógica del mercado, educación, historia; a los cuales no haremos referencia en este artículo.

Ahora bien, desde las relaciones que elabora Vega, y las premisas del editor de la EPMOW, entendemos que la música popular comparte un límite indefinido con lo que se considera música folclórica o tradicional; por lo que ese límite puede ampliarse dependiendo de la forma en que sea observada la música tradicional, y lo que se considere popular dependiendo de la sociedad en la que se encuentre; y aquí parte uno de los principales propósitos del presente trabajo, la decolonización de las perspectivas de estudio de la música.

Se refiere, al hecho de reconstruir la idea del observador con respecto a tal o cual expresión musical; para el investigador occidentalizado, generalmente la expresión sonora de una cultura diferente a la propia, tanto y cuanto presente diferencias sustanciales a los estándares culturales del investigador, se considera tradicional o folclórica, por el hecho de encontrarse fuera del canon estético-cultural del observador; por lo tanto, el acercamiento a este fenómeno está condicionado. Por otro lado, queda el hecho de que las expresiones sonoras generadas desde una cultura, en su mayoría son expresiones populares para la cultura que las genera, siempre y cuando se mantengan activas dentro de sus sociedades y se retroalimenten de las mismas; de esto que las músicas consideradas tradicionales, para la visión occidental u occidentalizada, generalmente son músicas populares para las culturas que las viven, ya que cumplen con algunas de las categorías que plantea Vega y la EPMOW: participar de la vida diaria de las culturas que las crean, y en la actualidad, estar presentes en los medios masivos de comunicación.

En consecuencia, es necesario entender el concepto de música popular como parte del actual acceso a la información, a razón de los avances tecnológicos, particular que modifica por completo el alcance y la promoción de todo tipo de música.

La colonialidad en la música, y la música popular como estrategia

Aquí es necesario analizar dos polos de la construcción del imaginario social relacionado con la música, o las músicas; el primero, el piano entendido como el icono de la música clásica y el instrumento de enseñanza y creación musical de tradición escolástica por excelencia. El segundo, dos tipos de música popular: los sicuris de Perú y el gamelán indonesio; diferentes ejemplos de música, que de acuerdo con el concepto de mesomúsica serán entendidos en su contexto como músicas populares, y de las cuales nos interesa de manera elemental su carácter comunitario.

El piano como icono del individualismo musical escolástico

El piano como objeto sonoro es, tal vez, el instrumento con mayores prestancias sonoras por su construcción, lo que le brinda inmensas posibilidades armónicas, melódicas y de tesitura; por tal motivo el piano puede realizar tarea de orquesta en el área pedagógica, de esto la reducción de partituras como materia indispensable; la afinación del instrumento y su potencia sonora lo han posesionado como la herramienta imprescindible en las aulas de los conservatorios y escuelas de música para varias asignaturas como solfeo, armonía, composición, formas musicales, etc. Existen muchas razones por las que el piano ha sido el instrumento predilecto de la formación escolástica en la música, y mucho más con respecto a su estudio por parte de los instrumentistas, sea a nivel profesional o aficionado, el piano ha gozado de la aceptación y reconocimiento de los círculos sociales con mayor poder económico.

Pero nuestro punto de debate va en otro sentido, partimos del hecho que el piano como instrumento representa el mayor logro de la música escolástica desde el barroco; en el sentido que simboliza la conquista del imaginario del universo sonoro del mundo mediante la escala diatónica, esto quiere decir que, mediante el barroco como momento histórico y Johann Sebastian Bach con el clave bien temperado, se establece la escala diatónica como el modelo de afinación universal, el modelo desde el cual se referencia las afinaciones de otras músicas del mundo, y por ende los instrumentos de estas; el modelo desde el cual se va a enseñar la música en los conservatorios, tal como lo menciona Piston en su libro Armonía “La música tonal, que incluye la mayor parte de la música escrita entre 1700 y 1900, se basa en las escalas diatónicas” (1987: 4). Al mismo tiempo, la creación en París de la Real Escuela de canto en 1783, la Escuela Municipal de Música en 1792 y el Conservatorio de Música en 1795, esta última resultado de las anteriores (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2016), como primera institución de formación musical dentro del concepto conservatorio, todo esto desde los ideales planteados por la revolución francesa:

Con la Revolución Francesa se produjo un cambio radical en el sistema político y jurídico de Europa Occidental, complementario de los cambios económicos y financieros que trajo aparejados la Revolución Gloriosa en Inglaterra. La concepción francesa del ciudadano y de los derechos individuales dio forma a las ideas acerca de la independencia personal y colectiva, la autonomía, la emancipación, la libertad y otros conceptos que han tenido una incidencia directa en la forma de pensar las «revoluciones» del continente americano. (Mignolo, 2007: 79)

El piano es el instrumento icono de la afinación eurocéntrica, representa la afinación perfecta y la medida sobre la cual se fundamentan todas las teorías pertenecientes a la formación musical clásica, y esto, porque el piano tiene una afinación establecida que (teóricamente) no puede variar, a diferencia de una guitarra, un violín, o un saxofón. Entonces, la afinación como marco de referencia de la música escolástica es la que define que música está dentro de lo que se puede

llamar música, y que tiene que ser justificado como música bajo la etiqueta de tradicional, folclórico o primitivo. En palabras de Walter Piston:

La música culta occidental es la más rica de las tradiciones musicales por diversas razones: su identificable y unificada evolución histórica, sus perdurables obras maestras de todo tipo (...). Incluso la música popular del siglo XX, con su enorme y ampliamente extendido atractivo, debe más a la música culta occidental que a cualquier otra. (Piston, 1987: 3)

Y tenemos que decir que Piston, en gran medida está en lo cierto, pero las razones no son tan sencillas como las destaca el autor. En primer lugar, resulta inocente no mencionar que detrás de toda la estructura educativa, social y cultural que respalda y promueve el sistema de música culta occidental, se encuentra una estructura aún superior de estrategia geopolítica y económica, la cual busca generar una cultura hegemónica en pro de los intereses de las grandes potencias, que en su mayoría han sido colonizadoras.

En segundo lugar, obras maestras sonoras se encuentran en todas las culturas del mundo, y la concepción de obra maestra depende de las valoraciones conceptuales que cada cultura otorgue a las mismas.

El tercer punto verifica lo que mencionado anteriormente, la música popular en su mayoría, ha utilizado las escalas y el lenguaje musical generado, y generalizado, por la música culta occidental; sería irreal pensar que se tiene que reinventar un lenguaje musical propio para la música popular, pero si hay que entenderlo como una herramienta para generar conceptos culturales locales; pero más allá de esto, está el establecimiento del sistema de formación musical; hay que comprender que la tarea de las escuelas de música (que realmente en su mayoría son escuelas de la música culta occidental), es establecer un modelo único de creación e interpretación de un tipo de música, de esto que existan instituciones como la Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM), que provee exámenes y evaluaciones en música a más de 650.000 candidatos anuales en más de 93 países (The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2016), por lo tanto los modelos educativos promueven un modelo de colonialidad musical cultural.

Eventualmente, con una macro estructura establecida que rige el modelo de formación musical escolástico, es más fácil entender el rol del piano como icono del mismo; por lo que este instrumento tiene una relación con la estructura social y económica, superior al ámbito artístico y musical; se refiere entonces, a que el piano parte de ser un instrumento que sienta sus bases en el barroco, para convertirse en la modernidad en el símbolo de la música escolástica, y ratifica uno de los principios del modernismo como es el individualismo:

Ideología individualista que no puede reducirse a la «competencia por la legitimidad cultural»: no es ni la voluntad de originalidad, ni la obligación de distinguirse lo que explican las grandes rupturas modernistas, aunque sea cierto que a partir de determinado momento la creación se vuelve competición con vistas únicamente a la diferencia estatutaria. La ideología individualista tuvo un efecto incomparablemente más profundo que la lucha por el reconocimiento artístico, fue ella la fuerza histórica que desvalorizó la tradición y las formas de heteronomía, que desclasó el principio de la imitación, que obligó a buscar sin tregua, a inventar combinaciones en ruptura con la experiencia inmediata. El arte moderno se enraíza en el trabajo convergente de esos valores individualistas que son la libertad, la igualdad y la revolución. (Lipovetsky, 1986: 96)

Individualismo que se ve plasmado en la concepción del piano como instrumento capaz de funcionar por sí solo, sin dependencia de instrumento alguno que lo acompañe, sin la necesidad

de interactuar con su entorno, y capaz de reproducir los contextos comunitarios, el caso de la reducción de partituras; claro está, en la actualidad existen instrumentos solistas como la guitarra, pero en principio esto no fue así, de allí la relación entre el barroco y la modernidad, las cuestiones que en el barroco se dieron como un acierto de la labor de compositores y luterios, en la actualidad tiene otras connotaciones, tal cual define Bolívar Echeverría (2000), el barroco y su ethos ha establecido formas civilizatorias que en la actualidad son parte sustancial de la modernidad.

Pero esto solamente es una parte, la misma que debe ser desarrollada a profundidad en un futuro; asimismo existe la otra cara de este individualismo, que en palabras de Lipovetsky, “(...) enraíza los valores individuales como la libertad, la igualdad y la revolución.” (1986: 96); se puede pensar que el opuesto de los valores que se plantea con la idea del individualismo del piano es la estructura de la orquesta sinfónica, de la cual Coriún Aharonián hace una definición, refiriéndose de la siguiente manera:

La orquesta sinfónica, enseñada como como modelo social y como referente de objeto de prestigio, sólo transmite aquello que conlleva: la afirmación de un orden extremadamente autoritario, con una única voluntad impuesta a todos los integrantes del grupo, y la anulación de toda posibilidad de interacción entre esos integrantes. (Aharonián, 2006: 31)

Lo que pone de manifiesto que, tanto a nivel social, económico y cultural, como a nivel artístico, los modelos planteados desde la estructura de la música escolástica son dos, el individual, el mismo que se representa con el piano y su independencia de la comunidad, y un nivel superior que define los límites dentro de los cuales el individuo puede desenvolverse.

La música popular comunitaria como estrategia decolonial

Concebir a la música popular como un proceso continuo a la música tradicional, nos permite entender el modelo de funcionamiento de las músicas populares del mundo; comprender que las manifestaciones que para una sociedad son tradicionales, en la visión de las sociedades que habitan con esas expresiones, estas se transforman en populares o, comunes. De esto que muchas categorías que se presentan desde la academia eurocéntrica, en distintas áreas, y mucho más en las sociales o artísticas, promueven una visión desde el observador, por lo tanto sesgadas.

Cuando nos referimos a música popular, y más específicamente música popular comunitaria, hablamos de un tipo de música que demanda la interacción de un grupo de personas que comparten un mismo lenguaje musical, una misma concepción estética de lo que el concepto *música* supone, en fin, una misma cultura; además de los conceptos teóricos y prácticos sobre la ejecución instrumental. Por ende la interpretación comunitaria de la música requiere de práctica grupal, y que cada una de las partes entienda lo que se va a ejecutar; concebir la música como un proceso de interacción comunitaria; se refiere al hecho de concebir la música como un espacio de reinención de la sociedad, de construcción de procesos sociales y políticos que parten desde la comunidad organizada por medio de la música popular.

El Gamelán indonesio

El gamelán es un conjunto instrumental del cual forman parte metalófonos, membranófonos, y en ciertos casos cordófonos y aerófonos; estos dos últimos no son instrumentos básicos del conjunto, pero dependiendo del tipo de temas a ejecutar se adhieren el momento de la interpretación. Geográficamente se ubica en el sudeste asiático, en Malasia y principalmente

Indonesia. El gamelán data desde hace varios siglos y dentro de Indonesia cuenta con distintas variantes: gamelán de Bali, gamelán de Java, etc. (Latham , 2010: 644), en su mayoría estas variantes se diferencian por su interpretación y su repertorio, pero existen dos tipos que se diferencian en su construcción e instrumentos, el balinés y el javanés. Es muy importante destacar que cada gamelán tiene diferente afinación, la cual depende del constructor de los instrumentos, por lo que cada instrumento que pertenece a un gamelán no puede ser sustituido por el de otro.

El gamelán maneja dos modos, slendro el cual comprende 5 notas distribuidas, en lo que se podría denominar octava; y pelog, el mismo que tiene 7 notas dentro de la octava, por esto cada conjunto de gamelán cuenta con un par de cada instrumento, cada uno de los cuales está construido y afinado para los dos modos, menos los gongs y los tambores.

Lo anterior con respecto al gamelán en sus aspectos generales, porque está claro que este conjunto representa todo un universo complejo, del cual nos enfocaremos en la interpretación comunitaria. El gamelán o karawitan (en bahasa indonesio) se considera como un solo instrumento, el cual está conformado por varios instrumentos; de este factor, que desde el estudio hasta la ejecución para concierto tiene que ser preparada de manera grupal; a diferencia de la orquesta sinfónica, la práctica de cualquier tema de gamelán tiene que ser grupal, lo que significa que el aprendizaje y la exitosa interpretación de las obras depende del trabajo grupal, por lo que la practica individual es, por poco, nula.

El sentido comunitario del gamelán se desarrolla al momento en que cada instrumento depende e interactúa con el resto; todos los integrantes del grupo tienen que saber ejecutar cada uno de los instrumentos, salvo el kendang, que es un tambor de dos membranas, el cual dirige al conjunto, y que por lo regular es interpretado por el intérprete más experimentado o especializado dentro del conjunto. Por otro lado, el gamelán es un instrumento que en su mayoría son metalófonos, ya sean estos de placas percutidas o gongs, lo cual requiere de una gran sensibilidad sensorial espacial, auditiva y visual; ya que la calidad de la interpretación, además del conocimiento de la obra para su ejecución, depende del manejo de las dinámicas individuales y colectivas.

Los sicuris de Perú.

El sicuri, es un conjunto instrumental formado por sicus, que son instrumentos aerófonos, generalmente conocidos como zamponas, dentro de este conjunto instrumental existen sicus de diferentes tamaños, además están acompañados rítmicamente por membranófonos percutidos. El sicu está diseñado para ser interpretado en unidades dobles, o sea en pares, cada unidad tiene una afinación complementaria a la otra, y se ejecuta de manera colectiva; en la actualidad estos tipos de zamponas están afinadas dentro de la escala diatónica. Cada par de sicus tienen diferentes denominaciones, el líder se llama *ira*, y el acompañante *arca*, los cuales elaboran melodías de pregunta y respuesta simultánea, de sonidos consecutivos y a una sola nota. Dentro del conjunto existen dos tipos de afinaciones, por octavas y por quintas, estas últimas denominadas contras; como muchos aerófonos, las diferentes alturas se consiguen por la diferente longitud de los tubos. La orquesta ideal de sicuris podría contener 8 diferentes grupos de instrumentos de diferentes alturas, pero no siempre todos los ensambles presentan este tipo de combinación. (Olsen & Sheehy, 2008: 442)

Similar al ejemplo anterior, en principio tal vez con una presencia del elemento comunitario más directa y dependiente de un segundo intérprete, y después de la relación grupal; el sicuri construye su discurso sonoro basado en la dependencia del otro, y por supuesto, del grupo, ya

que la relación melódica está construida en la ejecución conjunta, lo que quiere decir que es necesario entender la melodía en forma de conversación y no de monólogo. Cabe mencionar, que la ejecución de los sicuris es danzada, la misma que responde al patrón ira-arca, tal cual la interpretación.

Conclusiones: Individuales o comunitarios frente a la música.

El pensamiento colonial, entre otros preceptos, propone la deconstrucción del imaginario cultural (por ende el imaginario sonoro), establecido mediante diferentes estrategias coloniales durante la modernidad; por lo que, un proceso de reconstrucción de realidades alternas a las planteadas por el fenómeno colonial, resulta en principio difuso; por lo tanto será una tarea compleja, la cual necesita, en principio, un acercamiento serio a los trabajos desarrollados en el área por diferentes teóricos.

Además, es preponderante entender que el imaginario sonoro que se construye diariamente mediante la música popular es un elemento de resiliencia cultural, en la medida que genere su propio discurso basado en sus realidades sociales y culturales; por lo que, se debe generar un diálogo entre la sociedad y la música; esto quiere decir, que la música popular debe juntarse a conceptos más cercanos a las realidades locales; empezar a generar un intercambio de experiencias que no esté liderado por la academia o por los actores sociales arraigados a esta, por el contrario, que este discurso se recree desde el ámbito popular, el mismo que convive y habita estas expresiones.

Acerca de la formación de músicos populares, se estima primordial la revisión y creación de diferentes metodologías y estrategias de educación en música popular, ya sean estas formales o informales, siempre y cuando respondan a realidades e historias locales; y que en su mejor esfuerzo se puedan retroalimentar de experiencias internacionales; lo que conlleva un trabajo comunitario a distintos niveles, en pro de un reconocimiento sonoro individual y comunitario. Se considera necesaria la institucionalización responsable de los elementos populares de una cultura, institucionalidad que debe construirse en base de estudios serios, en la medida de lo posible, alejados de nostalgias que mitifiquen el proceso decolonial. Dichas instituciones deberían elaborar un trabajo conjunto que interactúe en diferentes áreas de las artes populares; por ejemplo en música popular se puede crear un centro de estudios de música popular que se encargue de la recopilación y catalogación de materiales sonoros, educación formal e informal en música popular, promoción, difusión, e investigación.

Por último; el paradigma colonial es multiforme y generalmente nos ha atrapado en una especie de espejismo, ya que cuenta con muchos recursos económicos, mediáticos y humanos a su servicio, por lo tanto la situación no está como para esperar y no actuar al momento; la responsabilidad está en los que construyen cultura día a día, la responsabilidad de que ese convivir diario se vea reflejado en lo que construyamos como actores y gestores culturales, estableciendo identidades locales que refuercen un discurso comunitario en favor de los intereses de nuestras culturas y nuestras músicas populares.

Referencias

- Aharonián, C. (1997). Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista Musical Chilena*, 51(188), 61-74. doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800003>
- Aharonián, C. (2000). Músicas populares y educación en América Latina. *Actas del III congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. Bogotá: IASPM-AL y EUM. Recuperado el 12 de Mayo de 2012, de <http://iaspmal.com/>
- Aharonián, C. (2006). Música, Educación, Sociedad. *Clang*(1), 28-37. Recuperado el 28 de Marzo de 2014 de <http://hdl.handle.net/10915/19786>
- Códigos Libres. (20 de Diciembre de 2016). Decolonialidad del poder con Ramón Grosfoguel [Archivo de video]. Venezuela. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=2_dkACDYuO0&t=1020s
- Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. (2 de noviembre de 2016). <http://www.conservatoiredeparis.fr>. Obtenido de <http://www.conservatoiredeparis.fr/en/lecole/histoire/>
- Echeverría, B. (2000). *La Modernidad de lo Barroco*. Méjico D.F.: Era.
- Latham , A. (2010). *Diccionario Enciclopédico de la música*. [Traducido al español de Oxford Companion to Music]México: Fondo de cultura económica.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre individualismo contemporáneo*. [Traducido al español de L'ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain (J. Vinyoli, & P. Michèle, Trads.) Barcelona: Editorial Anagrama.
- Mignolo, W. D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. [Traducido al español de The idea of Latin America] (S. Jawerbaum, & J. Barba, Trads.) Barcelona: Gedisa.
- Morín, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. (M. Vallejo-Gomez, Trad.) París: UNESCO.
- Olsen, D. A., & Sheehy, D. E. (Edits.). (2008). *The Garland Handbook of Latin American Music* (Segunda ed.). New York: Routledge.
- Piston, W. (1987). *Armonía*. [Traducido al español de Harmony] (SpanPress Universitaria, Trads.) España: SpanPress Universitaria. Recuperado el 12 de diciembre de 2016, de http://sebastiancohen.net/docs/Libros_armonia/Piston-Armonia.pdf
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20. Recuperado el enero de 2016, de <https://problematicasculturales.files.wordpress.com/2015/04/quijano-colonialidad-y-modernidad-racionalidad.pdf>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. E. L. (comp.), En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (pág. 246). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado el 23 de Enero de 2105, de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

Rey, F. (25 de octubre de 2016). *El orden mundial en el S. XXI*. Recuperado el 16 de diciembre de 2016, de www.elordenmundial.com: <https://elordenmundial.com/2016/10/25/la-conferencia-bandung-nacimiento-del-altermundismo/>

The Associated Board of the Royal Schools of Music. (11 de Noviembre de 2016). *ABRSM*. Obtenido de <http://id.abrsm.org/es/about-abrsm/>

Vega, C. (1997). Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos. [traducido al español de *Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses*, 1966] (C. Aharonián, Trad.) *Revista Musical Chilena*. [online], 51(188), 76-95. doi:<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004>